

***FAN FICTION:* ALTERANDO EL DESEO A TRAVÉS DEL TEXTO**

FAN FICTION: TROUBLING DESIRE THROUGH TEXT

Ana ALCALÁ ESPINOSA

Universitat de Barcelona

Resumen: En este artículo exploro las posibilidades de la *fan fiction* como un género literario disruptivo, que abre camino a la inscripción de posiciones de sujeto disidentes. Las autoras de *fan fiction* escriben su deseo, inscribiéndolo en una realidad textual que abre la posibilidad de explorar subjetividades que, hasta ahora, han sido relegadas a los márgenes (tales como la homosexualidad o las experiencias transgénero y femeninas). Pero, ¿cómo es esto posible exactamente? A través del análisis de dos *fan fictions*, expongo cómo las autoras juegan con los límites entre deseo, sexo, género y cuerpo.

Palabras clave: Tecnologías del género; *Fandom studies*; Estudios de género; Escritura de la diferencia; Estudios culturales; Teoría literaria feminista; Hélène Cixous; Teresa de Lauretis.

Abstract: This essay explores the possibilities of *fan fiction* as a disruptive literary genre, which opens a path for the inscription of alternative subjectivities. *Fan fiction* authors write about their desires at the same time they explore subjectivities through the text that have been pushed to the margins of society throughout history (such as homosexuality, transgender and female experiences). But, how do they write this, exactly? Through the analysis of two *fan fiction* texts, we can see how the authors play with the limits of desire, sex, gender and body.

Keywords: Technologies of gender; *Fandom studies*; Gender studies; Feminist literary theory; Cultural studies; *Écriture féminine*; Hélène Cixous; Teresa de Lauretis.

● Qué es la *Fan fiction*?

Ellos no han cambiado nada; han teorizado su deseo *de* la realidad. ¡Ya pueden echarse a temblar los predicadores, vamos a *mostrarles* nuestros *sextos*!

Cixous, *La risa de la medusa* (1995: 21)

«*Fan fiction*» son todos aquellos textos producidos por fans, basados en personajes, tramas, o mundos de alguna obra (o conjunto de obras) original. Bajo el término «obras» incluyo todo tipo de *media*: películas, series, libros, videojuegos, música... El punto yace en que las narrativas que producen los fans toman el mundo pre existente de la obra original para llevarlo hacia direcciones nuevas y extravagantes. Las actividades de los fans toman muchas formas distintas, pero una de las más populares, mantenida desde los orígenes del «*fandom*» (agrupaciones de fans), ha sido escribir historias que derivan de la fuente original como manera de diseccionar, explorar y expandir el universo ficticio original, debido a la pasión que sienten por la obra.

Los orígenes de la *fan fiction* se pueden rastrear hasta el 1920 y 30, con la publicación de «zines» (magazines) de ciencia ficción, aunque también se ha explorado la relación que se puede establecer entre *fan fiction* y las tradiciones orales, o tradiciones de interpretación colectiva (como el midrash judío), y con las «profics», como *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys, escrito como una precuela de *Jane Eyre*. Incluso, se podría llegar a ver el *Quijote* de Avellaneda como parte de esta «tradicción». Aún así, el *boom* de la *fan fiction*, tal y como incumbe a esta aproximación, sucedió gracias a la democratización del acceso internet, a través del cual fans de todo el mundo pudieron conectar entre ellos. La *fan fiction* pasó de ser una actividad marginalizada, a ser compartida por una vasta comunidad de internautas.

En el terreno académico, los análisis sobre *fan fiction* son dominados por los estudios culturales, la antropología y el psicoanálisis, cuyo campo compartido sería el estudio de los comportamientos y motivaciones de los fans. Esto se debe a que la *fan fiction* no puede separarse del contexto social en el que se escribe y por dónde circula; la «identidad» fan y, por tanto, las prácticas fan, son las que perfilan este tipo de textos, lo que trae a la luz la necesidad de abordar este tema analizando los textos bajo una lente socialmente situada, algo que encaja con un análisis literario feminista, el cual busca indagar en las construcciones de la subjetivación de los sujetos.

Así, la primera «ola» de teoría sobre la *fan fiction* fue influenciada por el marxismo, tendiendo hacia análisis que asumían una dicotomía de poderes en la cual los fans son los «desposeídos» que se apropian de los mundos ficticios cuyo copyright guardan celosamente las empresas y creadores de Hollywood. Sin embargo, gracias a *Textual Poachers* de Henry Jenkins (1992), se delineó un campo distintivo de estudio para los «estudios fan». Jenkins, tomando el concepto de «*poacher*» de Certeau, escribe acerca de cómo las actividades de los fans pueden ser vistas como subversivas, socavando la mercantilización y corporativización a través del poder colectivo de la comunidad. Jenkins acuñó el término «cultura participativa» para describir el modo en que los fans practican modelos de producción cultural distintos a los moldes hegemónicos. A día de hoy, la influencia post estructuralista aparece en la última ola de estudios, buscando una revisión crítica de los postulados de anteriores teorizaciones, además de explorar las contribuciones reales de fans en la cultura contemporánea. Se trata

las actividades de los fans no como algo marginal o aislado de la «vida social», sino como prácticas fundamentales de su vida cotidiana.

Sin embargo, he de asentar una asunción para poder continuar el análisis: trato la *fan fiction* como un género literario más. Podríamos indagar acerca del origen exacto de la *fan fiction*, o sobre lo que clasificaríamos como tal, ya que podríamos discutir que, por ser un género mayoritariamente escrito por mujeres, ha sido relegado, o directamente descartado, como un género literario digno. Como ya he mencionado, en las últimas décadas la *fan fiction* ha prosperado gracias a internet; yendo desde foros oscuros perseguidos por el copyright (incluso los mismos autores originales prohibían que se escribiera *fan fiction* de sus obras), hasta la publicación de *fan fictions* que han acabado siendo consideradas obras originales con adaptaciones cinematográficas propias (*Cincuenta Sombras de Grey*, *Cazadores de Sombras*, *After*, *The Love Hypothesis*...). Estos últimos acontecimientos señalan hacia una problemática vigente discutida entre los fans: ¿hasta qué punto una reapropiación desde los márgenes puede ser absorbida por el mismo sistema que impugna? Aunque todas estas aproximaciones son increíblemente interesantes, no caben en un sólo artículo. Aún así, creo importante subrayar una de las dimensiones sobre la *fan fiction* que he mencionado al principio de este párrafo, y hacia el que pretendo acercarme: la *fan fiction* ha sido considerada como algo ridículo por ser un campo dominado por la autoría femenina. Considero que, precisamente por esta imagen «femenina» que se le aplica, la textualidad de la *fan fiction* ha sido un lugar de escritura disidente; no solamente por escribir desde y sobre los márgenes de la cultura hegemónica, pero porque la misma acción de escribir se inserta dentro de una comunidad en el que el aprendizaje y la experimentación sobre el texto son cruciales. Por ello, creo que las reflexiones de Hélène Cixous en *La risa de la medusa* ilustran cómo el acto de escribir puede llegar a ser rompedor, e incluso revolucionario; desde la *écriture de la différence*, se anima a expandir la potencialidad de la literatura, a verla como un campo de batalla que nos descubre nuevas estrategias ante la construcción de significantes sociales.

