



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Cuando se monetiza la fan fiction : posibilidades, traiciones y vigilancia entre fans en el caso Cincuenta Sombras de Grey

Autores (en el caso de tesis y directores):

Carla Trovarelli

Libertad Borda, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2017

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



Cuando se monetiza la fan fiction

Posibilidades, traiciones y vigilancia entre fans en el
caso *Cincuenta Sombras de Grey*

Ciencias de la Comunicación

Tesina de grado

Diciembre 2016

Alumna:

Carla Trovarelli

DNI: 34987970

Mail: c.trovarelli@gmail.com

Teléfono: 1158296788

Tutora: Dra. Libertad Borda

Mail: libertadborda@gmail.com

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	5
1. DON Y CONTRADON. LA ECONOMÍA DE LOS FANDOMS	14
2. LA FAN FICTION COMO GÉNERO LITERARIO: INTERTEXTUALIDAD, ESTADO LEGAL Y FORMAS LEGALES DE LUCRO	22
2.1 La fan fiction como práctica intertextual	23
2.2 Derechos de autor y uso legítimo: el estado legal de la fan fiction	29
2.3 Sin dejar rastros: la historia de “borrar los números de serie” en los fandoms	34
3. GÉNERO Y MONETIZACIÓN: ¿LA FAN FICTION NOS HACE POBRES?	39
4. CUIDAR EL ESPACIO SEGURO: EL PELIGRO DE LA MONETIZACIÓN Y VIGILANCIA ENTRE FANS.....	54
4. 1 El caso Cincuenta Sombras de Grey: historia y polémica de una traición	54
4.2 La vieja escuela y los nuevos fans: reacciones, explicaciones y vigilancia.....	59
4.3 Explotación del trabajo fan: robo, ocultamiento y “el punto” de la fan fiction	73
4.3. Cuando los fans se ven expuestos. Vergüenza internalizada, protección del espacio seguro y rechazo a la comercialización.....	79
CONCLUSIONES	91
GLOSARIO.....	96
BIBLIOGRAFÍA	101
MUESTRA DEL CORPUS.....	107

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, antes que nada, a mi familia: mi papá, mi mamá y mi hermano, que estuvieron siempre conmigo, que me hacen feliz y, por sobre todas las cosas, me llenaron de amor y cariño. A mi papá Carlos que me enseñó que nadie nace sabiendo, a mi mamá Liliana que me hace creer que puedo lograr todo lo que me proponga, y a mi hermano, Nicolás, del que aprendí todo lo que vale la pena saber.

A Facu, mi novio, que me escuchó hablar de fans desde el momento exacto en el que nos conocimos. Que estuvo al lado mío incondicionalmente, que me insistió con que podía cuando yo pensaba que no, y que terminó entendiendo (casi) tanto de fan fiction como yo. Gracias, sobre todo, por estar ahí, por el amor y la paciencia de todos los días.

A mis amigos del colegio, que me acompañan hace tanto que ya no me acuerdo cómo era todo antes de ellos. Que me alentaron durante todo los meses que me llevó escribir esta tesina, que aguantaron los fines de semana sin vernos, que me escucharon hablar de “la tesis” sin parar, que se sentaron conmigo mientras leía o escribía y ellos hacían lo mismo. Catalina, Daniela, Dina, Macarena, Manuela, Martina, Sofía, Victoria, Guillermo, Gabriel, Michele y Nacho: gracias por estar siempre. Gracias Nachi por ayudarme con las traducciones legales, y gracias Laura, mamá de Dina, por regalarme mi primer libro de Harry Potter (mi mamá había tratado, yo dije que no).

A mis amigas de Sociales, Belén, Bárbara y Lucila, que hicieron este camino conmigo desde que entramos en la sede de Parque Centenario hasta que terminamos de cursar en el Edificio Único; las que compartieron clases, trabajos, horas de estudio, horas de no estudio, cafés, las charlas sobre la tesis que parece imposible, las charlas sobre todo lo demás. Las que entienden todo.

A “las chicas de TEA”, incondicionales, Anabella, Clarisa y Lucila, que estuvieron conmigo en una carrera mientras me alentaban con la otra. Las que son mis amigas hace ocho años: lo mejor que me dio el periodismo. Gracias a Malena, amiga que es de TEA pero no es de mi TEA, por asegurarse de que tuviera suerte cada fin de semana antes de sentarme a escribir.

Quiero agradecer especialmente a mi tutora, Dra. Libertad Borda. Libertad fue, además de una de las mejores profesoras que tuve en la Facultad de Sociales, la persona que me ayudó a que el proceso de la tesis no fuera imposible, y la que logró que el resultado fuera el mejor trabajo que podía escribir. También agradezco a mis compañeros del Seminario de Fans en la Web, porque el intercambio constante sobre estos temas hizo que nunca me desconectara de la facultad ni de esta investigación, aún después de terminar de cursar.

A Cris Jusino Díaz, que comparte mi fascinación por la investigación, por el fandom y por muchísimas otras cosas, y que me ayudó a la distancia a no aflojar (y a traducir los comentarios más raros).

Por último, pero solo por el detalle de que no la conozco, quiero agradecer a J.K. Rowling por escribir los libros que están conmigo desde que tengo 11 años, que no solo me divertieron y emocionaron sino que me influenciaron en todos los ámbitos de mi vida, y me abrieron las puertas al mundo que me permitió escribir esta tesis.

INTRODUCCIÓN¹

Cuando la trilogía *Cincuenta Sombras de Grey*, escrita por E.L. James, fue publicada en 2011 –y cuando un año después se convirtió en un fenómeno editorial–, los medios de comunicación masiva encontraron en estos libros un tema predilecto del que hablar. Novelas de ficción erótica que rompían récords de venta, que representaban una relación sadomasoquista y que animaban a mujeres adultas, según decían los periodistas, a experimentar en su vida sexual: era lo suficientemente novedoso y “escandaloso” como para ocupar varias líneas de la prensa gráfica y horas de aire en la televisión y la radio.

Al mismo tiempo, esta trilogía había despertado una enorme controversia en Internet, y había generado discusiones de las que pocos medios se hicieron eco. Mientras E.L. James disfrutaba su innegable éxito, las comunidades de fans en la web se sumían en largos y detallados debates sobre el verdadero origen de *Cincuenta Sombras de Grey* y sobre lo que James había hecho.

Bastaba adentrarse un poco en los fandoms (el nombre que se les ha dado en inglés a las comunidades o grupos de fans, y que hoy se ha incorporado también al español) para entender lo que pasaba. *Cincuenta Sombras de Grey* había comenzado, en realidad, como fan fiction de *Crepúsculo*, la trilogía –también best seller– de Stephenie Meyer. La fan fiction², que ha sido estudiada extensivamente en los últimos 25 años, es la escritura de relatos de ficción basados en objetos culturales (series televisivas, películas, cómics y novelas, entre otros), y llevada a cabo por los fans de los mismos.

Este tipo de escritura, una práctica que las comunidades de fans han explorado por décadas (primero a través de fanzines y luego por Internet), utiliza personajes y universos ajenos, de los que los fans –obviamente– no tienen la propiedad intelectual. Es algo que no presenta problemas cuando se trata de obras de ficción que son de

¹ Proyecto UBACYT (2014-2017). *Textos populares y prácticas plebeyas: Cultura de masas, género y fanatismo en la Argentina contemporánea*. Dirigido por Dr. Pablo Alabarces y Dra. Libertad Borda.

² Tanto el género como los relatos son llamados por los fans fan fiction (también suele escribirse fanfiction), fanfic o, directamente, fic. Quienes los escriben y leen son denominados fickers, fickers o fanfickers.

dominio público, pero que se posiciona en un marco jurídico impreciso cuando los dueños del copyright pueden ejercer sus derechos.

Master of the Universe era el nombre del fic escrito por James, en el que los protagonistas de *Crepúsculo*, Edward y Bella, tenían una relación sadomasoquista. Esto no representa algo extraño: desde sus comienzos, una parte considerable de lo escrito por los fans ha girado en torno a las relaciones románticas entre los personajes, estén representadas en el objeto cultural original o no. La fan fiction erótica, por lo tanto, ocupó siempre un lugar predominante en los fandoms e incluyó un amplio espectro de sub-géneros: por ejemplo, el slash y el femmeslash, que exploran las relaciones sexuales o amorosas entre dos hombres o dos mujeres, respectivamente. La historia de James, a su vez, era una fiel representación del fandom de *Crepúsculo*. Muchos de los elementos y conceptos más importantes de su fic reflejaban el *fanon*, es decir, las ideas surgidas en la comunidad (aceptadas, difundidas y compartidas por una gran mayoría de los fans) sobre ciertos personajes o características del universo sobre el cual escriben, en contraposición al *canon*, la palabra que describe lo que está explícitamente expresado en el objeto cultural original y es considerado oficial. Así, el BDSM en el fanfic de James se debió a una tendencia generalizada en el fandom de representar la relación sexual entre Bella y Edward como un vínculo sadomasoquista.

Para poder publicar sus libros, E.L. James hizo lo que en los fandoms se conoce como *filig off the serial numbers* o “borrar los números de serie”: quitó de su historia todos los elementos que indicaban que, anteriormente, esa obra había sido fan fiction, comenzando por el nombre de los personajes. Para James fue sumamente fácil: desde un comienzo, su fic fue del género AU (*alternative universe* o universo alternativo), es decir que Edward y Bella se desenvolvían en un universo distinto al de los libros; en este caso, su Edward no era un vampiro. A la práctica también se la llama *pull to publish* (P2P) o “retirar para publicar”, porque se retira al fic de Internet, donde se aloja para que otros fans puedan leerlo libremente, para publicarlo de forma convencional (sin dejar rastros)³. Así, cuando *Master of the Universe* se convirtió en *Cincuenta Sombras de Grey*, Edward y Bella pasaron a llamarse Christian y Anastasia.

³ Si bien el caso de E.L. James fue el más exitoso y el más conocido, en el fandom de *Crepúsculo* fueron muchos los fics “retirados para publicar”. Esto nos obliga a analizar a *Cincuenta Sombras de Grey* como representante de una tendencia muy difundida en esa comunidad y en esos años en particular.

El problema, no obstante, fue que lo que hizo E.L. James quebró una de las reglas (autoimpuestas, pero que han logrado un alto grado de formalización) más tradicionales de los fandoms: el rechazo al lucro. Por distintos motivos que abordaremos en esta tesina, desde sus inicios las comunidades de fans han llevado a cabo producciones amateur sin fines de lucro, y han trabajado para que sus espacios estén libres de la comercialización y la monetización.

Los fans, nos dice John Fiske (1992), típicamente no ganan dinero. Sin embargo, la monetización de las prácticas fan ha tenido, en los últimos cinco años, un aumento evidente. En este contexto, entendemos por monetización todo tipo de acción que implique una ganancia monetaria que surja del trabajo fan: sea cobrar por escribir un fanfic o ganar dinero al publicarlo “borrando los números de serie”, como lo ha hecho E.L. James. Para muchos, la comercialización también ocurre cuando una persona ajena al fandom lucra, mediante publicidad, con los sitios de la web en los que están alojados los fics.

En esta tesina me propongo investigar qué sucedió en las comunidades de fans a partir del caso *Cincuenta Sombras de Grey*. Si bien en un primer análisis se puede observar una reacción negativa y en apariencia unánime, busqué indagar aún más en las discusiones y debates que tuvieron lugar, para comprender un problema complejo que no puede resumirse en una actitud condenatoria hacia alguien que rompió las reglas.

Cincuenta Sombras de Grey es el libro que los fans discuten y tratan de explicar, pero encontraremos opiniones que van más allá de esta situación en particular y que remiten a las ideas más generales que los fans tienen sobre sus comunidades y sus prácticas. Así, veremos mucho más que los insultos y la polémica generada, podremos relacionarlos con la vigilancia que los fans llevan a cabo de su propio espacio y podremos analizar, según distintas variables, por qué se rechaza tan fuertemente la monetización, qué miedos entran en juego, qué lugar tienen la fan fiction y los fandoms en la vida de los fans y, finalmente, qué es lo que están buscando proteger.

Estado del conocimiento sobre el tema

En esta tesina se reconocen como antecedentes los estudios que se desarrollaron desde la década del 90 sobre los fans y sobre sus actividades. Por el tema analizado en esta investigación, se hará un énfasis especial en los que informen particularmente sobre fan fiction, aunque sin dejar de lado otras prácticas fan que puedan servir tanto para comprender las lógicas internas de las comunidades como para evidenciar las diferencias entre los distintos productos fan.