Precisamente, si la teoría literaria feminista nos empuja a analizar críticamente los textos que leemos, a preguntarnos cuáles son las posiciones de los sujetos que leen y escriben, y cómo puede ser la literatura un campo en el que las posiciones de subjetivación pueden ser exploradas, considero la *fan fiction* como un ejemplo práctico de cómo esto mismo puede operar. Precisamente, el fenómeno de la *fan fiction* debe ser comprendido junto con su dimensión social, además de la dimensión fantástica. La *fan fiction* nos aleja del concepto del texto como objeto aislado, y remite a la idea de que los mundos en los que suceden estas historias son generados y experimentados en un contexto social y cultural específico, que son sujeto a cambio constante. Bronwen lo describe así:

In online environments where accessibility and participation seem almost to be taken for granted, fan fiction is about far more than the writing and reading of stories, as fans engage in all kinds of social networking and community building not only within the terms set by specific sites but also frequently beyond and against these, as when fans set up their own subcultures and special interest groups. (Bronwen, *What Is Fan fiction and Why Are People Saying Such Nice Things about It?*, 2011: 6)

La *fan fiction* saca a relucir deseos y carencias específicos de lo que escritores y lectores interpretan de *media* culturalmente relevante, algo que deja de lado la interpretación del sujeto lector como una entidad monolítica, y desvía nuestra mirada hacia hipótesis acerca de la recepción de los textos y a teorizar acerca de por qué, siquiera, son escritos. Considero que la clave reside en que los fans no son consumidores pasivos de estos *media*; el deseo de los fans es activo, excesivo y desborda el

mundo original, creando una fuerza expresiva y transgresora que les empuja a expandir esos universos ficticios tan queridos. Barthes y Cixous usarían el concepto de *jouissance*... El motor de la *fan fiction* es la pasión que provoca en los fans el universo original del cual extraen historias que desbordan el *canon*, que lo habitan de una manera distinta para transformarlo, moldearlo y hacerlo suyo; a fin de cuentas, escribir el *deseo* particular del fandom. La *fan fiction* pone sobre la mesa cómo la relación entre los textos y los lectores es diversa y compleja.

En este sentido, la pregunta que me hago es: ¿la *fan fiction* puede ser considerada como una «práctica transgresora», que ofrece un modo de inscripción de otro deseo en narrativas dominadas por una visión heterosexista? A primera vista, la *fan fiction* inscribe subjetividades disidentes (homosexuales, mujeres, transexuales) en mundos que, hasta ahora, estaban codificados bajo las normas que sigue el discurso de género hegemónico. Los textos de los fans juegan de manera provocadora con los elementos de las obras de los que derivan, haciendo que el mismo sistema de clasificación de los géneros reconozca el potencial para la ofensa (PWP = *Plot, What Plot?*). Por ello, presento textos *slash* y *genderswap*, géneros distintivos de *fan fiction*, para ver cómo se articulan, de primera mano, estas construcciones literarias de deseo nuevas.

¿Por qué *fan fiction*?

Antes, consideremos las condiciones de lectura y escritura en que nos enmarcamos. Las obras originales sobre las que expanden las *fan fictions* son consideradas productos de lo que Adorno y Horkheimer llamarían la Industria Cultural. Walter Benjamin, en su ensayo *El narrador*, distingue entre objetos que forman parte de la esfera del arte, y los que son «puro entretenimiento». Aquellos que caen bajo esta segunda categoría, son menospreciados:

They are not to be taken seriously, they are not to be adored, and they are not to be critiqued. They are given little or no cultural importance beyond their ability to hypnotize a crowd. The distinction is clear: the average individual is to passively accept both news information and the narratives provided by entertainment texts. (Kustritz, *Slashing the Romance Narrative*, 2003: 373)

La *fan fiction* puede ser interpretada como una respuesta a estas circunstancias. Los productos culturales, sobre todo los etiquetados como «entretenimiento», son los que, siguiendo a Kracauer, más fielmente reflejan la ideología dominante de una época. Como defiende Henry Jenkins, cuando un fan reescribe la obra original sucede que estos productos no son simplemente aceptados pasivamente, son analizados con el mismo nivel de cuidado, apreciación y adoración que aquellas obras que forman parte de la esfera del Arte. Los fans toman narrativas y personajes de los *mass media* para alterar el imaginario existente de los discursos hegemónicos que apuntalan ciertas ideologías, para reflejar sus propias necesidades, experiencias y deseos disidentes de esa corriente dominante.

En otras palabras, la *fan fiction* es una herramienta democratizadora que permite a los usuarios aprender, reconocer y criticar narrativas que son perpetradas por productos fruto del sistema dominante, sin la necesidad de que los fans sean expertos en filosofía. Si estas narrativas que consumimos desde la industria cultural estaban pensadas para reproducir, como diría De Lauretis, ciertas tecnologías del género, la *fan fiction* ofrece un espacio de lucha al jugar con las contra-representaciones que inscriben otras realidades materiales en estas narrativas ya hegemónicas. Kustritz define en pocas palabras esta misma situación:

Fan fiction offers individuals lacking the necessary educational background to enter the discussion or production of art objects (and those who are unable to write a narrative that easily enters the realm of mass consumption) the chance to critically interpret and rescript the hypnotic entertainment objects that were meant to be a part of their reproduction as patriarchal, capitalist subjects; they may question the representations around them and offer counter-representations that reflect the material conditions of their own lives. (Kustritz, *Slashing the Romance Narrative* 2003, 374)

La *jouissance* que sienten ante estos universos pronto se convierte en un afán de *algo* más. Precisamente por la adoración que les define, son más críticos con los textos originales. La mayoría de escritores-fan llegan a la conclusión de que los conceptos y personajes de la obra original no están siendo aprovechados en su máximo potencial. Un espectador estándar no pensaría dos veces sobre ello, pero un fan se agarra a la magia que ve dentro de ese universo ficticio, y lo escribe *como si* las condiciones de la producción de esa obra fueran radicalmente distintas. Considero que Cixous describe este sentimiento, que es el que une a la comunidad de escritores fan:

Son los libros. Todo el mundo sabe que existe un lugar que no está obligado económica ni políticamente a todas las bajezas y todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema. Y es la escritura. Y si hay otra parte que puede escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos. (Cixous, *La risa de la medusa*, 1995, 26)

Slashing the text

El *slash* es un género de *fan fiction* en el que dos personajes del mismo sexo construyen una relación romántica. El *slash* ofrece una manera particular de rebelarse ante las construcciones normativas del género y el deseo, ya que permite a las escritoras construir narrativas que subvierten las expectativas heterosexistas a través de la reapropiación de los prototípicos personajes heroicos, que normalmente «atrapan» la trama y desplazan a cualquier subjetividad que no sea la del héroe. Cixous describe esta operación, en la que se usa a la literatura como un lugar en el que construir algo que se aleje de las trilladas narrativas hegemónicas:

Es allí donde voy. Tomo mis libros, abandono el espacio real colonial, me alejo. Voy a leer a un árbol con frecuencia. Lejos del suelo, y de la mierda. No voy a leer por leer, para olvidar ¡No! Ni para encerrarme en cualquier paraíso imaginario. Busco: en algún lugar deben de existir mis semejantes, en plena revolución, en plena esperanza. (Cixous, *La risa de la medusa*, 1995: 26)

Esto me devuelve a mi pregunta inicial: ¿es la *fan fiction* un tipo de literatura que satisface—inscribe— otro tipo de deseo a través de la reescritura de textos dominados por una visión heterosexista? Para poder responder, Cixous será mi guía al indagar cómo la ficción y el deseo se unen, en la literatura, para poder romper con las narrativas falocentristas, algo que puede ser complicado, ya que la propia historia literaria nos demuestra que los textos han sido usados para apuntalar las mismas narrativas de las que estamos intentando separarnos:

¿En otra parte? Habrá otra parte donde el otro ya no será condenado a muerte. Pero, ¿ha existido, existe otra parte? Si ya no está «aquí», ya está allá, en este otro lugar que altera el orden social, donde el deseo origina la existencia de la ficción. No importa qué ficción, pues, por supuesto existe la ficción clásica, fraguada en las oposiciones del sistema y la historia literaria ha sido

homogénea a la tradición falocéntrica, hasta el extremo de ser el falocentrismo que se contempla a sí mismo, y que se regocija repitiéndose. (Cixous, *La risa de la medusa*, 1995: 62)

En la comunidad de *slash*, se suele dar especial importancia a las emociones, motivaciones e historias personales de los personajes principales, incluso relocalizando por completo acciones o emociones que el personaje presenta en la obra original. Jenkins defiende que la *fan fiction* es algo que se dedica a «repair the damage» (reparar el daño) hecho por los límites del imaginario hollywoodiense. Se puede apreciar como muchas *fan fictions* reescriben personajes femeninos; por ejemplo, las compañeras del Doctor en *Doctor Who*, o, en el caso del *slash* en particular, la re-escritura de los héroes protagonistas, que, en sus contextos originales, suelen ser vasijas que recrean clichés patriarcales. Se desplaza el imaginario sistémico para dar paso a un entendimiento distinto sobre la masculinidad, que se aleja, por ejemplo, de la inexpresividad, a favor de una exploración sesuda sobre la sentimentalidad de los personajes. Por ejemplo, Máximo de Gladiator, Obi-Wan Kenobi de Star Wars, o Walter Skinner de X-Files, en respectivas obras originales, rellenan arquetipos masculinos, limitándolos en su propio tropo de héroe fuerte, imparable. Precisamente, Cixous nos habla sobre cómo no sólo las mujeres quedan atrapadas en un imaginario falocéntrico, los hombres también son víctimas del mismo:

El hombre está encaminado a aspirar a la gloriosa monosexualidad fálica. A fuerza de afirmar la primacía del falo, y de aplicarla, la ideología falocrática ha producido más de una víctima [...] han cargado al hombre con ese grotesco y poco envidiable destino de quedar reducido a un sólo ídolo de cojones de barro. (Cixous, *La risa de la medusa*, 1995: 45)

En el mundo de la *fan fiction*, no hay límite a la creatividad, así, estos personajes tienen la oportunidad de ser explorados más allá de ese encasillamiento. A esto se refiere Jenkins con reparar el daño causado a estos personajes por las limitaciones en el imaginario de los productores de la obra original. Se busca esculpirlos, darles personalidad, defectos, necesidades, deseos contradictorios y debilidades, ya que las escritoras buscan escribir una profundidad que no existe en el texto original, pero que sí *ven*.

Así, estos personajes suelen ser reconocidos en sus obras originales por representar un ideal viril al que una audiencia masculina aspira. Normalmente, se granjean el amor de alguna heroína: misteriosa, o con carácter, necesitará de la ayuda del héroe para derrotar al enemigo. También se gana la admiración de sus congéneres, dando paso al *sidekick* o *buddy* (compañero). Simplificando, el hombre debe ser autónomo, racional e independiente. Para reforzar esta imagen, a su lado aparecerá el compañero, algo evidente en series como Star Trek, Starsky and Hutch, o Supernatural. En estas historias, los personajes femeninos vienen y van; cuando son importantes para la trama, suelen rellenar el hueco de *femme fatale* o sufren de *dead girlfriend of the week syndrome* (síndrome de la novia muerta de la semana). Así, el *buddy* se convierte en el único personaje con quien el héroe protagonista compartirá sus sentimientos reales; el gancho perfecto que ninguna escritora de *fan fiction* desaprovecharía. Precisamente, esto es lo que propela al *slash* como un género subversivo, al tomar la fórmula de los *buddy shows* y convirtiendo la amistad entre héroe y compañero en una relación romántica. Así lo expresa Anne Kustritz, en su ensayo *Slashing the Romance Narrative*:

In doing so, they tear down the traditional formula of romance novels and films that negotiate the submission of a heroine to a hero by instead negotiating the complicated power balance

between two equally dominant, independent, and masculine characters. (Kustritz, *Slashing the Romance Narrative*, 2003: 377)

Una historia de amor que nace de la amistad, además de una dinámica centrada en la horizontalidad entre los personajes, es lo que mayormente entretiene las narrativas del *slash*. Siguiendo el hilo de Kustritz, ella lo expone así:

In slash narratives, authors meticulously create an equality relationship dynamic in which characters are completely equal in everything from decision making to love making, and from patterns of dress to household chores to levels of attractiveness and financial security. (Kustritz, *Slashing the Romance Narrative*, 2003: 377)

«God! Okay, yes, Colonel, that's good. Fuck». Rodney keeps one hand against the side of John's breast, rubbing his palm back and forth mindlessly.

John pulls his mouth off briefly. «I think you can call me John», he says between open-lipped kisses to Rodney's nipple, «since I'm not here in any official capacity». (thingwithwings, *always should be someone you really love*, 2007)

A diferencia de las narrativas convencionales, en que suele suceder que el sexo es una manera de «tomar» o devaluar a los personajes femeninos, en el *slash* el acto sexual suele estar escrito como una expresión de confianza y consentimiento activo, incluso como paso final de aceptación mutua, antes que un acto de dominación o posesión. Como ejemplo, aporto un extracto describiendo la vulnerabilidad del acto sexual de una *fan fiction* de *Highlander* (1992):

He could see the absolute trust as Mac gave himself up to him, put himself in Richie's control and something tore open in his soul. No one had ever trusted him like this— shown him their darkest secret, given him the power to hurt them, willingly, even gladly... it made this once repugnant act one of love. (saraid, *The Healing, Too*, 1998)

Encontramos historias en que el amor homosexual de los protagonistas es visto como algo tabú por la sociedad en la que viven, pero el trato de la homosexualidad por parte de las escritoras es distinto al que podríamos encontrar en historias *mainstream*. La orientación sexual o de género no son factores totalmente determinantes para los personajes, están escritos como una característica más del personaje, como una nariz torcida o unos dedos rechonchos. Este trato más casual de la homosexualidad aparece en contraposición a las *coming out stories* u otras narrativas estructuradas alrededor de la comunidad LGTB. Y es que, el *slash* no trata sobre ser gay o hetero; trata sobre estar enamorado (Kustritz, 2003):

Despite anatomically correct sex scenes between characters of the same gender, slash remains gender-neutral by making gender basically unimportant—or just as important as hair length and finger thickness—in the choice of a desired partner (and in a reader's choice of a desired self). (Kustritz, *Slashing the Romance Narrative*, 2003: 379)

«I love you», Dean told him, and Cas nodded silently, touching Dean's leg. «I know» he replied, voice wet, and Dean nudged him till he was lying down and his broad, warm body had settled around him.

«I'll fix it, Cas», Dean murmured, kissing his neck, and as Cas closed his eyes, he wasn't exactly sure what Dean meant. He wanted to tell him it was okay. It was okay if he couldn't fix it. That didn't matter; that wasn't why he loved him. (standbyme, *Twist and Shout*, 2012)

Estas relaciones se caracterizan por la especial atracción que sienten; será intelectual o espiritual, basada en una larga amistad. Los personajes son merecedores de amor no por su apariencia, pero por su carácter. Sin embargo, no pretenden aparecer como la pareja perfecta, sino todo lo contrario; las escritoras de *slash* tienen muy claro cuáles son los defectos de los personajes sobre los que escriben, y estas historias suelen tratar sobre la revelación y aceptación de profundos defectos personales. Sucede que, a través de esta motivación, los personajes suelen ser individuos que desean ser reconocidos verdaderamente, el uno por el otro; desean ser aceptados como un ser humano total, completo, con imperfecciones incluidas. Para ilustrarlo, traigo otro fragmento de *saraid*:

If it weren't for the intensity of his eyes, the care and confusion there, I might have to check his pulse. I'd think the shock must have killed him. I don't want him to speak and ruin it. As long as we sit here on opposite sides of the game and just... share the moment, I can, for once, not hide. No masks, no deception. I can just... love him, letting the feeling flow through me and over my skin, sharp and alive and painful like that first breath in stagnant lungs... cold air on an exposed wound... It hurts, it heals... It burns. (*saraid*, *The Healing, Too*, 1998)

Parece ser, entonces, que el *slash* es un género atractivo para reescribir sobre relaciones románticas y sexuales a través de la igualdad y la confianza. Pero ¿estos textos pasan la prueba de la inscripción de un *nuevo* deseo de manera satisfactoria?

Lo primero que podríamos afirmar es que la *fanfic* es una transgresión juguetona; una manera en la que escritores fan amateur se apropian de unas narrativas hegemónicas para peinarlas a contra pelo. La *fanfic* aparece como un espacio en el que las escritoras pueden inscribir su deseo, escribiéndolo; no sólo por el erotismo que está siempre presente en estas historias, pero por su directa inscripción cultural al apropiarse de textos que circulan en la esfera más *mainstream*. Lo segundo, que es una práctica comunal, en la que el imaginario colectivo que sostiene las imágenes de estos personajes está constantemente trabajando: debatiendo, leyendo, dejando críticas, escribiendo... Desbordan el canon, creando un «fanon» que las autoras y sus lectores comparten.

En la libertad que proporciona la escritura, no es obligatorio recrear el mundo cotidiano. Aunque en la *fan fiction* no aparezca una alteridad radical, algo que supere toda dicotomía, estos textos sí son un paso hacia la construcción de *otro deseo*, de otro imaginario colectivo. En el mismo acto de la escritura, existe el potencial de abrir caminos por los que un deseo disidente pueda manifestarse. Cixous anima a la práctica de la escritura, sobre todo como una operación a través de la cual se puede imponer una nueva inscripción de deseo ante las estructuras sociales hegemónicas:

Pero soy partidaria de lo que sólo existe en otra parte, y busco, en la creencia de que la escritura tiene recursos indomables. De que la escritura es lo que está en relación con la no-relación; de que lo que la historia prohíbe, lo que lo real excluye o no admite, puede manifestarse: del otro, y del deseo de conservarlo vivo; por lo tanto de lo femenino vivo; de la diferencia; y del amor; por ejemplo un deseo que vaya, como el que una mujer puede desencadenar, hasta el final, que no se

deje someter por nada. Que imponga su necesidad como valor sin dejarse intimidar por el chantaje cultural, la sacralización de las estructuras sociales. (Cixous, *La risa de la medusa*, 1995: 62)

Los textos culturales (películas, series, videojuegos, libros...) codifican nuestras relaciones, externas e internas, y naturalizan una ideología que nos convence acerca de qué espera la sociedad de nosotros, en cada contexto específico, dictando cuál es el comportamiento adecuado. Si preguntamos ¿cómo es una relación? a los *media* hegemónicos, veremos que, de estos textos culturales, fluyen valores y construcciones discursivas heterosexistas que, aunque cambien a lo largo del tiempo, serán perpetrados y reproducidos (en este contexto) a través de la Industria Cultural; algo que no tiene por qué ser así.

Como defiende Anne Kurstitz, podríamos ver el *slash* como una práctica de la que nace un metatexto. Este metatexto nos cuenta una historia sobre cómo interpretar la vida de manera distinta, rompiendo con la normatividad asumida como natural. El metatexto no sólo incorpora el corpus del trabajo escrito, también la propia práctica de la reescritura, la lectura y la vida en comunidad que rodea la publicación de este tipo de ficción. Este metatexto está constantemente siendo trabajado: producido y reproducido a través de la discusión, crítica, parodia, o reescritura y traducción. Es al nivel de un análisis metatextual a través del cual la *fan fiction* se ve implicada en un set de normas y valores culturalmente localizados; al interrogarlo de vuelta ¿cómo es una relación?, la respuesta que nos da será distinta de la que podríamos obtener de una producción cultural hegemónica. Los valores que surgen de la yuxtaposición de las situaciones en las que se encuentra la *fan fiction*, son más equitativos que patriarcales. Estos textos, como todos los textos, muestran una manera de encarar y entender el mundo, así, la *fanfic* contradice, por ejemplo, la asunción de heterosexualidad de los personajes, algo intencional, que busca deshacer las concepciones de una sociedad en que la heterosexualidad aparece como la sexualidad correcta, deseada y dada por sentado. A través de esta operación, se desvelan las restricciones y expectativas de la heteronormatividad, que van más allá de solamente una heterosexualidad obligatoria; también desvelan el binarismo, los roles de género y el sistema de sexos, todas ellas concepciones que derivan de un sistema de pensamiento heterosexista. Precisamente, la «heteronormatividad se construye socialmente, se reproduce en el imaginario colectivo y se promociona culturalmente a través de los distintos aparatos culturales de la sociedad» (Ventura et al. Ciberactivismo fan lesbiano: acciones de protesta no violenta frente a las representaciones heteronormativas de personajes LGTBQ en televisión, 2019, 7), así, la *fan fiction* crea un texto que se apropia de esas mismas narrativas hegemónicas, para darles la vuelta, ampliando el imaginario colectivo en el que se insertan.

La *fan fiction* existe porque hay algo que *falta* en esos textos masivamente aceptados. Como un *bricoleur*, el fan escribe su historia a través de fragmentos, arquetipos y temáticas, combinándolos en una mezcla distinta a la que encontramos en la obra original. El propio proceso de la escritura es uno de prueba y error; es un proceso comunitario que jamás termina (como *Work In Progress* eterno; una de las características de la *fan fiction*, es que prioriza la continuidad a la conclusión). Reescribiendo el texto original, y reescribiendo esa reescritura, los fans intentan escribir una historia que valga la pena leer. El metatexto que acaban creando (en el caso del *slash*) es uno acerca de cómo vivir el amor de manera disidente, sin la jerarquía implícita de las relaciones heterosexuales; escriben acerca de cómo comienza esa relación, cómo se mantiene, y cómo termina. Como describe Kurstitz:

The metatext tells us how to live as a community of women who support, critique, and love each other. It's difficult work because we've never seen these things before, and just when it seems that the answer has been written, it must be rescripted yet again as our old patterns of thinking and our old habits seep in once again. This is the purpose of self-parody; it highlights the problems and contradictions that still exist within the meta-text being created. (Kustritz, *Slashing the Romance Narrative*, 2003: 383)