En primer lugar debemos nombrar a Henry Jenkins y a su libro que es, sin dudas, un hito en los estudios sobre fans: *Piratas de textos: Fans, cultura participativa y televisión* (1992). Su investigación sobre la relación entre los productos de los medios de comunicación y los consumidores, la cultura participativa que los fans llevaban a cabo en sus comunidades, los lazos entre los integrantes de los fandoms y sobre la lógica de reciprocidad que los caracterizaba, es un texto fundacional que –a pesar de las críticas que ha recibido en los años que siguieron a su publicación– sigue manteniendo vigencia.

En segundo lugar, se puede mencionar a “The Cultural Economy of Fandom”, de John Fiske (1992), porque –al igual que Jenkins– el autor estudia la economía de los fandoms. Fiske investiga las lógicas internas de estas comunidades y observa que los fans, típicamente, no ganan dinero con sus actividades.

A su vez, es un antecedente de esta tesis *Bettymaníacos, luzmarianas y mompirris: el fanatismo en los foros de telenovelas*, de Libertad Borda (2012), ya que, al analizar la fan fiction basada en un género autóctono como la telenovela, Borda también encuentra que estas comunidades de fans funcionan como una economía del don y contradon en la que se rechaza el lucro.

Por otro lado, se debe recurrir a Jenkins (2006) una vez más para poder comprender el contexto en el que tuvo lugar el caso de E.L. James. Su estudio de la cultura de la convergencia que caracteriza a esta época, en la que es cada vez más difícil marcar los límites entre productores y consumidores, echará luz sobre la monetización que tuvo lugar en el fandom de *Crepúsculo*.

Además, es necesario mencionar las investigaciones que se ocupan especialmente de la fan fiction: *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet* (2006), editado por Karen Hellekson y Kristina Busse, lleva a cabo un recorrido pormenorizado sobre esta práctica, tanto como género literario como en relación a las comunidades en las que tiene lugar, e incorpora a autoras que han estudiado notablemente a los fandoms, como Abigail Derecho (que también aparecerá citada como Abigail De Kosnik), Francesca Coppa y Mafalda Stasi⁴.

Es otro antecedente el trabajo de De Kosnik [Derecho]. En *Illegitimate Media: Race, Gender and Censorship in Digital Remix Culture* (2008), “Should fan fiction be free?” (2009) e “Interrogating ‘free’ fan labor” (2012) analiza en profundidad el tema de la monetización, particularmente en relación al género de las mujeres que escriben fan fiction. Esta autora, aún antes de la tendencia de “retirar para publicar” de los últimos años, problematizaba el rechazo al lucro, buscaba entender la censura (tanto interna como externa) en las comunidades de fans, y observaba una fuerte vigilancia (llevada a cabo por los mismos fans) de los comportamientos de sus pares y de los límites que tenían o no permitido cruzar.

También Lynn Zubernis y Katherin Larsen (2012), con *Fandom At The Crossroads: Celebration, Shame and Fan/Producer Relationships*, han investigado extensivamente tanto los beneficios que tienen los fandoms para las fans mujeres como la vigilancia interna que caracteriza a estas comunidades. Las delimitaciones de qué es ser un buen fan, y la relación con la vergüenza internalizada que sufren muchas de estas fans son conceptos fundamentales para entender un caso en el que se ha quebrado una regla del fandom.

Por último, debemos incluir a Anne Jamison (2013), quien ha estudiado en *Fic* el caso *Cincuenta Sombras de Grey* y la historia de E.L. James en el fandom de *Crepúsculo*. Además de proveer un recuento detallado de lo que sucedió, Jamison problematiza constantemente los límites que existen entre la fan fiction y la literatura. También, pone en el centro de la cuestión las leyes de copyright, y las ideas

⁴ Hellekson y Busse también han publicado *The Fan Fiction Studies Reader* (2014), que incluye algunos de los textos más importantes de los estudios sobre fans (incluyendo los de autores como Henry Jenkins, Joanna Russ y Camille Bacon-Smith).

equivocadas que los fans tienen al respecto, muchas veces más prohibitivas que la misma legislación.

Algunos señalamientos en torno al marco teórico

Al abordar el caso *Cincuenta Sombras de Grey* entrarán en juego conceptos fundamentales como el de la economía de don y contradon que rige, tradicionalmente, a los fandoms. Como se mencionó previamente, serán centrales Jenkins (1992), quien habla de los fanzines como producciones amateurs no lucrativas, Fiske (1992), que analiza la *economía cultural en las sombras* de los fandoms, y Borda (2012), que retoma a autores de la economía antropológica, Marcel Mauss y Marshall Sahlins, para estudiar las redes de reciprocidad en el fanatismo.

De Jenkins (2006), a su vez, retomaremos dos ideas absolutamente necesarias para esta tesis. El de cultura de convergencia (para comprender el contexto de cambios en el que se inserta el caso elegido) y el de autoridad moral colectiva del fandom, que nos servirá para analizar el corpus y la condena generalizada a E.L. James. También recurriremos a las observaciones de Borda que plantean al fanatismo como un fondo de recursos diversos, tanto para los fans como para la industria (2012).

Al momento de problematizar la situación de la fan fiction y el tradicional rechazo al lucro, se retomarán autoras como Abigail Derecho [De Kosnik] (2006), Mafalda Stasi (2006) y Francesca Coppa (2014), entre otras, ya que posicionan a la fan fiction como una práctica intertextual; no sólo rechazan términos peyorativos como el de literatura “apropiativa” o “derivativa” sino que proponen otros nuevos como, por ejemplo, literatura arcónica o literatura suplementaria.

Derecho será importante cuando abordemos el clivaje de género, ya que incluye a la fan fiction en la larga tradición de prácticas femeninas hechas por amor y entiende que con esto tiene que ver el tradicional rechazo al lucro en los fandoms. John Walliss, con su diferenciación de la creatividad fan masculina y la femenina, servirá de complemento en esta parte de la investigación (2012).

Finalmente, Lynn Zubernis y Katherine Larsen (2012) serán fundamentales al investigar las reacciones a lo que ha hecho E.L. James, ya que los conceptos que han

desarrollado sobre el fandom como un lugar seguro y sobre sus beneficios para sus participantes nos ayudarán a comprender qué temen perder los fans si se introduce la posibilidad de comercialización en las comunidades. Aquí también recurriremos al concepto de vigilancia ejercida por los fans, o de censura interna en los fandoms, que han observado extensivamente tanto estas autoras como Abigail De Kosnik [Derecho] (2008).

Metodología y corpus

El corpus que se analiza en esta tesina fue registrado en distintas plataformas de Internet. Se trata de páginas que (sin importar si se trata de blogs o de portales de noticias) ofrecen la posibilidad de dejar comentarios. No son foros: debemos evitar, como dice Borda, la tendencia de “llamar foro a toda página que tenga alguna opción para dejar comentarios” (Borda, 2012: 48); sin embargo, la vitalidad de estos sitios se debe a los debates que tienen lugar en estas secciones. Smart Bitches, Trashy Books, Oh No They Didn’t (ONTD), The Mary Sue y Dear Author fueron los elegidos. En total, he investigado quince entradas, y casi tres mil comentarios en total. Los sitios mencionados no contienen a fans de un objeto cultural en particular, ni se dedican a un fandom en especial. De hecho, incluyen tanto a participantes de fandoms como a personas que jamás han leído o escrito fan fiction. Esto se debió a mi intención de analizar las repercusiones en relación al caso de monetización y no solamente a la historia de la relación personal de James con su fandom. Así, busqué un panorama más amplio, con comentarios que no se han visto informados solo por el “odio” que una comunidad en particular tiene por la autora de *Cincuenta Sombras de Grey*, y en el que fuera posible observar si las reglas de los fandoms son compartidas, si hay diferencias entre los fans y, de ser ese el caso, cuáles son.

Los comentarios se publicaron entre 2012 y 2016, es decir, desde el comienzo del caso. No fue necesario hacer un recorte temporal, ya que la trilogía (al igual que las películas que se filmaron con los libros como base) continuó generando noticias sobre E.L. James y su obra y mantuvo, de esta manera, “vivo” el tema en Internet. Sin embargo, también he incorporado discusiones sobre otros ejemplos de monetización para que funcionen de manera comparativa; algunos de ellos son anteriores a 2012.

Al leer y buscar las opiniones, hice el trayecto que cualquier interesado en el tema podría haber hecho: pasé de una plataforma a otra siguiendo los links que proveían los mismos fans, encontré comunidades más pequeñas en las que se discutía el mismo tema y me mantuve siempre en los sitios en los que cualquiera podría entrar, evitando los que requieren ser miembro y cierran sus posts al público general. Esto se debió, principalmente, a la intención de respetar las barreras que han establecido los fans para resguardar su actividad fan de la mirada de personas ajenas a sus comunidades.

En línea con esto, nos vemos obligados a cuidar la privacidad de los comentaristas. Si bien comparten sus opiniones en posts públicos, sabemos –tal como sostienen Busse y Hellekson (2012)– que los fans esperan cierto grado de privacidad. Por eso, se han modificado sus seudónimos. Si bien en todas las plataformas seleccionadas cuentan con avatares o fotos de perfil, he tomado y transcrito solo el texto de los comentarios, por considerar que transcribir las pantallas no sumaría valor al análisis. Todos los comentarios, originalmente en inglés, han sido traducidos por mí para esta tesina.

De la autoridad moral a la vigilancia: recorrido de la investigación

La tesis se divide en cuatro capítulos. En el primero se buscará comprender el contexto en el que tuvo lugar el caso *Cincuenta Sombras de Grey*; para eso, revisaremos la economía de don y contradon que caracterizó a los fandoms por más de cuarenta años. Además de repasar la autoridad moral de las comunidades, problematizaremos la idea de que estos espacios están absolutamente libres de la comercialización. También tomaremos los señalamientos de Henry Jenkins sobre lo que denomina cultura de la convergencia para observar las nuevas posiciones que ocupan los productores y los fans, los cambios en la relación entre ellos, y para preguntarnos si la monetización, efectivamente, se está acercando.

En el segundo capítulo nuestro objetivo será observar el estado legal de la fan fiction en relación con los derechos de autor. En contraposición a esto, se ubicará a la práctica como parte de una tradición de intertextualidad y se estudiarán los conceptos de literatura arcónica y literatura suplementaria. Además, se cuestionará la idea de que siempre se rechazó a quien se animara a “borrar los números de serie” en los fandoms y,

al mismo tiempo, compararemos estos casos con el de E.L. James para evidenciar las diferencias.

Por otro lado, en el tercer capítulo se investigará la relación entre la fan fiction como una práctica llevada a cabo por mujeres (en su mayoría) y la tradición de rechazo al lucro. También se intentará responder por qué las mujeres pueden sentirse más atraídas por la literatura arcántica. Para finalizar, se comparará la fan fiction con otras prácticas de remix digital y con la manera en la que enfrentaron esas comunidades la posibilidad de monetización.

En el último capítulo se repasará la historia del caso *Cincuenta Sombras de Grey* en el propio fandom de *Crepúsculo*: cómo es que E.L. James pasó de ser una fan de renombre (Big Name Fan o BNF) a publicar un best seller. También analizaremos el corpus reunido y veremos cómo reaccionan los fans ante esta situación, cómo ejercen la vigilancia del comportamiento fan en sus propias comunidades, qué miedos aparecen en sus comentarios a partir de la monetización de una obra fan, cómo explican lo que ha sucedido y, también, qué ideas y conceptos tienen sobre los fandoms y su participación en ellos.

Finalmente, en las conclusiones nos tomaremos un momento para reflexionar sobre la monetización: ¿es una amenaza o solo una posibilidad? ¿Podrán sobrevivir las comunidades de fans? ¿Qué efecto verdadero tuvo E.L. James en los fandoms? Con la mirada en la legitimidad y la posibilidad de un sistema de copyright más expansivo, pensaremos en el futuro de los fandoms y los cambios que podrían llegar.

Ya que se trata de una tesis en la que se utilizan muchos términos y sitios específicos de los fandoms y de la actividad fan, he incluido al final del trabajo un glosario para facilitar la comprensión de estas expresiones.

1. DON Y CONTRADON. LA ECONOMÍA DE LOS FANDOMS

Como se mencionó en la introducción, Libertad Borda (2012) plantea que el fanatismo se ha convertido en un *fondo de recursos diversos*. Este fondo de recursos, que contribuye a la creación de identidades individuales y colectivas, está compuesto por diferentes rasgos: tanto por actitudes, expectativas y experiencias como por prácticas y modos de relación con la industria. Uno de los rasgos que Borda distingue dentro del fondo de recursos de los fans es la formación de redes de reciprocidad (Borda, 2012: 120).

No obstante, debemos centrarnos en una distinción que lleva a cabo la autora: el fanatismo no se ha vuelto sólo un fondo de recursos para los consumidores, sino que lo es también para la industria. “...queda claro que el/la fan pasó de ser el ayudante marginal que se recibía por la puerta de atrás a convertirse en palabra clave de la jerga de la comercialización, no sólo de la industria mediática sino de todo tipo de actividad económica”. La industria, de esta manera, selecciona rasgos de manera estratégica, y descarta los que no le garantizan el control de la actividad que alientan (Borda, 2012: 317). En “Fandom and/as labor”, por otra parte, Mel Stanfill y Megan Condis (2014) aseguran que la creación de valor fan no es algo nuevo, pero sí lo es el reconocimiento y el aliento de la industria, al igual que la expansión contemporánea de la monetización (Stanfill y Condis, 2014).

Es fundamental tener estos conceptos en cuenta al analizar el caso que estudiamos en esta tesina. Nos enfrentamos a una situación en la que la industria cultural ha reaccionado ante lo que Henry Jenkins llama *cultura de convergencia*. Esta cultura, donde la participación está más abierta y menos controlada por los productores mediáticos, ha obligado a las industrias a “afrontar sus implicaciones para sus intereses culturales” (Jenkins, 2008: 139). La industria mediática, asevera el autor, depende cada vez más de “consumidores activos y comprometidos” para que difundan productos en un “mercado mediático superpoblado”. Sin embargo, “una cosa es permitir la interacción de los consumidores con los medios bajo circunstancias controladas. Totalmente distinto es permitirles participar a su manera en la producción y distribución de los bienes culturales” (Jenkins, 2008: 139).

En este contexto podemos analizar el caso *Cincuenta Sombras de Grey* y a otras novelas “originales” que nacieron en el seno de los fandoms y la fan fiction; que pasaron por encima de las restricciones de los derechos de autor cambiando los nombres de los personajes y volvieron a insertarse en la industria editorial masiva. Si acordamos con lo planteado por Jenkins –que muchas veces los editores y escritores de fanzines son más sensibles a los deseos de los lectores que los productores comerciales (Jenkins, 2010: 187)– podríamos sostener que la industria encontró una nueva manera de canalizar las prácticas de los fans (manteniendo, de esta manera, el control sobre ellas) y, a su vez, de asegurarse que las historias publicadas estén en sintonía con los intereses y deseos de los lectores.

No obstante, al considerar que la cultura de convergencia implica un momento de cambio y de adaptación –tanto de la industria como de los fans y consumidores– resulta esclarecedor observar las lógicas que, en la mayoría de los casos, regían los intercambios en los fandoms tradicionalmente. Tal como asegura Libertad Borda, “si bien la fan fiction se fue construyendo en el seno de diversos grupos de fans, existen tradiciones comunes que vienen alimentándose desde hace más de cuatro décadas y que han logrado un alto grado de formalización” (Borda, 2012: 215).

John Fiske (1992) sostiene que los fans crean una “economía cultural en las sombras”, es decir, un sistema propio de producción y distribución que permanece fuera de las industrias culturales (Fiske, 1992: 1). Los fans ganan prestigio dentro de la comunidad pero salvo “pocas excepciones”, no ganan dinero. De hecho, Fiske plantea que el capital cultural popular que poseen los fans no es típicamente convertible en capital económico (Fiske, 1992: 7).

Borda, por su parte, retoma a Mauss y Sahlins –quienes analizaron sociedades económicas tradicionales– y propone que muchas de las prácticas fan estudiadas están atravesadas por una lógica de la reciprocidad y del don, en contraposición a la acumulación y el interés personal (Borda, 2012: 161). Jenkins, a su vez, remarca en “Garabateando en los márgenes. Fans lectores, fans escritores” la aversión del fandom por obtener beneficios. Sus formas de producción y distribución reflejan, según el autor, la reciprocidad de la comunidad de fans. Los fanzines que estudia en ese capítulo son

publicaciones amateur no lucrativas: su venta apunta a recuperar los costos de su producción, no a acumular dinero (Jenkins, 2010: 186).

La “autoridad moral colectiva del fandom”, como la llama Jenkins, rechaza los intentos de comercializar su cultura (Jenkins, 2010: 172). El autor cita a Jeff Bishop y Paul Hogget para explicar los valores de las “comunidades sub culturales organizadas en torno a entusiasmos o intereses comunes”. Se trata, según los autores, de valores de reciprocidad e interdependencia, no de valores en los que prima el interés propio. En estas comunidades son más importantes la lealtad y la pertenencia que los vínculos creados en el cálculo monetario (citado en Jenkins, 2010: 316).

Los fans, asegura Libertad Borda, no sólo producen textos, sino también identidades. Es este el contexto en el que debemos comprender la lógica de la reciprocidad encontrada en los fandoms: los dones y contradones sirven para asentar los lazos de la comunidad en cuestión (Borda, 2012: 162). Tal como explica Rhiannon Bury en su investigación sobre fandoms femeninos online (2005), la sustancia de la comunidad es dada por la repetición coherente de “prácticas comunales” (Bury, 2005: 10). También es por esto que Kristina Busse ha asegurado que la mayoría de los fans sienten fuertemente que la economía del don es un valor, y no una necesidad (citado en Flegel y Roth, 2014: 1092).

Este aspecto de las prácticas de los fans no puede ser dejado de lado si esperamos analizar casos donde se ha monetizado la fan fiction. Podemos adelantar la idea de que el valor de lealtad del que hablan Bishop y Hogget es central para la investigación, ya que es uno de los valores que se vulnera más fuertemente en la monetización de la fan fiction.

El hecho de que los fans no lucren típicamente con sus prácticas no es nada menor: es un aspecto lo suficientemente importante como para que afecte el rótulo o la categorización de un individuo como fan. “Aquellos que hipotéticamente lograran abandonar [la fan fiction] para lucrar con su trabajo, por definición, quedarían afuera del rótulo de forma automática”, sostiene Borda (Borda, 2012: 217). Fiske, a su vez, asegura que hay una gran desconfianza sobre obtener ganancias dentro del grupo de fans y que “aquellos que intenten obtenerlas son calificados de ‘mercachifles’ más que de fans” (Fiske, 1992: 7).

No obstante, esto no significa que no existieran casos excepcionales en los que los fans lograran lucrar con su trabajo o pasar a ser parte de la industria, especialmente en la era de la convergencia. Algunas de estas formas, de hecho, parecían estar legitimadas por los grupos de fans, permitidas. Henry Jenkins (2008) plantea que los aficionados solían usar, por ejemplo, sus fan films⁵ de *Star Wars* para introducirse en la industria cultural. Sus obras funcionaban como “tarjeta de presentación”: los fans no lucraban directamente con las obras basadas en un objeto cultural, sino que las utilizaban como un “punto de acceso a la publicación comercial” (Jenkins, 2008: 138. Traducción propia). En el caso particular de *Star Wars*, esto muchas veces implicaba comenzar a publicar libros de la franquicia⁶. Claramente, de esta manera el control seguía siendo de George Lucas, quien se aseguraba poder imponer las condiciones: “Lucas quiere ser celebrado pero no apropiado” (Jenkins, 2008: 154. Traducción propia).

Más allá de estas excepciones, el rechazo al lucro se mantuvo siempre, tal como explicaron Borda y Fiske, como un valor central de los fandoms. Ahora bien, Flegel y Roth consideran que la economía del don no debe existir necesariamente fuera de la economía de mercado. De hecho, no sólo puede sino que “ya existe dentro de ella” (Flegel y Roth, 2014: 1102. Traducción propia). Abigail De Kosnik [Derecho] (2012) coincide con ellas al declarar que “los fandoms ya están monetizados”. Las autoras se refieren a que los fans contribuyen al mercado de los dueños de los derechos de autor, en primer lugar, al comprar el objeto cultural que da acceso al fandom. Pero, además, “los sitios [de Internet] y la banda ancha deben ser comprados” y “muchos de los servicios que alojan trabajos fans, como LiveJournal, FanFiction.net, y YouTube, son compañías con fines de lucro, cuyos ingresos son impulsados por la actividad fan” (De Kosnik, 2012. Traducción propia).

Es decir, a pesar de que los fans producen felices sin recibir dinero a cambio, su trabajo sí genera ingresos para la industria. Esto nos remite tanto a lo dicho por Flegel y

⁵ Los fan films son películas o videos inspirados en un objeto cultural (película, cómic, serie de televisión etc.), creados por fans de forma amateur.

⁶ Los libros de una franquicia entran dentro de lo que se conoce como “productos licenciados”. Se trata de productos que se apoyan en otro, por ejemplo, los juguetes que representan a los personajes de una película. Estos objetos siempre cuentan con la autorización de los dueños de la propiedad intelectual en cuestión. Las novelas licenciadas o libros de una franquicia son aquellas obras de ficción que están inspiradas en otro objeto cultural, que analizan y profundizan la trama presentada en el texto fuente o expanden, mediante otras historias, su universo.

Roth como a la idea ya citada de Jenkins de una dependencia de los productores del trabajo de los fans. De Kosnik retoma a Terranova y Andrejevic para explicar cómo el trabajo gratis de los consumidores “anima y produce valor para Internet”, y sostiene:

Las producciones fan ayudan a mantener el conocimiento de, y el interés en, textos de los medios masivos en el tiempo al proveer continuamente comentarios actualizados, videos, noticias, historias, y arte, de este modo ahuyentando la obsolescencia de los textos (De Kosnik, 2012. Traducción propia).

El valor que producen los fans es, al mismo tiempo, entregado voluntariamente y explotado.

Estos conceptos nos ayudan a comprender mejor las excepciones, antes explicadas, en las que algunos fans recibieron dinero por su trabajo: la posibilidad de participación de los fans existía, pero siempre con lucro para la industria. Así, se podía canalizar el “output creativo de los fans” y reducir al mismo tiempo los costes de producción (Jenkins, 2008: 139). Sin embargo, está claro que nos enfrentamos, en este trabajo, a un caso distinto: E.L. James (así como la editorial que la ha publicado) ha lucrado con una obra surgida en el seno de un grupo de fans; no obstante, ha sido a expensas de la autora del objeto cultural en el que se basó su fan fiction. Además, para lograr la publicación ha tenido que cambiar los nombres de los personajes para evitar problemas de derechos de autor. Estas diferencias serán fundamentales para entender mejor los comentarios de los participantes de los fandoms cuando hablan de *Cincuenta sombras de Grey*. Tal como veremos más adelante, el problema parece no ser sólo el lucro en sí, sino la *forma* en que se llevó a cabo.

En un capítulo en el que analiza los conflictos dentro del fandom de *Harry Potter*, Jenkins incluye un apartado titulado “Fan Fiction in the Era of Web 2.0”. Según el autor, tanto la industria como los consumidores actúan como si nos dirigiéramos hacia una cultura más participativa, pero todavía “no han llegado a un acuerdo sobre los términos de nuestra participación”. (Jenkins, 2008: 177. Traducción propia) El autor sostiene que aun las compañías que intentan un enfoque más “colaboracionista”, en contraposición a la actitud “prohibicionista”, deben aprender mucho todavía sobre crear y mantener una relación recíproca con los consumidores. Para ejemplificar este concepto, toma el caso de FanLib.com –un portal propiedad de algunos reconocidos

participantes de la industria mediática— que se propuso como una plataforma para publicar fan fiction. La reacción de los fans, sin embargo, se concentró en tomar una actitud de sospecha frente a los términos de servicio de FanLib y en defender los espacios en los que sus comunidades funcionaban previamente (y con ellos, la libertad que implicaban). Jenkins explica la controversia de FanLib de la siguiente manera:

FanLib adoptó el modelo del “contenido generado por los consumidores” de la web 2.0, olvidando que estaba interactuando con una comunidad subcultural existente, en vez de generar una de cero a partir de herramientas y servicios innovadores. La industria tiende a ver a los usuarios aislados -como individuos que quieren expresarse, más que como parte de una comunidad preexistente con sus propias normas y prácticas institucionalizadas. FanLib hablaba de la fan fiction como una práctica tradicional, pero sus ejecutivos se sentían más cómodos cortejando a los fans como agentes libres en vez de lidiar con ellos como parte de una comunidad más grande (Jenkins, 2008: 180. Traducción propia).