Entre los textos se puede vislumbrar una subjetividad específica, que despieza las asunciones de la narrativa original bajo sus propios términos, resignificando lo que es una historia de amor. Aunque estos textos reproducen clichés de novela romántica clásica, se reinterpretan bajo el pensamiento de «queremos historias en las que vernos reflejados». Así, el *slash* es un texto que desafía las construcciones normativas alrededor de las palabras que usamos para definir lo que constituye el romance y el deseo, permitiéndonos subvertir tropos de las narrativas patriarcales a través de la reapropiación de historias que desplazan a mujeres, homosexuales y personas racializadas hacia lugares secundarios. Reescribiendo la obra original, estas fans pueden escribir historias no tan convencionales, y presentar nuevas conceptualizaciones acerca del género, las relaciones, la sexualidad, el deseo y la comunidad. La literatura, entonces, aparece como un campo de batalla en el que se juega la articulación política del sujeto. Puede que estos textos no transformen radicalmente la realidad textual en la que se inscriben, pero sí tienen el potencial de cambiar el punto de vista de los individuos que decidan sumergirse en estas historias. Siguiendo a Mar Guerrero Pico, María José Estables y Rafael Ventura en *Ciberactivismo fan lesbiano: acciones de protesta no violenta frente a las representaciones heteronormativas de personajes LGBTQ en televisión* (2019), podríamos pensar en la *fan fiction* como en una suerte de ciberactivismo en el que se pretende chocar contra los límites de lo «escribible» en una sociedad que aún mantiene un imaginario social heterosexista, a través de la reapropiación de textos codificados bajo la heteronormatividad.

Genderfucking the text

Uno de los subgéneros del *slash* es el *body swap* (intercambio de cuerpos), *genderswap* (intercambio de género), o *gender fuck* (joder el género), que usa tropos de la ciencia ficción y la fantasía para alterar y reimaginar los cuerpos sexuados de los protagonistas. Estas fantasías, además de enmarcarse en un género erótico, tienen relación directa con conflictos sociales acerca de los significados culturales del género y su relación con cuerpos que toman y encarnan esas etiquetas; en estos textos, se manipulan los cuerpos de los protagonistas por una gran variedad de propósitos, desde lo voyeurístico y plenamente sexual, a lo político y subversivo. Los textos que podemos encontrar en el subgénero del *genderfuck* pasan por exploraciones de travestismo, al cuestionamiento de la relación entre identidad y su encarnación corporal, a través de alusiones a la realidad de la comunidad queer. Las historias *genderfuck* destacan las intersecciones entre sexo, género, deseo y cuerpo. Recuerdo a Cixous cuando se pregunta a sí misma... «¿Cómo gozo? ¿Qué es el goce femenino, dónde tiene lugar, cómo se inscribe a nivel de su cuerpo, de su inconsciente? Y, ¿cómo se escribe?» (Cixous, *La risa de la medusa*, 1995, 26).

El *genderswap* ofrece una especie de identificación distanciada de los cuerpos, algo que se alinea con el hecho de que muchas mujeres y personas no binarias se sienten más identificadas con cuerpos «universales», no marcados por la especificidad del género, de los hombres, antes que con los cuerpos sexualmente señalados de los personajes femeninos. Cixous expresa esta frustración corporal,

al describir cómo el imaginario social ha manipulado la visión del cuerpo femenino, al verse, no como una entidad propia, sino a través del reflejo del hombre:

¿Acaso soy yo, muñeca fantasma, causa de dolores, de guerras, pretexto «para los hermosos ojos» de quien los hombres hacen, dice Freud, sus ensoñaciones divinas, sus conquistas, sus destrucciones? No para «mí», por supuesto. Si no para mis «ojos», para que te mire, para que le mire a él, para que él se vea observado como él quiere ser mirado. (Cixous, *La risa de la medusa*, 1995: 23)

El *genderswap* da vueltas sobre reflexiones acerca las marcas culturales y sociales del género, convirtiendo un sujeto masculino en un (falso) femenino, haciendo que tengamos que encarar, incómodamente, que la construcción del género no es, tan sólo, algo que el protagonista reconoce en su propio cuerpo, pero, además, es algo que existe así para todas nosotras. Las escritoras siguen a De Lauretis, al experimentar con la frontera falsa de un sexo binario «natural», y despiezan cómo esta construcción se expresa a través de símbolos culturalmente disponibles (el rol que ocupamos), conceptos normativos que se manifiestan en doctrinas (los propios cuerpos de los personajes romperán con cualquier asunción que afirme que algo es categóricamente varón o mujer), instituciones sociales del género (los personajes se rebelarán ante la prohibición estatal de la homosexualidad) y la identidad genérica (los personajes negociarán con sus nuevos cuerpos cuál es su relación con su propio sexo).

Estas *fanfics* se comprometen a entender el género como una performance. Las escritoras se encargan de señalar las discontinuidades entre el concepto de feminidad y la realidad de un cuerpo femenino a través de la proyección de todos aquellos estereotipos que creeríamos parte de la construcción de una subjetividad femenina, en personajes masculinos (especialmente escogidos para representar estos dilemas). Si se escribe tanto acerca de personajes masculinos, no se debe sólo a que no existan personajes femeninos, sino a que parece que, para las autoras, si escribieran acerca de mujeres se verían irremediamente obligadas a cumplir con los estereotipos femeninos que, precisamente, critican en sus propias historias. Tiene sentido, entonces, que estos personajes masculinos (como personajes con los que las escritoras-lectoras se identifican) sean escritos contra los estrechos roles sociales típicamente asociados a las mujeres.

El *genderswap*, según Lothian y Busse (2017), ofrece una reconexión con el cuerpo, a través de un movimiento de parodia doble, al recordar que el acto performativo del personaje al que se le ha cambiado el género acaba actuando conscientemente sobre los comportamientos que *debe performar*, en un movimiento autorreflexivo sobre cómo estamos atrapados dentro de una diferencia sexual que, en realidad, es fantasmática. El *genderfucking* disfruta de inyectar a personajes clásicamente masculinos con el «debería ser» de la construcción de una supuesta subjetividad femenina, a la vez que reuerce los estereotipos de esta misma, al reflejarlos sobre unos personajes que han sido ya explorados en otros tipos de historias.

El *genderswap* y el *slash* exploran el deseo, maleándolo ante la pregunta de cuál es la intersección entre identidad, género y sexualidad... Las autoras reflexionan acerca de cuánto del deseo está redirigido por la representación del género; los personajes, normalmente, descubren que esta representación (que, a su vez, es una construcción) no impide su amor.

Lamb y Veith (2014) argumentan que al juntar dos personajes vistos como paradigma de la masculinidad en una relación romántica, se busca escribir acerca de un amor que eluda la jerarquía implícita en las relaciones heterosexuales. El amor *slash* entre los personajes masculinos explora

las relaciones desde una igualdad entre ambas personas que no se suele ver en las representaciones heterosexuales románticas, además de desbloquear la barrera que se pone a la expresión de la homosexualidad por parte del imaginario patriarcal. En el caso del *slash*, aparece como tema recurrente la compatibilidad emocional, por tanto, el «amor verdadero», que sienten los personajes, como algo más grande que la identidad heterosexual que creen mantener. Sin embargo, en el caso del *gender swap*, en el que la relación entre los protagonistas pasa por un rodeo de heterosexualidad performativa, la cuestión de la horizontalidad de la relación homosexual se retuerce, aunque el ímpetu amoroso nunca desaparece de la historia. Al final, las autoras se preguntan a sí mismas: ¿se amarían el uno al otro a pesar del aparato ideológico que les rodea y define como identidades estables? En el *slash* tradicional las parejas suelen enfrentarse a cuestiones de aceptación social, tabú cultural o conflictos en la construcción de la subjetividad personal, pero en el caso específico del *gender swap*, la pareja se ve obligada a enfrentarse a otro tipo de obstáculos: la construcción de un género «biológico» y cómo eso mismo puede afectar a la relación amorosa.