Años después, ya que la controversia de FanLib tuvo lugar en 2007, podríamos asegurar que la actitud de la industria no ha cambiado demasiado: el caso de E.L. James, al igual que otros que analizaremos brevemente para proveer un contexto necesario, trata de participantes de fandoms que actúan como “agentes libres”. Kindle Worlds⁷, por ejemplo, incorpora o canaliza el trabajo de los fans, siempre dentro de una plataforma controlada por la industria y por los creadores de los “mundos” utilizados por ellos.

No obstante, es interesante tomar algunos de los comentarios seleccionados por Jenkins en el debate sobre FanLib y observar cómo, de alguna manera, anticiparon la controversia sobre la monetización de la fan fiction que encontramos hoy en día. Uno de los que cita el autor es de un usuario de LiveJournal, almostnever, que sostiene que se ha involucrado en las discusiones sobre si se debería aceptar la monetización de la fan fiction porque “[la monetización] está llegando, la aceptemos o no”. Sin embargo, la parte fundamental es la que sigue: “preferiría que fueran los creadores fans los que se benefician, y no un emprendedor al que sólo le importa nuestra comunidad como un nicho de mercado” (Jenkins, 2008: 181. Traducción propia). El problema parecía ir más

⁷ Kindle Worlds es una plataforma de Amazon en la que los autores de fan fiction pueden ganar dinero a partir de la publicación de sus historias. Allí, solo se pueden publicar fics de los universos permitidos por Amazon: se trata de los objetos culturales de los que han podido asegurarse las licencias, posibilitando así el lucro tanto para la compañía como para los fans.

allá de si estaba bien o mal ganar dinero con la fan fiction: lo que centralizaba las preocupaciones era *quién* se beneficiaba con la cultura fan.

No podemos dejar de lado otro de los aspectos que remarca Jenkins: el hecho de que muchos participantes de los fandoms argumentaron que los fans son vulnerables a los intereses comerciales externos porque han fallado en capitalizar su propia producción cultural (Jenkins, 2008: 181). De esta manera, una de las características más específicas de los fandoms –el hecho de que el trabajo fan se guiaba por la reciprocidad y se alejaba del lucro– se había convertido, después de todo, en una de sus debilidades.

El escenario planteado hasta ahora se nos presenta de manera bastante clara: una cultura de convergencia, de inteligencia colectiva y cultura participativa, que implica cambios, ansiedad e incertidumbre. Se trata de una situación en la que “ninguno de nosotros sabe con seguridad cómo vivir”, en palabras de Jenkins. Los fans, que durante más de cuarenta años han participado de la lógica de don y contradon de los fandoms, se encuentran con que la industria mediática busca lucrar con sus labores o dejarlos que participen siempre que sea bajo sus reglas y su control. Estos consumidores empoderados, al mismo tiempo, están buscando la manera de “ampliar su percibido derecho a participar” (Jenkins, 2008: 175. Traducción propia).

En esta misma línea, De Kosnik analiza el modelo del trabajo fan no remunerado. Los fans aumentan el valor de los productos mediáticos sin recibir nada a cambio, para evitar ser denunciados por violar el copyright. La autora considera esto “perturbador”, porque cree que los fans se conforman con “muy poco, demasiado pronto, en las continuas negociaciones entre las industrias culturales, los mercados capitalistas, y los consumidores/trabajadores individuales” (De Kosnik, 2012. Traducción propia).

De Kosnik estima que pioneros de ambos lados forjarán “nuevos acuerdos en relación a las licencias y al uso legítimo (...) o comenzará una nueva guerra” (De Kosnik, 2012. Traducción propia). Si bien no podemos afirmar qué sucederá en el futuro, está claro que el caso *Cincuenta Sombras de Grey* es parte (y producto) de un contexto de cambios en las relaciones entre productores y consumidores. Se desprende, tanto de los comentarios de algunos fans en la Web como de lo expuesto por varios

autores, que se percibía años antes que la monetización –de alguna manera– irrumpiría en los fandoms.

En este escenario es que se inserta la nueva ola de publicaciones de la industria editorial que, en un primer momento, fueron fan fiction. De los comentarios que componen el corpus de estudio surge la idea de que no son los únicos casos; son, tan solo, los más conocidos. La tensión que podemos observar en las discusiones registradas nos habla de una situación de cambio en la que los fans no saben aún cómo posicionarse. Las reacciones, tanto negativas como positivas, entrañan diversas variables, más complejas que la mera división entre los que están a favor o en contra de la monetización.

Si algo queda claro es que, como aseguran Flegel y Roth, algunos fans pueden querer lucrar con su trabajo. Estos fans son considerados “problemáticos” porque, en palabras de Busse, “no son parte o rechazan” las reglas restrictivas (y autoimpuestas) del fandom (citado en Flegel y Roth, 2014: 1103. Traducción propia). Para estos individuos, la economía del don no sería algo valioso, sino un peligro (Flegel y Roth, 2014: 1103).

2. LA FAN FICTION COMO GÉNERO LITERARIO: INTERTEXTUALIDAD, ESTADO LEGAL Y FORMAS LEGALES DE LUCRO

Si bien, como se mencionó en el primer capítulo, para muchos el compromiso de no lucrar con la fan fiction es un valor comunitario, también funcionó durante muchos años como una manera de evitar problemas legales. A pesar de que fueron muchos los casos en los que los fans recibieron *cease and desist letters* (cartas de “cese y desista”, es decir, cartas documento de intimación a desistir), la mayoría se escudaba bajo una idea compartida: sin vender los trabajos fan, los fandoms estaban protegidos de repercusiones legales.

Sin embargo, este es un concepto que vale la pena problematizar de más de una manera. En primer lugar, debemos preguntarnos cuál es el estado legal de la fan fiction, ya que si algo ha demostrado el caso *Cincuenta Sombras de Grey* es que las ideas que muchos tenían sobre la situación legal de este género estaban erradas. Es sumamente fácil encontrar, en los comentarios que pueblan la web (particularmente en los que datan del año de publicación de los libros), personas que alientan a Stephenie Meyer, autora de *Crepúsculo*, a demandar a E.L. James. En los siguientes años, muchos de estos se transformaron en comentarios que expresan descontento o desilusión de que no lo haya hecho. También entre ellos surgen quienes se animan a argumentar que, probablemente, Meyer y su equipo legal sabían que no tendrían un caso fuerte contra James y por eso desistieron.

Por otro lado, no deja de ser llamativo ver cómo un gran número de fans tratan de legitimar la fan fiction y a su vez apartarla de la posibilidad de lucro. Varios autores, como veremos en breve, recogen ejemplos de la manera en la que los fans relacionan a la fan fiction con las prácticas intertextuales más viejas y tradicionales de la literatura. En estos casos, los comentaristas aseguran, por ejemplo, que la Eneida puede considerarse fan fiction, al igual que la Divina Comedia (que sería además un fic con self-insert⁸). Esto es lo suficientemente recurrente como para que un comentarista

⁸ Las historias con self-insert son aquellas en las que el autor se “introduce” a sí mismo en la narrativa. En el caso de Dante Alighieri, el autor es el protagonista de la obra; en otros casos, este término se utiliza para criticar a un autor que construye un personaje principal demasiado parecido a sí mismo, como si quisiera ser parte del relato que cuenta. Muchos remarcaron que Stephenie Meyer, por ejemplo, era muy similar físicamente a su protagonista, Bella.

bromea en ONTD sobre fans “pretenciosos”, diciendo: “pero SHAKESPEARE escribió fanfic, ergo su fanfic es igual que Shakespeare!!!!!!” (welcomespring, agosto de 2012, ONTD).

Si bien la mayoría de los autores que citaremos a continuación eligen posicionar a la fan fiction como un género más reciente, que debe acotarse a obras con ciertas características particulares, es interesante ver la contradicción que presentan los fandoms. Si toda la literatura –por su intertextualidad– podría considerarse fan fiction, ¿por qué los involucrados en los fandoms consideran que algunos autores tienen derecho a lucrar con sus obras y otros no? ¿Si creen y sostienen que a nivel literario la fan fiction es tan importante como una obra legítima, por qué hacen esfuerzos para que los fics se mantengan en el ámbito amateur? Estas preguntas nos remiten a un entramado de conceptos e ideas sobre literatura, intertextualidad, los derechos de autor y la moral del fandom que, si bien no hará posible que demos definiciones y reglas exactas, nos ayudará a entender el alboroto que generó *Cincuenta Sombras de Grey*. También comprenderemos, así, de dónde vienen las distintas opiniones que encontraremos en el corpus analizado.

2.1 La fan fiction como práctica intertextual

Francesca Coppa (2014) ofrece una definición acotada de la fan fiction como “el material creativo que incluye personajes que han aparecido previamente en trabajos cuyo copyright está en manos de otros” (Coppa, 2014: 219. Traducción propia). Tal como remarcamos antes, Coppa puntualiza que “aunque los mismos fans suelen buscar continuidad entre sus prácticas (...) y aquellas con una historia mucho más larga (...) esta identificación del folk y las culturas fan puede difuminar distinciones importantes entre ellas, de las cuales no es menor la idea legal relativamente reciente de que las historias pueden ser propiedad de alguien” (Coppa, 2014: 219. Traducción propia).

Es importante definir a los fanfics porque, tal como explica Anne Jamison en *Fic*, la fan fiction tiene el don particular de desdibujar líneas que “equivocadamente creemos que son estables: entre leer y escribir, consumir y crear, (...) autores y críticos, obras derivativas y transformativas” (Jamison, 2013: 6. Traducción propia.). La misma autora, al igual que muchos fans, cita instancias históricas que podrían considerarse fan

fiction. J.M. Barrie, autor de *Peter Pan*, escribió fan fiction de *Sherlock Holmes*⁹; William Shakespeare hizo lo mismo con el Ur-Hamlet¹⁰ y Alonso Fernández de Avellaneda con su segunda parte (no autorizada) del Quijote¹¹ (Jamison, 2013: 28-29).

En línea con lo que plantea Coppa, Jamison aclara que ninguna de estas prácticas literarias son “exactamente lo que entendemos como fan fiction hoy en día” ya que ha cambiado lo que entendemos por las relaciones clave entre escritor, lector, objeto publicado y fuentes (Jamison, 2013: 35. Traducción propia). Lo que no ha cambiado, sin embargo, es “el hábito de los escritores de escribir a partir de distintas fuentes”¹². Este hábito es lo que permite que surjan opiniones encontradas sobre qué es la fan fiction y cuáles son los límites que distinguen a una obra “original” de una considerada fanfic.

También Abigail Derecho (2006) [De Kosnik], pone el foco en las discusiones metadiscursivas de los fans sobre qué es la fan fiction. La autora describe tres posiciones que, sostiene, ha visto repetirse tanto en el trabajo de los académicos-fan como en los sitios de debate meta¹³ de los fandoms. La primera posición propone una definición amplia: “la fan fiction ha existido por miles de años e incluye, por ejemplo, la antigua literatura griega y romana, como los poemas épicos de Homero” (Derecho, 2006: 62. Traducción propia).

Una segunda posición es más acotada y sostiene que por fan fiction se entiende solo la ficción que es producto de las culturas fan. Derecho cita a un fan de nombre

⁹ En 1893, Barrie escribió la parodia “The Adventure of the Two Collaborators”, en la que aparecen como personajes tanto Holmes y Watson como los mismos Arthur Conan Doyle y J.M. Barrie (Jamison, 2013: 43).

¹⁰ Obra de teatro escrita por un autor desconocido en 1587, se la considera una precuela de *Hamlet*.

¹¹ Avellaneda fue el autor del Quijote apócrifo titulado *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de La Mancha*.

¹² La expresión de Jamison (“writing from sources” o “escribir a partir de fuentes”) remite a una técnica didáctica que se enseña para desarrollar distintos géneros de escritura, como la literatura de no ficción, el periodismo o la escritura académica. Sin embargo, la autora la utiliza para describir todo tipo de escritura en la que un autor retoma otra obra, sea porque se vio inspirado por ella, porque continuó una historia conocida o porque tomó un personaje ya existente. Parece ser, en cierta manera, un término demasiado vago que puede englobar situaciones muy distintas (y esto será evidente en el análisis del corpus, cuando los comentaristas discutan sobre dónde está la línea que separa a una obra original de un plagio); además, no incluye una característica fundamental de la escritura a partir de fuentes, tal como se entiende en la técnica didáctica ya mencionada: la atribución. Si bien es probable que Jamison elija esta expresión para marcar de cierta forma la indiscutible relación entre textos literarios, es importante evitar obviar las diferencias, ya que -como sostiene un fan citado por Derecho- de otra manera “la distinción deja de tener sentido”.