Into the text: lectura de dos fan fictions

Los textos en los que nos vamos a sumergir derivan de la serie de Televisión *Stargate: Atlantis*, en la que dos de los protagonistas, John Sheppard y Rodney McKay, exploran mundos alienígenas. Sin embargo, los fans de la serie ven mucho más allá. El *slash* escrito sobre ellos, analiza, expande y transforma el mundo de Atlantis y la relación entre estos dos hombres. Cabe señalar que universos como el de *Star Trek* (1966) y *Stargate* (1997) han sido pioneros, históricamente, en el campo de la *fan fiction*, debido a que un mundo ficticio en el que la humanidad ha llegado a su pico tecnológico, en el que los humanos se dedican a explorar la galaxia e intentar crear vínculos con seres extraterrestres, brinda un campo ficticio amigable hacia perspectivas en las que la sociedad no está arraigada hostilmente en una visión heterosexista de las relaciones románticas y los cuerpos sexuados. Aún así, la serie original y sus precuelas, secuelas, películas, libros y videojuegos, siguen perpetuando imágenes hegemónicas sobre estos temas, ante lo que las escritoras de *fan fiction* toman posición para insertar, de diferentes maneras, dilemas sobre cuerpos extraños, fricciones con la normatividad, exploraciones tecnológicas, sexualidades cambiantes y choques culturales. He escogido especialmente estos dos textos ya que tienen como propósito explorar, en concreto, las inscripciones de deseo disidentes sobre las que escriben estas autoras; cuerpos transexuados, y amor romántico más allá de unas categorías rígidamente estipuladas por una sociedad heterosexista.

Las *fan fictions* que he escogido tratan sobre el mundo de *Stargate: Atlantis* (2009), una secuela a *Stargate SG-1*, cuya trama trata sobre un grupo de científicos que quieren averiguar qué sucedió con la Atlántida. Descubren que los Antiguos (una antigua civilización muy avanzada) transportaron la ciudad a otra galaxia remota: Pegasus. Así, a través de la tecnología de las «Stargates» (dispositivos que crean un agujero de gusano que posibilita viajar instantáneamente entre dos puntos distantes del espacio), deciden crear una expedición formada por científicos y militares para llegar a la ciudad perdida: la expedición Atlantis.

En *You're pretty good looking (for a girl)*, la escritora explora intensamente cuestiones acerca del cuerpo, identidad y orientación sexual cambiando de género a dos personajes distintos, con el conflicto que conlleva ante sus respectivos intereses amorosos.

El doctor Rodney McKay y la teniente Laura Cadman se intercambian los cuerpos. La historia trata acerca de sus reacciones ante esta situación, comparando las actitudes de uno y otro. Rodney

llora la pérdida de su cuerpo original, pero Laura parece contenta ante tal cambio. Laura, experta en explosivos, acostumbrada a navegar por un mundo dominado por hombres, se ajusta rápidamente a su nuevo cuerpo.

En este caso, la trama de Laura aerea preguntas acerca de la significación social de la encarnación del género. En cuanto Rodney habita el cuerpo de Laura, da cuenta de que su estatus social cambia radicalmente; Laura reconoce que su nuevo cuerpo no está marcado por el género al igual que su antiguo cuerpo de mujer, especialmente por su trabajo como marine. Cabe destacar la cuestión acerca de la negociación de Laura con su deseo sexual: ¿la prohibición contra la homosexualidad dentro del ejército estadounidense se aplica a ella, aunque sea una mujer dentro del cuerpo de un hombre? ¿No puede tener sexo con nadie, sería sexo gay? Podríamos tratar este punto de la historia como una alusión a la dificultad de codificar a los sujetos transgénero/transsexuales dentro de una regulación de la sexualidad que sigue un binarismo estricto entre homo y hetero. La pareja de Laura corta la relación porque no es capaz de desear un cuerpo masculino. A lo largo de la historia, Laura encuentra un amante, aceptando su propia atracción hacia los hombres, aunque eso cambie su identidad «corporal» a homosexual. Abre la exploración sobre la orientación sexual y la encarnación de una identidad, confrontando la inestabilidad de las identidades politizadas basadas en sujetos cuya presentación e identidad de género son, en sí mismas, ya inestables y politizadas (Lothian y Busse, 2017).

Por otro lado, la historia de Rodney sigue otro curso: aunque al principio sienta incomodidad en su nuevo cuerpo, éste parece cambiar sus deseos eróticos: «He was aware of Sheppard - or rather, he told himself frantically, this body was aware of him.» (TrinityofOne, *You're pretty good looking (for a girl)*, 2006). Parece ser que, para Rodney, la orientación sexual se coloca a favor de la relación heterosexual imaginada. Así, armado con una interpretación normativa del deseo, Rodney se declara a John, pero John se revela como gay, en el armario, y, en todo caso, enamorado del cuerpo masculino de Rodney. El conflicto que afronta John es el de cambiar la manera en que entiende la relación entre el sujeto por el que profesa amor, y la identidad de género de ese mismo sujeto para poder satisfacer su deseo sexual y romántico.

(Rodney) closed his eyes. «It wouldn't mean...» He opened them again; he had to look, had to see Sheppard's face. «Wanting me, like this - it wouldn't mean giving into your father, or society, or... or The Man. It would just mean...» He shrugged, helplessly, giving up. «It would mean whatever you want it to mean.» (TrinityofOne, *You're pretty good looking (for a girl)*, 2006)

[...] no se puede seguir hablando de «la mujer» ni «del hombre» sin quedar atrapados en la tramoya de un escenario ideológico en el que la multiplicación de representaciones, imágenes, reflejos, mitos, identificaciones transforma, deforma, altera sin cesar el imaginario de cada cual y, de antemano, hace caduca toda conceptualización. (Cixous, *La risa de la medusa*, 1995: 42)

La homosexualidad de John no le permite que el acto sexual hetero «signifique lo que quiera que signifique», su sexualidad ya es un tema complicado ante la sociedad de Atlantis, y, además, siente presión ante su inclusión en la comunidad LGTB (Lothian y Busse, 2017). Las estructuras sociales heterosexistas y patriarcales delimitan, inevitablemente, todo tipo de situaciones, algo que sucede tanto en la ficción, como en la vida real, sobre todo en casos donde la complejidad del género y la sexualidad hacen de esas categorías normativas algo totalmente insuficiente. Esto es lo que señala Cixous en la cita anterior, en otras palabras: la limitación de lo que entendemos por «hombre» y «mujer» se hace palpable en el texto de TrinityofOne, evocando imágenes y representaciones de un

«deber ser» que, en realidad, no tiene por qué cumplirse; ese «deber ser» se aparece como insuficiente ante la mutabilidad de los conceptos que pueden rellenar el significante «hombre» o «mujer».