¹³ En los fandoms, se identifica con el término “meta” a los sitios o comunidades que se centran en la discusión y análisis de las obras y la actividad fan.

Oblomskaya que explica que “toda la literatura es un gran intertexto donde todos se están citando mutuamente” y que, por eso, si “cualquier cosa se convierte en fan fiction, la distinción deja de tener sentido y podríamos pasar a llamarla literatura” (citado en Derecho, 2006: 62. Traducción propia). La tercera posición es aquella con la que está de acuerdo Derecho, y es la que asegura que la primera es demasiado amplia y la segunda demasiado restringida. Esta definición sitúa a la fan fiction como un género “dentro del más amplio campo de la literatura” (Derecho, 2006: 62. Traducción propia).

Si bien en esta investigación estamos de acuerdo con definir a la fan fiction de manera más acotada, no repasamos las distintas posiciones antes citadas con un fin puramente metodológico. Lo hacemos porque revisar el hecho de que los fans tuvieran opiniones encontradas sobre este género es un pequeño adelanto de otras disidencias: desde qué constituye a un fanfic hasta qué da legitimidad a una obra de ficción, desde qué hace a una obra original hasta quién tiene derecho a lucrar con ella. Queda claro, al menos, que los fandoms no son tan coherentes como muchos (tanto fans como académicos) creían o esperaban.

Derecho busca conciliar la idea de que no toda la literatura es fan fiction con otra igual de importante: la que plantea que hay una conexión entre los fanfics y las viejas formas de narración. Tomando discursos postestructuralistas como base, Derecho asegura que la fan fiction es un “subgénero de un género más amplio y viejo de la literatura, que generalmente es llamado ‘derivativo’ o ‘apropiativo’” (Derecho, 2006: 63. Traducción propia). Sin embargo, rechaza estos términos porque, si bien implican intertextualidad, también hablan de propiedad y jerarquía (Derecho, 2006: 64). La autora elige el término “arcóntico” para designar este tipo de escritura.

Arcóntico, para la autora, describe la relación intertextual que está en el centro de la literatura. Es una palabra relacionada a “archivo”, y Derecho la toma del libro *Mal de archivo* de Jacques Derrida (1995). Un archivo, según Derrida, nunca se cierra o se completa, sino que permanece para siempre abierto a nuevas entradas, nuevos artefactos, nuevos contenidos (Derecho, 2006: 64). El principio arcóntico, además, es el impulso interno de todo archivo por continuar expandiéndose y nunca mantenerse estable o quieto.

Derecho elige estos términos para hablar de textos que “construyen sobre textos existentes previamente”, que no son “menos que el texto fuente, y no violan los límites del texto fuente; más bien, solo añaden al archivo del texto” (Derecho, 2006: 65).

Traducción propia). Sin embargo, la autora hace una distinción importante: si bien se puede argumentar que todos los textos son arcónticos, para los propósitos de su discusión “arcóntico” remite a “textos que generan variaciones que se anuncian a sí mismas explícitamente como variaciones” (Derecho, 2006: 65. Traducción propia). La fan fiction, según estas aclaraciones, claramente es escritura arcóntica, ya que se “ata abiertamente” a textos previos (Derecho, 2006: 66. Traducción propia).

Derecho no es la única que ha buscado explicar el principio intertextual de la fan fiction: Mafalda Stasi, por ejemplo, considera que la característica constitutiva de los textos fan es que se basan en “personajes y escenarios preexistentes y compartidos” (Stasi, 2006: 120. Traducción propia). También busca quitarle la connotación negativa a las obras “derivativas”; por eso, elige hablar del slash como un nudo en una red que, como todos los otros textos, es parte de una “compleja secuencia intertextual” (Stasi, 2006: 119. Traducción propia). La autora usa el término “palimpsesto”¹⁴ para indicar “una estratificación de géneros rica y no jerárquica”. Esta metáfora tiene como fin describir la relación entre un texto fuente y una versión nueva en clave slash, evitando una mirada binaria que supone a uno “bueno” y “original” y al otro “malo” y “derivativo”.

Por otro lado, Christine Handley (2012) también busca cambiar la terminología: elige ir hacia palabras que remitan al diálogo y alejarse de, por ejemplo, la “caza furtiva” (utilizado por De Certeau [1984] y retomado por Jenkins [1992]), ya que hablan de jerarquías entre productores y consumidores. Cuando se refiere a los textos fan, Handley elige el término *rejoinders* o “contestaciones”, de manera de resaltar la importancia y la “intención crítica” de estos textos (Handley, 2012: 101. Traducción propia).¹⁵

Catherine Coker, por su parte, en “The Angry!Textual!Poacher! Is Angry! Fan Works as Political Statements”, ve a los textos fan como una “liberación” de los textos originales (ya que se liberan de las intenciones del autor del texto original), que pueden

¹⁴ A pesar de que la relación es obvia, Stasi no menciona a Gérard Genette, a su libro *Palimpsestos* (1982) ni a su categoría de la transtextualidad, que el autor define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (citado en Borda, 2012: 38). Para Borda, dentro de los distintos tipos de transtextualidad que clasifica Genette, la fan fiction se ubica dentro de las prácticas hipertextuales, es decir, las que unen, por imitación o transformación, un texto B (hipertexto) a uno anterior A (hipotexto) (Borda, 2012: 227).

¹⁵ Handley sostiene que los textos fan funcionan como una crítica de las ideologías de género expresadas en los textos fuente de los fandoms mediáticos (Handley, 2012: 98). Analizaremos con mayor profundidad este tema en el siguiente capítulo.

ser leídos lado a lado con los textos fuente “proveyendo críticas (...) y siendo un suplemento de la historia” (Coker, 2012: 83. Traducción propia). Coker también rechaza la idea de los cazadores furtivos por remitir a una propiedad jerárquica de los textos. La teoría de la autora reconoce que los textos son creados como parte de un “continuo” (Coker, 2012: 85).

Si bien investigan distintos temas y eligen términos o definiciones diferentes, todas estas autoras comparten varias ideas: resaltan la intertextualidad de todos los textos (no solo de los producidos por fans) y rechazan la idea de una jerarquía que le brinde mayor importancia a una obra considerada “original” por sobre las apropiativas o derivativas. Handley, por ejemplo, asegura que “las bases apropiativas de la creatividad” no son exclusivas de los textos fan (Handley, 2012: 100. Traducción propia); Stasi, a su vez, recuerda la creación narrativa colectiva como un modelo de producción textual tomado por sentado en los tiempos pre-modernos, que ha cambiado al modificarse la manera de ver la autoría individual y la “originalidad” gracias a las legislaciones de derechos de autor que surgieron en el siglo XVIII (Stasi, 2006: 124). “La idea de que hay una virtud intrínseca en utilizar un personaje o una historia “original” hubiera desconcertado a los escritores de la antigüedad o del Medioevo”, asegura (Stasi, 2006: 124. Traducción propia).

Stasi también reconoce que la aceptación a escribir en “universos compartidos” no se toma por sentada hoy en día, aunque la literatura postmodernista haya traído una “renovada apreciación de los textos que presentan fuertes características y recursos intertextuales” (Stasi, 2006: 125. Traducción propia). Tal como sostiene Coker, la escala de valor de los trabajos creativos posiciona a las obras “literarias” y “originales” de un lado, y al material “no original” del otro (Coker, 2012: 81).

Aunque es evidente que Coker y Handley buscan negar la noción de que la originalidad sea una condición fundamental para la calidad literaria, debemos mencionar que su intención de utilizar términos que no remitan a las jerarquías entre consumidores y productores es, al menos, un poco ingenua, ya que desconoce asimetrías institucionales que sin dudas existen. La misma Handley, al explicar su interés por reemplazar los términos de Jenkins por otros tomados de Mijaíl Bajtin, admite que aplicar la definición bajtiniana de diálogo al estudio de la fan fiction construye un “espacio idealizado” en el que la voz del autor original es solo una entre muchas, y no tiene un peso mayor que las demás (Handley, 2012: 101. Traducción propia). Coker, por

su lado, remarca que hay una diferencia real entre un fan y el autor de un texto fuente en “términos de poder económico o influencia” (Coker, 2012: 114. Traducción propia).

Si bien considero, como las autoras, que la fan fiction tiene valor, proponer que los consumidores y productores son pares en el diálogo creativo deja de lado demasiadas diferencias (por ejemplo, el contexto comunitario en el que se produce este género, quiénes tienen el poder de legitimar una historia como canon y no como fanon y, fundamentalmente, la percepción que los demás tienen sobre un autor profesional frente a uno amateur) sin las cuales sería imposible comprender las discusiones que analizamos en el último capítulo, ya que son centrales en las diversas posturas ante lo que ha hecho E.L. James.

No puede llamarnos la atención, sin embargo, que los fans busquen darle valor (o legitimidad) a su trabajo creativo relacionándolo con las viejas tradiciones de la narración colectiva. Parece ser una respuesta lógica a un contexto que considera que sus obras no tienen mérito literario y a una suposición generalizada de que lo que hacen es ilegal.

Tampoco podemos dejar de lado el hecho de que, aunque hablamos de una industria que ha empezado a prestar atención a los fans y a requerir su colaboración, la mayoría de los fandoms –tradicionalmente– han buscado mantenerse ocultos, fuera de la mirada de “las autoridades”. Tal como “no lucrarás con el trabajo fan” es una de las reglas milenarias de estas comunidades, también lo es “no sacarás del clóset a un compañero fan”, ya que una gran parte de ellos mantienen sus vidas fan separadas de sus “vidas reales”¹⁶. La gran vergüenza que sienten muchos fans por lo que hacen (un concepto que revisan Lynn Zubernis y Katherine Larsen (2012) y que será central en el cuarto capítulo de este trabajo) puede explicarnos la necesidad de legitimar el trabajo creativo fan como literario, valioso y relacionado con las formas de narración más antiguas y colaborativas.

Monica Flegel y Jenny Roth, al igual que muchas de las autoras ya citadas, consideran que persiste la idea de que escribir fan fiction es “menos válido artísticamente” que la literatura “original”; que se trata de “comida chatarra para los infantiles”, que no es “trabajo duro” ni se trata de un “trabajo real” (Flegel y Roth,

¹⁶ IRL, por ejemplo, es la abreviación de *in real life* o *en la vida real*, expresión utilizada en Internet para diferenciar lo que pasa online de lo que sucede “en el mundo real”.

2014: 1094). Esta falta de legitimidad creativa, aseguran, también está relacionada con su relativa ilegalidad.

Tal como mencionamos en el capítulo anterior, el rechazo del lucro en los fandoms funciona de dos maneras: por un lado, es considerado un valor, ya que la economía del don y contradon genera y mantiene los lazos de la comunidad. Por otro, es innegable que al mantenerse en el ámbito amateur los fans evitan llamar la atención de la industria y de los dueños de los derechos de autor de las historias y los personajes que están utilizando. Matt Hills (2012) describe cómo muchas de las obras fan se apoyan en personajes bajo derechos de autor o que han sido registrados como marcas; el estado legal de esto “no está claro para muchos fans” (Hills, 2012: 38. Traducción propia). Por eso, buscan evitar el interés de los propietarios intelectuales y la consiguiente posibilidad de recibir cartas documento de intimación a desistir.

Si bien es fácil entender esta reacción a la amenaza percibida de acciones legales, debemos preguntarnos –en una tesina que se ocupa de la monetización de la fan fiction– si lo que creen los fans sobre el estado legal de la fan fiction se corresponde con las leyes de copyright existentes. ¿Cuánto saben los fans del estado legal de lo que producen? ¿Están siendo, acaso, más cuidadosos de lo que deberían? ¿Hay, finalmente, una posibilidad de lucro legal?

2.2 Derechos de autor y uso legítimo: el estado legal de la fan fiction

En “Fan fiction, fandom, and fanfare: what’s all the fuss?” (2003), Meredith McCardle aborda la relación entre la fan fiction y las leyes de copyright vigentes en Estados Unidos, un tema que –como hemos dicho– es fundamental para los fans que llevan a cabo estas prácticas. Muchos de ellos pertenecen a los fandoms desde la época en la que la industria mantenía un abordaje más prohibicionista hacia las actividades fan (Heidi Tandy, en *Fic*, atribuye en parte el cambio de actitud de “las autoridades” al auge del fandom de *Harry Potter*), por lo tanto conocer más sobre el estado legal de sus obras (y cómo defenderse en caso de una demanda) es de sumo interés para ellos.

McCardle es clara: a la pregunta de si la fan fiction infringe las protecciones que ofrecen las leyes de copyright responde con un rotundo sí. Sin embargo, explica que es

necesario entender, en cada caso, cuál es el problema de la obra de fan fiction en particular, y qué derecho del propietario intelectual de la obra original se está violando. El principal problema, asegura, se da cuando se “toman prestados los personajes” (McCardle, 2003: 13. Traducción propia).

Esto lleva a McCardle a analizar la protección de la propiedad intelectual sobre los personajes que, sostiene, ha cambiado en forma significativa en las últimas décadas. Según la autora, el resultado ha sido un “límite debilitado entre los derechos de autor y los derechos de marca” y cortes “más propensas a defender a los propietarios” de los personajes (McCardle, 2003: 13. Traducción propia).

Luego, McCardle explica dos de los tests que pueden utilizarse para precisar si un personaje amerita estar protegido por los derechos de autor: uno es el “test de delineación suficiente” (es decir, se protegen los personajes que están lo suficientemente desarrollados) y el test de “la historia siendo contada” (o sea, el personaje es protegido si constituye la historia que se cuenta en la obra en cuestión). Sin embargo, McCardle comenta que muchos no saben cómo aplicar estos tests, y que es necesario “un abordaje más uniforme” en lo que respecta a los personajes de ficción, ya que hoy en día su protección es “un juego de adivinanzas irregular” (McCardle, 2003: 15. Traducción propia).

Con esta aclaración en mente, retomamos de McCardle algunos de los derechos de los propietarios intelectuales que la fan fiction puede infringir:

- 1) El derecho a reproducir la obra bajo derecho de autor: se viola en la fan fiction cada vez que se reproduce un personaje ajeno.
- 2) El derecho de preparar obras derivativas basadas en la obra bajo derecho de autor: la fan fiction, al tomar una creación anterior, se consideraría derivativa.
- 3) El derecho de distribuir el material bajo copyright: este derecho exclusivo es violado en el momento en el que un fan, por ejemplo, sube su obra a Internet para que el público pueda acceder a ella.

Entre los distintos argumentos que puede utilizar un fan para defender su fan fiction, McCardle pone énfasis en cómo establecer si el uso que se está haciendo de la obra bajo copyright es un “uso legítimo”. Los cuatro factores que determinan el uso legítimo, de acuerdo a la Copyright Act de 1976, son:

- 1) El propósito y carácter del uso.
- 2) La naturaleza del material bajo copyright.
- 3) La cantidad y sustancialidad de la porción utilizada en relación a la obra bajo copyright como un todo.
- 4) El efecto del uso en el mercado potencial o en el valor de la obra bajo copyright. (McCardle, 2003: 18).

De estos factores, el primero nos resulta fundamental: McCardle explica que si el uso no es comercial, es más apto para ser considerado uso legítimo. En este sentido, podemos afirmar que la economía del don y contradon que caracterizó tradicionalmente a los fandoms sí da a los fans un argumento fuerte en caso de ser demandados por los propietarios de los derechos de autor. Sin embargo, debemos hacer una distinción importante: muchos de ellos no saben que podrían defenderse y, muy probablemente, salir victoriosos de una demanda de este tipo al argumentar uso legítimo. Como veremos luego en mayor profundidad, un número importante de fans cree que –si no logran mantener sus prácticas ocultas– las “autoridades” podrían bajar sus comunidades de Internet¹⁷.

También se debe observar el carácter de la pieza que infringe el copyright, ya que es más probable que sea considerado uso legítimo una obra que transforma la obra original. Esta distinción es lo suficientemente importante como para ser una de las bases fundacionales de la Organization for Transformative Works (OTW)¹⁸, una “organización sin fines de lucro (...) dedicada a proveer acceso a y a preservar la historia de los trabajos fan y de las culturas fan”, tal como lo explica en *Fic* Francesca Coppa, una de las fundadoras de OTW (en Jamison, 2013: 306. Traducción propia). El

¹⁷ Estos miedos, no obstante, no son infundados. Algunos autores que se han expresado en contra de la fan fiction han logrado bajar sitios que alojaban fics. Esto no ha hecho que desaparezca la fan fiction de esos objetos culturales: simplemente han debido esconder sus comunidades. Pero el “permiso” de las autoridades reviste otra importancia, ya que McCardle asegura que es más difícil defender el uso legítimo de personajes y mundos ajenos si los propietarios del copyright en cuestión se han manifestado en contra de la práctica.

¹⁸ La OTW creó Archive of Our Own, un sitio que aloja trabajos fan y que es manejado por fans. El objetivo del archivo no es solo preservar la obra fan, sino que sus miembros puedan crear libremente, sin temer por la censura o los problemas que pueden aparecer en los sitios que usan usualmente, propiedad de distintas personas o compañías. A junio de 2016, Archive of Our Own tenía 886.500 usuarios y 2.352.000 obras.

nombre elegido, asegura Coppa, buscaba marcar su posición en lo que respecta a la legitimidad y la legalidad de las obras fan.

Según Coppa, quienes consideran que la fan fiction infringe los derechos de autor han argumentado que se trata de obras “derivativas”. “Es la posición de la OTW que la fan fiction es *transformativa* –una distinción legal importante– y por lo tanto no solo es legítima sino que está legalmente protegida por el uso legítimo, al menos en Estados Unidos” (en Jamison, 2013: 306. Traducción propia). La autora, al igual que los otros fundadores de la organización, cree que la fan fiction dice “cosas nuevas” que no tienen lugar en el texto original o que no serían aceptadas en el mercado.

Dentro del primer factor que menciona McCardle se incluye también a la parodia: una obra que parodia a otra puede ser permitida como uso legítimo. Si bien clasificar al propio fic de esta manera puede darle una “chance adicional” de no ser considerado violación de copyright, la autora aclara que esta defensa no podría ser utilizada para la mayoría de los fanfics.

Esto se debe a que gran parte de los autores fan quieren permanecer cercanos al canon y “representar a los personajes de la manera más realista posible” (McCardle, 2003: 24. Traducción propia); los personajes deberían, al contrario, ser versiones que imitan humorísticamente a los originales para que se pueda esgrimir el carácter paródico de la obra como defensa.

Sin embargo, debemos volver a McCardle y a un factor de suma importancia para analizar el caso *Cincuenta Sombras de Grey*: tal como explica la autora, también debe tenerse en cuenta la “cantidad y sustancialidad” de lo que se ha tomado prestado. Cuanto menos se utilice de la obra original, mayor es la probabilidad de ampararse en el uso legítimo. Por este motivo, es necesario analizar cada caso particularmente, ya que la fan fiction es lo suficientemente amplia y variada como para incluir historias que toman personajes pero, por ejemplo, los transportan a otro escenario, tiempo y género literario. No obstante, McCardle aclara que el uso legítimo puede negarse si los elementos que se han “pedido prestados” van “al meollo de la obra original” (McCardle, 2003: 26. Traducción propia).

Los temas abordados por McCardle (2003) nos ayudan, principalmente, a entender la dificultad de hacer declaraciones rígidas sobre el estado legal de la fan fiction, pero un concepto está claro: de llegar a un juicio, el uso no comercial de material bajo copyright es el que más posibilidades tiene de ser considerado uso

legítimo. Sin embargo, como recuerda Anne Jamison en *Fic* “los escritores fan a menudo creen que sus vidas como escritores dependen de la voluntad de los propietarios de los derechos de autor” (Jamison, 2013: 275. Traducción propia). Esto implica, por ejemplo, que muchos han bajado de los sitios sus historias cuando se los han pedido. Jamison entiende esta posición: “pocos escritores fan tienen los recursos” para enfrentarse legalmente con una corporación (Jamison, 2013: 275. Traducción propia).

Jamison cree, no obstante, que tanto las comunidades de fan fiction como las editoriales operaban, hasta hace más de quince años, bajo “supuestos sobre los derechos de autor en relación a las obras fan más restrictivos que las mismas leyes de copyright” (Jamison, 2013: 274. Traducción propia). La autora se refiere a la tendencia, que tuvo lugar en los últimos años, de publicar fan fiction comercialmente, algo que no se limitó solo a *Cincuenta Sombras de Grey*. Si bien se trató siempre de casos en los que se “borraron los números de serie”, se ha tratado de un lucro legal surgido en el seno de las comunidades fan. Jamison asegura que esta “explosión” de publicaciones tuvo lugar porque “las editoriales se dieron cuenta (...) de que fan fiction no es sinónimo de derivativo” (Jamison, 2013: 274. Traducción propia).

¿Cómo explicar este lucro? Jamison recurre a Heidi Tandy, abogada de propiedad intelectual, quien asegura que el copyright protege solo “la expresión de una idea” (en general, el texto palabra por palabra) o los personajes “cuando son especialmente distintivos” (Jamison, 2013:275. Traducción propia). Utilizar personajes estereotípicos [*tropes*] o ciertos defectos de los personajes, mientras no se utilicen sus nombres, no es “automáticamente violación de los derechos de autor”, dado que la expresión de las ideas no es la misma.

Más allá de la práctica de “borrar los números de serie” (que aunque sea legal es considerada por muchos inmoral), autoras como Flegel y Roth argumentan a favor de la posibilidad de la fan fiction remunerativa, sin necesidad de ocultar sus orígenes. Las autoras sostienen que la fan fiction y la literatura original comparten más entre ellas de lo que “el copyright permite” (Flegel y Roth, 2014: 1097. Traducción propia).

Flegel y Roth creen que, para aquellos que quieran lucrar con su trabajo fan, organizaciones como la OTW deben llevar sus ideas sobre los trabajos transformativos a su “conclusión natural”, es decir que “si la fan fiction es verdaderamente una forma artística ‘legítima’, debería poder encontrar un lugar dentro de los derechos de autor y

poder ser publicada libremente como cualquier otra forma de escritura” (Flegel y Roth, 2014: 1105. Traducción propia).

Hasta que eso suceda, sin embargo, solo los fans que han borrado los números de serie (práctica que luego, con su “explosión” en el fandom de *Crepúsculo* comenzó a llamarse también *pull to publish* o “retirar para publicar”), han escrito novelas licenciadas o han utilizado personajes que ya no están bajo copyright han podido llevar a cabo un lucro legal con su trabajo fan. Como dijimos anteriormente, y como veremos en los comentarios del corpus, “borrar los números de serie” es considerado, por muchos, una manera de plagio, una práctica inmoral que va contra las leyes de los fandoms. Eso parecería explicar los comentarios negativos hacia *Cincuenta Sombras de Grey*, pero es un argumento que también debemos problematizar. ¿Fue E.L. James la primera en “traicionar” la confianza de los fandoms con esta práctica?

2.3 Sin dejar rastros: la historia de “borrar los números de serie” en los fandoms

Fanlore, un sitio web sobre fans y comunidades fan, describe “borrar los números de serie” como “la práctica de convertir fan fiction en ficción publicada comercialmente”¹⁹. Si bien no se trataba de una actividad extendida, Fanlore data la primera aparición de este término en 1996, en un post en el que diversas editoriales “pro” (profesionales) buscaban historias m/m²⁰ a las que cambiarles detalles para poder publicar.

Anne Jamison, sin embargo, encuentra que esta actividad tiene raíces mucho más viejas y que “no siempre ha generado la controversia y el malestar que suele causar hoy en día” (Jamison, 2013: 45. Traducción propia). La autora pone como ejemplo la serie de libros *Solar Pons*, de August Derleth. En 1946, Derleth publicó “The Adventure of the Circular Room”, un pastiche de Sherlock Holmes, en el Baker Street Journal; en 1951, con los nombres de los personajes modificados, lo publicó como ficción original en el libro *The Memoirs of Solar Pons*.

¹⁹ Link: http://fanlore.org/wiki/Filing_Off_The_Serial_Numbers

²⁰ m/m significa male/male y es una manera de categorizar a las historias de slash, es decir, que incluyen relaciones románticas y/o sexuales entre dos hombres, que no están representadas en la obra original.