Como es tradicional en este género, los personajes están tan profundamente enamorados que las barreras del sexo y sus complicadas encarnaciones se tornan en obstáculos secundarios. El lector de *slash* sabe que John acabará en los brazos de Rodney, incluso un Rodney-mujer, algo que hace que la historia nos anime a separar a los sujetos de nuestro deseo, de los cuerpos que habitan, aunque sobre la trama se sentirá el peso de que la encarnación corporal de estos sujetos siempre importa. El sistema sexo-género, como aparato semiótico construido, es un sistema de representación que confiere cierto significado a las identidades de los personajes, tanto «dentro», como «fuera» del *fanfic*. En estos textos, esta construcción se intenta parodiar, haciendo que el binarismo sexual que asumimos aparezca como un elemento arbitrario. A pesar de ello, existe un anclaje corporal y psíquico, algo que, para estos textos, se soluciona a través del sexo como máxima aceptación de la persona amada:

Sheppard stared at him, into him, like he was searching for the last spark of light at the center of a black hole; Rodney didn't break the gaze as with a sigh he stepped forward into the palm Sheppard instinctively uncurled, cupping it gently around Rodney's breast. «This is me». (TrinityofOne, *You're pretty good looking (for a girl)*, 2006)

La narrativa romántica del *slash* permite deconstruir la heterosexualidad normativa de Rodney, y la homosexualidad de John, a través del deseo que sienten el uno por el otro (la expresión en los ojos del cuerpo femenino de Laura son reconocidos por John como la mirada de a quién ama, Rodney; es él, a quién ama, el que está *realmente* dentro de ese cuerpo). Rodney y John performan la heterosexualidad de su relación, saben cómo lucen, reproduciendo unas prácticas concretas bajo una determinada ideología de género. A pesar de las codificaciones bajo las que se mueve la obra original, la autora toma el material referencial necesario para construir una imagen sobre la sexualidad y el amor exterior a una lógica hegemónica heterosexista, haciendo de la *fan fiction* un espacio en el que construir nuevas subjetividades sea bienvenido. De Lauretis habla sobre estos lugares marginales:

La construcción del género prosigue en nuestros días a través de las diversas tecnologías del género (como el cine) y diversos discursos institucionales (como la teoría) y tiene el poder de controlar el campo del significado social y por tanto de producir, promover e «implantar» la representación del género. Pero existen también los términos para una construcción del género diversa, en los márgenes de los discursos hegemónicos. También estos términos, que provienen de fuera del contrato social heterosexual y que están inscritos en las prácticas micropolíticas, pueden tener un papel en la construcción del género, incidiendo sobre todo al nivel de resistencias locales, en la subjetividad y en la autorrepresentación. (de Lauretis, *The Technology of Gender*, 1987: 54)

En la siguiente historia, *always should be someone you really love*, la intención explícita de la autora era jugar con dos hombres de mediana edad, heterosexuales, que jamás se han cuestionado su identidad o sexualidad, convirtiéndolos en dos sujetos *queer*. Al principio de la historia, John y Rodney retienen su «identidad masculina», su heterosexualidad; aunque tengan relaciones, son hombres, así, su sujeto de deseo no cambia (aunque se preocupen por si «ahora son lesbianas»). En esta historia, especialmente, se juega con el proceso subjetivo inconsciente de asumir el género propio; cada uno entiende al otro como *masculino*, teniendo sexo *con* (y no como) una mujer. Sin embargo, esta perspectiva empieza a cambiar en cuanto actúan sobre sus deseos sexuales; el placer que sienten se origina no solo por el objeto sexual (una mujer), pero por el sujeto sexual que *son* (una mujer). La

autora obliga a estos personajes al ejercicio que de Lauretis reclama sobre la revisión y autorreflexión acerca de la propia experiencia del género, a través de un forzado cambio corpóreo. Sus identidades heterosexuales tambalean en cuanto empiezan a tener sexo *como* y *con* una mujer. Los personajes reconocen la disonancia cognitiva que parecen experimentar entre su cuerpo físico, su identidad mental y sus deseos. El texto retuerce y juega con el binarismo pre establecido de la identidad sexual propia, y de la orientación sexual junto con el sujeto de deseo, a través de la relación que tenían John y Rodney con su propia sexualidad antes de ser genderfucked; ¿gay o hetero? Tal cosa ya no tiene sentido para ellos, ese sentido de identidad entre cuerpo y mente sexuados es, simplemente, fluido.

(John) can't tell anyone, not even McKay, how much he loves this, this body all new for him, beautiful and unworn. But he'd been almost glad of that; it stays his secret, delicious and perverse. (thingswithwings, *always should be someone you really love*, 2007)

Sin embargo, en cuanto John y Rodney abrazan sin tapujo sus nuevas subjetivaciones como «queer male lesbians» (lesbianas masculinas queer), disfrutan de un placer único. Así, habiendo terminado el acto de «queering up» (mariconear a los personajes), el texto devuelve a los protagonistas a sus antiguos cuerpos. John y Rodney han sido hombre y mujer, han contorsionado lo que creían que significaba sexualidad y deseo a través de sus propios cuerpos, y ahora no pueden volver a su comprensión anterior sobre el género y el sexo. El cambio de cuerpo no sólo ha construido el amor que sienten el uno por el otro, la historia llega a su conclusión final cuando disfrutan del sexo en sus cuerpos originales; deben aceptar que su sexualidad se ha visto completamente alterada por ambas transformaciones. Así, es palpable que el sistema sexo/género no significa nada para ellos, escogiendo a quién aman, antes que la construcción de una identidad que, finalmente, acaba por estar vacía de sentido. Como expresa de Lauretis:

Resumiendo, el sistema sexo/género, tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, es una sistema de representación que confiere significado [...] a los individuos de una sociedad dada. Si las representaciones de género vehiculan significados que sancionan posiciones sociales diferentes, entonces el representar o el representarse como macho o hembra implica la asunción del conjunto de estos efectos de sentido. Por tanto, la proposición que dice que la representación de género es su construcción, en tanto cada término es al mismo tiempo el producto y el proceso del otro, puede reformularse con mayor precisión: *la construcción del género es al mismo tiempo el producto y el proceso de su representación*. (de Lauretis, *The Technology of Gender*, 1987: 43)

«So», Rodney says finally, «About this thing where we're not gay.» John laughs helplessly. [...] «I dunno, Rodney», he says, cupping his palm over Rodney's small flat nipple and running his hand down, around his slim hips to grab at his ass, «maybe we should give this lesbian thing another try». (thingswithwings, *always should be someone you really love*, 2007)

Sobre esta última historia, destaco que se distancia del cliché del «amor por encima de todo», ya que el amor que sienten no nace de un reconocimiento mutuo que trasciende las categorías del género, sino que surge por la extraña y única experiencia que han compartido. Es decir, en esta historia, no se convierten en amantes a pesar de sus cuerpos, sino que lo son por la manera en que sus cuerpos problematizan identidad y deseo. Las subjetivaciones de estos personajes han pasado por una doble corriente de género, haciendo que la historia se incline hacia una relectura de los tropos románticos dentro del propio género genderfuck, antes que un relato sobre la búsqueda y asimilación

de una identidad sexual fija. Entran, salen, chocan y reconfiguran sus identidades; han sido sujetos, aparentemente, incoherentes. Pero ahí es donde el final de la historia nos da esperanza: los sujetos contradictorios pueden ser amados.

Conclusiones

La *fan fiction* es un género literario basado en el afecto: amor por la obra original, deseo de continuar escribiendo sobre ese universo y, además, construir una comunidad basada en la amistad. Dentro de este marco, los análisis que detecto en los textos parten del intercambio de críticas entre fans, mediadas siempre por la subjetividad propia de quién acabe escribiendo la historia. Ciertamente, algo así como una práctica feminista de lectura, que interpreto como «hilar fino» la obra original, someterla a un ojo escrupuloso, es lo que se hace en la *fan fiction*: esta práctica es parte del marco interpretativo de los fans, es lo que hacen con el texto original, en comunidad, para luego, ofrecernos una buena *fanfic*.