Muchos fans, asegura Jamison, se sorprenden al conocer la larga historia de esta práctica porque, después de todo, “la historia de los fandoms no es necesariamente acumulativa en las mentes y experiencias de cada generación de fans”²¹ (Jamison, 2013: 261. Traducción propia). Para ampliar este tema, la autora entrevista a Vivian Dean, una autora fan que bajo el seudónimo Eurydice trabajó sobre su fic *Rhapsody in Oil* (de *Buffy the Vampire Slayer*) y lo publicó como ficción original luego de quitarle los “elementos de vampiros” (Jamison, 2013: 264. Traducción propia). Jamison recuerda que Dean fue muy franca con lo que hizo y no intentó esconderlo (Jamison, 2013: 263).

Dean explica que reescribió más del 70% de la prosa del fic inicial, y que los personajes tomaron una vida propia que la hicieron sentir cómoda con publicarlo. Si bien Eurydice entiende de dónde puede venir la controversia, no recuerda mucha en el fandom de Buffy, en el que –tal como asegura Jamison– muchos parecían alentar a los escritores que quisieran publicar de manera “pro” sus fics (Jamison, 2013: 265). Además, comenta que la práctica de “borrar los números de serie” era común en el nicho m/m y Jamison trae a colación la editorial online Linden Bay Romance, que publicaba tanto ficción original de autores fan como fics readaptados.

Aja Romano, una periodista especializada en fandoms²², habla del reciente fenómeno de “retirar para publicar” en el fandom de *Crepúsculo* sin olvidar la historia

²¹ Esta declaración de Jamison puede relacionarse con distintas variables. En primer lugar, con el hecho de que en los años previos a Internet la clandestinidad de los fandoms era aún mayor que la de hoy en día: esta falta de visibilidad sin dudas ha tenido influencia en que se formaran fandoms nuevos que, sin conocer la existencia de otros, no incorporaron su historia. Por otro lado, es importante notar que –aunque es común que un fan participe de distintos fandoms– los espacios como los fanzines, las convenciones y, en los primeros años de la web, las listas por mail, solían dedicarse a un producto cultural en particular (con la excepción, quizás, de los dedicados al género de la ciencia ficción). Estos públicos específicos también pueden haber contribuido a que, por ejemplo, un fan de *Twin Peaks* no conociera la historia del fandom de *Xena*. Las interacciones *multifannish* (es decir, de un individuo con múltiples fandoms), como las llaman Busse y Hellekson (2006), comenzaron a ser más simples desde el año 2000, con la aparición de los blogs y, particularmente, de LiveJournal, ya que permitieron blogs personales en los que los fans mezclaban en sus entradas comentarios sobre distintos fandoms, distintos temas y, en algunos casos, hasta de su vida personal (Busse y Hellekson, 2006: 14). Los sitios como LiveJournal también hicieron a los fandoms más visibles: esto, sumado a la llegada de productos culturales de la talla de *Harry Potter* y *Crepúsculo*, generó fandoms de una masividad nunca antes vista. Más que nunca, resultó difícil –cuando no imposible– que todos los integrantes aprendieran sobre las experiencias pasadas de los fandoms.

²² Aja Romano trabajó como periodista en The Daily Dot, un sitio de noticias sobre la cultura de Internet, y se dedicó en especial a cubrir las noticias sobre fandoms, tanto las polémicas que surgían en ellos como la vida en estas comunidades. Actualmente, es periodista de cultura web en Vox.

de esta práctica. “La fanfiction estaba en la puerta trasera de la industria editorial, y pocas personas lo sabían, con la excepción de los fans”, sostiene.²³ Según Romano:

Tradicionalmente, borrar los números de serie de la fanfiction se hacía en secreto y en soledad. Los autores a menudo actuaban con la asociación ilícita de los agentes y los editores que sin hacer ruido buscaban autores de los fandoms que admiraban para pedirles que enviaran trabajos que pudieran adaptarse fácilmente a un escenario original. Esta práctica se llevó a cabo por décadas, enteramente fuera del radar. (Romano, 2014. Traducción propia).

La información que encontramos en Fanlore confirma lo que dice Aja Romano: muchos autores fan no explicitaban que su trabajo original había comenzado como fan fiction; esto era, además, más simple en la época de los fanzines impresos, ya que el acceso a los fics originales era limitado. De esta manera, ya podemos plantear una diferencia fundamental entre esto y lo que sucedió en el fandom de *Crepúsculo*: en palabras de Jamison, “borrar los números de serie” no es algo nuevo, pero sí lo es que esta actividad haya salido “completa y ruidosamente del clóset” (Jamison, 2013: 262. Traducción propia). La escala de los fics “retirados para publicar” entre 2011 y 2013 también fue diferente, no solo en cantidad sino en la repercusión que tuvieron. En 2014, por ejemplo, la saga de *Cincuenta Sombras de Grey* ya había vendido más de 100 millones de ejemplares.

Al tratarse de una práctica que era mantenida en secreto, es fácil entender por qué la mayoría de los fans reaccionaron negativamente cuando E.L. James (y otros autores fan en los mismos años) alcanzaron el éxito con sus fics transformados. Sería demasiado simple decir que esto fue el único motivo de molestia en los fandoms: los distintos argumentos, conceptos y posiciones encontrados en el corpus los analizaremos en el último capítulo. Sin embargo, algunos fans, en las comunidades y sitios web donde se discutieron estos temas, traen a la luz ejemplos de esta actividad “oculta” y relativizan lo sucedido con *Cincuenta Sombras de Grey* y otros libros.

En 2012, por ejemplo, Aja Romano escribió en el sitio The Mary Sue un ensayo en el que abordó tanto el caso *Cincuenta Sombras de Grey* como el fenómeno de los fics de *Crepúsculo* que se habían convertido en pro fics. En los comentarios, el intercambio entre unos fans es claro: esto no es “nada nuevo”.

²³ Link: <http://kernelmag.dailydot.com/issue-sections/features-issue-sections/10789/twilight-fandom-publishing-motu/>

No es nada nuevo, algo similar se hacía con los fanfics de Xena. Kun (marzo de 2012, The Mary Sue)

Me alegra que menciones Xena porque ¡los autores de Xena se han hecho pro desde los '90, según escucho! El ejemplo más famoso es (...) Missy Good. Era tan popular que fue contratada por los productores para escribir dos episodios de la última temporada del show. Y también publicó muchos de sus “uberfic” de Xena como novelas (historias sobre Xena y Gabrielle reencarnadas como mujeres modernas).

Morgana en respuesta a Kun (marzo de 2012, The Mary Sue)

Espera, ¿por qué nadie me dijo esto? Permiso, tengo algo de investigación que hacer.

So Extra (marzo de 2012, The Mary Sue)

En este intercambio encontramos distintas ideas sumamente importantes, que luego reaparecerán en los comentarios sobre *Cincuenta Sombras de Grey*. El primero es que –al igual que el fandom de *Crepúsculo*– el fandom de *Xena*²⁴ produjo muchos escritores fan que luego se hicieron profesionales porque escribían fics que podían modificarse fácilmente para ser originales. Los *uberfics* mostraban personajes conocidos pero reencarnados en una vida nueva y moderna: los rastros que los podían unir al material original no eran tan fáciles de identificar²⁵.

Por otro lado, vemos que fue una práctica común en un nicho de mercado, el del *femmeslash*²⁶, y por lo tanto no tuvo tanta repercusión como los otros casos analizados. Por último, encontramos a un fan que se pregunta “¿por qué nadie me dijo esto?”, algo que nos remite a la idea de que esta práctica no se difundía del todo en los mismos fandoms.

Intercambios parecidos hallamos en una comunidad de fan fiction sobre *Starsky and Hutch*. En un post de discusión sobre el caso de E.L. James, algunos fans revelan lo que saben sobre “borrar los números de serie”:

Creo que en el fandom de *The Professionals* es algo (?) común que los AU sean vendidos luego como historias originales, aún cuando están disponibles en el formato de los zines.

²⁴ *Xena: la princesa guerrera* fue una serie de televisión que se emitió entre 1995 y 2001, y que generó un fandom numeroso y activo, al punto de ser considerada una serie de culto.

²⁵ Si bien el *uberfic* entra en la categoría que ya describimos como fic AU, describe particularmente un universo alternativo en el que los personajes de *Xena* son humanos mortales en vez de dioses.

²⁶ El *femmeslash* es el término utilizado para referirse a los fics con relaciones románticas y/o sexuales entre personajes femeninos.

belunnova (marzo de 2012, comunidad de *Starsky and Hutch* en LiveJournal)

Espera... ¿de verdad?! ¿O sea que han existido escritores de fanfic Pros [del fandom de The Professionals] que han estado haciendo lo mismo que la escritora de fanfic de Crepúsculo? lupar (marzo de 2012, comunidad de *Starsky and Hutch* en LiveJournal)

Esto está presente en muchos fandoms (...) la diferencia es que estos autores no están recibiendo atención nacional y adelantos de siete cifras. Anna Jules (marzo de 2012, comunidad de *Starsky and Hutch* en LiveJournal)

La autora que me viene a la mente es Jane of Australia, quien ha publicado sus historias Pros en docenas de libros profesionales bajo el nombre Kathy Keegan. No es algo que se esconda ni es un gran secreto. Lo ha hecho por varias décadas. mc_farah (marzo de 2012, comunidad de *Starsky and Hutch* en LiveJournal)

En relación a otros casos específicos que conozco (...) no creo que pueda dar más detalles porque la información no está disponible públicamente. dines (marzo de 2012, comunidad de *Starsky and Hutch* en LiveJournal)

Estos son solo algunos ejemplos de los comentarios que pueden hallarse en posts en los que se habla de monetización y de “hacerse profesional” utilizando los propios fics. Nuevamente, un par de conceptos quedan claros: que se trató de una práctica común, particularmente en nichos de mercado; que se mantuvo en lo posible en secreto y que, como explica Dines y también se sostiene en Fanlore, dar información sobre ese tema no se considera correcto en los fandoms, ya que es parecido a sacar a un fan del clóset.

Aunque muchos autores lo hayan hecho previamente, algo es innegable: nunca tuvieron la repercusión ni el éxito que tuvo *Cincuenta Sombras de Grey*. Más adelante, revisitaremos discusiones sobre fics retirados para publicar para preguntarnos, exactamente, por qué E.L. James atrajo tanta atención negativa. ¿Fue solo la magnitud de su éxito? ¿Tuvo un rol en la polémica la ignorancia de muchos fans sobre esta vieja práctica? En los próximos capítulos se intentará buscar una respuesta a estos interrogantes.

3. GÉNERO Y MONETIZACIÓN: ¿LA FAN FICTION NOS HACE POBRES?

Un dato conocido por cualquiera que haya sido lector de fanfics, o se haya aventurado en algún fandom, es que quienes llevan a cabo esta práctica son, en su mayoría, mujeres. Karen Hellekson y Kristina Busse (2014) escriben, por ejemplo, que la fan fiction ha sido desde sus comienzos una iniciativa “femenina” (Hellekson y Busse, 2014: 75. Traducción propia). Christine Handley, a su vez, asegura que los estudios sobre fans de los últimos veinte años indican que la porción del fandom que “se involucra activamente con los textos originales para reescribirlos y criticarlos en fan fiction es, abrumadoramente, femenina” (Handley, 2012: 102. Traducción propia).

No es extraño, entonces, que muchos autores hayan buscado analizar diferentes características de los fandoms desde una perspectiva de género: Busse y Hellekson (2006) sostienen que la historia de los estudios de fan fiction es la de “buscar comprender las motivaciones subyacentes de por qué (mayormente) las mujeres escriben fan fiction” (Hellekson y Busse, 2006: 17. Traducción propia).

La monetización no es una excepción. La relación entre el rechazo del lucro en las comunidades de fans y el género de sus participantes se ha estudiado previamente, y se posiciona como un clivaje fundamental para investigar y comprender las discusiones que el caso *Cincuenta Sombras de Grey* ha provocado. Sin embargo, encontraremos intercambios previos a la publicación de la saga en 2011. Como ya mencionamos, esto demuestra que la posibilidad de comercialización era vista, por muchos, como algo que podría suceder en los años siguientes. Si bien la bibliografía sobre género es extensa, tomé para esta tesis solo a los autores que analizan este clivaje en relación a la fan fiction, con la única excepción del texto de Joanna Russ (2005 [1983]) sobre la escritura femenina.