Después de leer estas historias, considero que ya no puedo dudar en afirmar que la *fan fiction* tiene una textualidad propia. Cada historia es el resultado entre la negociación de la interpretación fan y las demandas políticas y culturales en boga. Me parece importante recordar ahora la ya mencionada autoría (mayoritariamente) femenina de los textos, ya que forma parte de esta «identidad» textual de la *fan fiction*; son precisamente aquellos sujetos relegados a los márgenes los que se unen en pos de un cambio en el imaginario social colectivo a través de, no sólo la escritura, pero de prácticas colectivas de lectura y discusión, gracias a las cuales el texto de la *fan fiction* toma un sabor propio. El dilema sobre el límite entre el deseo de escribir acerca de mundos utópicos y escribir sobre problemáticas existentes en «el mundo real», es lo que hace de la *fan fiction* un género tan diverso y abierto; sea cual sea el resultado, los fans dejarán claro si les ha gustado, o no. No calificaría la *fan fiction* como un género revolucionario (queda por explorar la relación entre el *slash* y los guiños sexistas que encontramos en las novelas románticas, además de las absorciones por parte del mismo sistema normativo contra el que escriben, que ya he mencionado al principio del texto), pero el contexto en el que se producen, circulan y reciben los textos provee un marco interpretativo a través del cual las historias son leídas y recibidas con una atención especial que no se puede ignorar. Por ello, aunque no revolucionaria, este tipo de escritura se me aparece como una práctica transgresora, que juega empujando los límites, ya que cualquier fan puede sumergirse en un texto a través del cual inscribirse en un mundo simbólico distinto al hegemónico. Las comunidades de *fan fiction* son microcosmos; cada una es distinta, pero todas ellas comparten un acuerdo sobre la interpretación de la obra original, creando, a través del grueso de publicaciones que acumulan los usuarios, un espacio literario en el que se comparte, discute y aprehende un universo simbólico propio. En las comunidades de *fan fiction*, escribir y leer parece satisfacer de manera especial a las fans, desde verse reflejadas en personajes femeninos escritos con mayor profundidad, a desear una inscripción del amor y el deseo que se aleje del heterosexismo y cuestione asunciones primarias sobre el binarismo. Podemos afirmar que estas historias nos proveen de un lugar desde el que empezar a explorar el potencial político de prácticas afectivas de lectura y escritura comunitarias, y, ante todo, la *fan fiction* nos enseña prácticas de lectura críticas, jamás conformistas.

Y es que, vemos intervenciones micropolíticas que aparecen incluso en escenas explícitas, y lo que las coloca ahí es el contexto comunitario en el que se inscriben; el punto yace en que el texto no es absorbido por una cámara de eco, sino que participa de un proceso constante de revisión y

transformación tanto del mundo ficticio, como del real. La *fan fiction*, entonces, aparece como un género literario propio al generar una textualidad particular a través de la cual se pueden explorar nuevos sujetos de deseo, ya que, precisamente, hemos visto cómo las autoras nos presentan historias en las que cuerpos incoherentes y sexualidades contradictorias tienen un lugar en el que florecer, prosperar, explorarse, hacerse y deshacerse. Dando rienda suelta a la potencialidad de la literatura como agente activo en la creación de significados sociales, y siguiendo una vez más a Cixous, creo que la *fan fiction* nos facilita la operación de atrapar y moldear aquellas imágenes sociales hegemónicas que, en realidad, siempre fueron demasiado estrechas para describir algo tan complicado como el deseo, el cuerpo, la sexualidad o el amor. Considero que Cixous nos impugna a dirigir toda esa potencia literaria hacia nuevas construcciones de deseo, que es, precisamente, hacia lo que se dirige la peculiar textualidad de la *fan fiction*:

[...] ha llegado ya el momento de que disloque ese «en», de que lo haga estallar, le dé la vuelta y se apodere de él, que lo haga suyo, aprehendiéndolo, metiéndoselo en la boca, en su propia boca, y que, con sus propios dientes le muerda la lengua, que se invente una lengua para adentrarse en él. Y con que soltura, ya veras, puede, desde ese «en» donde se agazapaba somnolienta, asomar a los labios que sus espumas invadirán. (Cixous, *La risa de la medusa*, 1995: 59)

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (1991). *El Narrador*. Madrid: Taurus.
- BRONWEN, Thomas (2011). «What Is Fan fiction and Why Are People Saying Such Nice Things about It??». *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 3:1. <https://doi.org/10.5250/storyworlds.3.2011.0001>
- BUTLER, Judith (2017). *El género en disputa*. Ediciones Paidós.
- BUSSE, Kristina, HELLEKSON, Karen et al. (2006). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. North Carolina: McFarland & Company.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Madrid: Dirección General de la Mujer.
- DE LAURETIS, Teresa (1987). «The Technology of Gender». En *Technologies of Gender*, 1-30. London: Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1007/978-1-349-19737-8_1
- JENKINS, Henry (1992). *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York: Routledge.
- KUSTRITZ, Anne. 2003. «Slashing the Romance Narrative». *Journal of American Culture* 26, n.º 3 (septiembre): 371-84. <https://doi.org/10.1111/1542-734x.00098>
- LAMB, Patricia Frazer y L. VEITH, DIANA. s. f. «Romantic Myth, Transcendence, and Star Trek Zines». En *The Fan Fiction Studies Reader*, 97-115. University of Iowa Press. Consultado el 12 de enero de 2023. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20p58d6.11>
- LOTHIAN, Alexis y BUSSE, Kristina (2017). «Bending Gender: feminist and (trans)gender discourses in the changing bodies of slash fan fiction». En *Framing Fan Fiction: Literary and Social Practices in Fan Fiction Communities*, 57-77. Iowa City: University of Iowa Press.
- LOTHIAN, Alexis, BUSSE, Kristina y REID, Robin Anne (2007). «“Yearning Void and Infinite Potential”: Online Slash Fandom as Queer Female Space». *English Language Notes* 45, n.º 2 (1 de septiembre): 103–11. <https://doi.org/10.1215/00138282-45.2.103>.

- SARAID (1998). *The Healing, Too*. Squidge.org. Hosted by Pumpkin. 10 de diciembre de 1998. /<http://www.squidge.org/Bpumpkin/saraid/healing2.htm>
- STANDBYME (2012). «Twist and Shout». Home | Archive of Our Own, 15 de octubre de 2012. <https://archiveofourown.org/works/537876/chapters/955176#workskin>
- THINGWITHWINGS (2007). *always should be someone you really love (1 of 2)*. hypothetically speaking, 21 de marzo de 2007. <https://thingswithwings.livejournal.com/8873.html>.
- TRINITYOFONE (2006). «You're Pretty Good Looking for a Girl». 27 de diciembre, de 2006 [https://www.fanlore.org/wiki/You%27re_Pretty_Good_Looking_\(For_A_Girl\)](https://www.fanlore.org/wiki/You%27re_Pretty_Good_Looking_(For_A_Girl))
- VENTURA, R., GUERRERO-PICO, M., & ESTABLÉS, M. (2019). «Ciberactivismo fan lesbiano: acciones de protesta no violenta frente a las representaciones heteronormativas de personajes LGBTQ en televisión». Comunicación para el cambio social: propuestas para la acción, *Tirant Lo Blanch*, pp. 137-157. *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/334654736_Ciberactivismo_fan_lesbiano_acciones_de_protesta_no_violenta_frente_a_las_representaciones_heteronormativas_de_personajes_LGBTQ_en_televisio