En 2007, luego de la controversia de FanLib, una fan de nombre Psyche escribió en su blog personal en LiveJournal un post de mucha repercusión. Su título era “How fan fiction makes us poor” [“Cómo la fan fiction nos hace pobres”]; tuvo 416

comentarios en el post original y recibió alrededor de sesenta respuestas en forma de ensayos en blogs de otros usuarios.

Psyche propone una pregunta fundamental: “¿es el aspecto no capitalista de la fan fiction en verdad un método para silenciar las voces artísticas de las mujeres? ¿Está quitándonos lo que deberían ser oportunidades legítimas de que ganemos un ingreso por lo que creamos?” (Psyche, abril de 2007, LiveJournal).

La autora del post sostiene que lo que la llevó a hacerse esa pregunta fue la lectura de *How to Suppress Women's Writing* de Joanna Russ. En este libro de 1983, Russ repasa las distintas maneras en las cuales la escritura de las mujeres ha sido invisibilizada en los últimos cuatrocientos años. Algunas de ellas son prohibiciones formales e informales (desde falta de tiempo, de educación y de medios hasta simplemente no ser tomadas en serio como posibles escritoras); otras son más sutiles, como la negación de su agencia. “Ya que las mujeres no pueden escribir, alguien más (un hombre) debe haberlo escrito” (Russ, 2005 [1983]: 20. Traducción propia).

Sin embargo, las formas que Psyche considera más relacionadas con la fan fiction son la contaminación de la agencia y la doble moral respecto del contenido. La primera se puede resumir en una frase: lo escribió, pero no debería haberlo hecho (Russ, 2005 [1983]: 25). Las mujeres no saben lo suficiente sobre la vida para escribir y si lo saben es porque no son “decentes”; o escriben historias “confesionales”, que son demasiado personales y no son arte.

La doble moral respecto del contenido, por otro lado, es la que considera a ciertas experiencias como “más valiosas e importantes que otras”: los valores masculinos son los que prevalecen. “Ella lo escribió, pero mira sobre qué escribió” (Russ, 2005 [1983]:40. Traducción propia). Psyche describe claramente cómo estos argumentos se aplican hoy en día a la fan fiction con una frase que busca retomar los estereotipos asociados al género: “es sólo porno (...), sólo escriben esas cosas las acosadoras locas y obsesivas; todo es derivativo y tan poco original, es un desperdicio de talento”.

El post continúa con diversas preguntas sobre el estado de los fandoms y la fan fiction. Deberíamos considerar, asegura, la rapidez con la que muchos desestiman la fan fiction como algo que está “mal”. Psyche considera que esto sucede, en parte, porque

los fans vigilan su propio trabajo, “manteniéndolo en el ghetto no pago [*unpaid ghetto*] junto a otras artes femeninas”. Si bien repite varias veces que su objetivo no es argumentar a favor de la comercialización de la fan fiction, sí cree importante revisar— en una época en la que las mujeres ganan menos dinero que los hombres— la insistencia en hacer este trabajo gratis. Por otro lado, dice estar enojada porque mucho talento femenino es desechado por no ser “nada más que porno derivativo escrito por un par de locas”.

El post es pertinente porque nos permite analizar la relación entre género y monetización: ¿se está continuando, en cierta manera, una tradición de no pagar a las mujeres por su trabajo? ¿Se está categorizando esta escritura como algo doméstico, que no puede considerarse arte y que debe alinearse con tantos otros trabajos que las mujeres deben hacer sólo por amor, como las labores de la casa o el mantenimiento de los lazos sociales?

Psyche recibió un amplio número de comentarios. Muchos de ellos, como el de la usuaria Mijal, cuestionan la idea de que la fan fiction las empobrezca ya que escriben como “*hobby*, como terapia, y para la comunidad”. Este intercambio es interesante ya que veremos, más adelante, la importancia que tienen estos conceptos para los integrantes de los fandoms. Pero también es útil para comprender mejor lo que plantea Psyche: ella responde si no es posible que haya sido “culturizada” de manera de considerar siempre su trabajo como un mero *hobby*. “¿Mi diversión no vale lo suficiente como para que me paguen por ella?”, se pregunta.

Está claro que, al tratarse de un post con tanta repercusión, las respuestas abarcan distintos temas relacionados con la monetización. Sin embargo, aparece —de parte de algunos usuarios— cierto escepticismo a considerar el rechazo al lucro como un problema femenino desde la perspectiva feminista. Después de todo, sostienen, un hombre tampoco tendría autorización de ganar dinero con personajes ajenos. La comentarista BarD argumenta a favor de Psyche de forma esclarecedora en una respuesta titulada “La autorización es el punto”:

Lo que está autorizado no es una especie de definición mística que viene del cielo (...) está determinado por los que hacen las reglas. (...) Pero la gente que se beneficia financieramente de la elección de no permitir obras derivativas son principalmente hombres, y las que se beneficiarían de una elección inversa son principalmente mujeres. **No es una coincidencia que las mujeres tengan más**

ganas que los hombres de contar los tipos de historias a las que no se les permite ganar dinero (BarD, abril de 2007, LiveJournal, énfasis mío).

En el capítulo anterior, analizamos el concepto de literatura arcónica que propone Abigail Derecho [De Kosnik]. La elección de Derecho de proponer a la fan fiction como parte de una tradición de literatura arcónica también es de utilidad al investigar según el clivaje de género. La autora retoma a Fiske, quien a su vez toma a Pierre Bourdieu, para presentar la idea de que “históricamente, muchas culturas subordinadas, especialmente las mujeres y las minorías étnicas, han elegido registrar o publicitar sus opiniones escribiendo literatura arcónica” (Derecho, 2006: 67. Traducción propia). Este tipo de literatura, asegura, fue un medio de protesta política y social y fue utilizada por escritores para criticar el patriarcado, la xenofobia y el racismo.

Particularmente, Derecho remarca la relación de al menos cuatrocientos años entre la escritura arcónica y la femenina: la primera pieza de ficción original en prosa inglesa escrita por una mujer, al igual que la primera secuela publicada por una mujer, fueron trabajos arcónicos. Ambos textos se basaron en *La Arcadia de la Condesa de Pembroke* de Sir Philip Sidney²⁷, publicada a fines del siglo XVI. Sin embargo, este tipo de literatura como herramienta para la crítica social (es decir que, por ejemplo, una mujer puede añadir su texto al archivo de un autor hombre y de ese manera criticar el estilo o mensaje de la escritura masculina) “llegó a su período más productivo en los últimos ochenta años, con la explosión de la literatura americana postcolonial y étnica” (Derecho, 2006: 69. Traducción propia). Algunos de los ejemplos de Derecho son *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys –que expande el archivo de Jane Eyre²⁸– y *The Wind Done Gone* (2001) de Alice Randall, basado en *Gone with the Wind*.

¿Cómo se aplica esto a la fan fiction? Derecho considera que también la fan fiction es la literatura de los subordinados, “porque la mayor parte de los autores de fanfic son mujeres respondiendo a productos mediáticos que, en su mayoría, se caracterizan por una subrepresentación de las mujeres” (Derecho, 2006: 71. Traducción

²⁷ Estas obras, y otras inspiradas en el mismo texto fuente, son analizadas por Natasha Simonova en “Fan fiction and the author in the early 17th century: The case of Sidney's Arcadia” (2012).

²⁸ Jean Rhys cuenta la historia de Antoinette Cosway (llamada Bertha Mason en *Jane Eyre*), la primera esposa del señor Rochester, desde su infancia en el Caribe hasta que se convierte en “la loca del ático” del libro de Charlotte Brönte.

propia). La frustración que producen en ellas los productos de los medios de comunicación, que no satisfacen sus deseos, es lo que las lleva a escribir fan fiction, tal como aseguró antes Henry Jenkins.

No obstante, escribir literatura arcóntica siempre fue una empresa “riesgosa” para las mujeres y lo sigue siendo para las escritoras de fics. “Hoy en día, las mujeres que escriben fan fiction escriben bajo la amenaza de ser demandadas legalmente”, sostiene (Derecho, 2006: 72. Traducción propia). Esto nos remite indefectiblemente al comentario de BarD: las mujeres, que durante más de cuatrocientos años se expresaron mediante la literatura arcóntica, no tienen “autorización” –en muchos casos– para lucrar con ella. Pero que se aboquen a ese tipo de escritura no es, en sus palabras, una coincidencia.

Hay, sin embargo, otras maneras de cuestionar el texto de Psyche. Algunos remarcan que hay formas legítimas y legales de ganar dinero con prácticas fan: escribir, por ejemplo, productos licenciados de los objetos culturales en cuestión. Todo indicaría que nada impide que tanto mujeres como hombres sean remunerados por su trabajo de esta manera. Pero, una vez más, BarD explica cómo el género entra en juego en este ámbito:

(...) qué tipo de trabajos derivativos son autorizados como pro fic [fan fiction profesional] también tiene implicaciones de género. Quiero decir, si ves a quienes escriben fanfic, probablemente un 95% sean mujeres. Si miras a quienes escriben novelas licenciadas, al menos el 50% son hombres. ¿Por qué? Por un momento, al comienzo de los libros de Star Trek²⁹, estaban explotando al grupo de mujeres que escribían fanfic (...). Pero [ellas] estaban añadiendo demasiadas cualidades fanfic. Demasiado “fanon”, demasiada especulación (...), demasiadas cosas sexy, demasiado amor ligeramente embarazoso. Así que los libros fueron censurados (de verdad), esterilizados y encajonados (...) (BarD, abril de 2007, LiveJournal).

Nuevamente, aparece el argumento de que nada de esto es una coincidencia, sino que hay relaciones concretas entre el género y la falta de remuneración. En línea con la reflexión de BarD sobre las mujeres que producían textos demasiado fanon (es decir, lo que no está en el producto original y no es canon), el autor John Walliss (2012) plantea una diferencia entre la creatividad fan masculina y la femenina, y estudia la “en gran parte inexplorada área de la fanfiction masculina” (Walliss, 2012: 120. Traducción

²⁹ BarD se refiere a los libros que acompañaron a la serie televisiva de *Star Trek* como productos licenciados.

propia). *Warhammer 40,000* (W40K) es un juego de miniaturas de estrategia ambientado en un futuro distópico, producido por la compañía Games Workshop. El canon de W40K provee el contexto en el que suceden las misiones que deben llevar a cabo los jugadores, “describiendo la historia del universo W40K y de sus habitantes y ofreciendo al mismo tiempo visiones de combate (...)” (Walliss, 2012: 122. Traducción propia).

Los materiales que tienen “autoridad canónica” en el fandom son los producidos por Games Workshop o una de sus filiales: por ejemplo, el manual de juego oficial, la revista mensual de la compañía o las novelas ambientadas en el universo W40K. Estas son escritas por autores *freelance* y, a veces, por autores fan³⁰ que han ganado concursos.

Walliss encuentra que la fan fiction de W40K se caracteriza, en parte, por un deseo de “permanecer fieles al canon” (Walliss, 2012: 128. Traducción propia). A diferencia de la fan fiction escrita por mujeres, considera que hay una inequívoca ausencia de temas sexuales, “particularmente de slash”. Wallis sostiene que algunos fans, además de temer una reacción negativa de la comunidad, sienten una presión implícita por el deseo de “producir contenido que podría ser potencialmente publicado por Black Library [una de las filiales de Games Workshop]” (Walliss, 2012: 129. Traducción propia).

De esta manera, Walliss retorna a la diferencia entre creatividad fan masculina y femenina. El consenso en los estudios sobre fans, dice, es que la creatividad fan masculina tiende a ser más ortodoxa, mientras las fans mujeres buscan “transformar, o ‘hacer más con’, el material original” (Walliss, 2012: 119. Traducción propia). Esto sucede porque –tal como han asegurado Henry Jenkins y Camille Bacon-Smith– cuando las mujeres se acercan a los textos mediáticos se encuentran con textos masculinos: “textos mayoritariamente escritos por y destinados a hombres” (Walliss, 2012: 130. Traducción propia). Así, los fans hombres de W40K no necesitan “transformar” el canon: son placeres simples que pueden, tan solo, celebrar.

³⁰ En este caso, Walliss utiliza “autores fan” para designar a aquellos autores de novelas de W40K que se identifican como fans del producto en cuestión y que han escrito fan fiction de *Warhammer* (a diferencia de los autores *freelance*).

Según Katherine Larsen y Lynn Zubernis, Walliss encuentra que quienes escriben en el fandom de *Warhammer* tienden a ver su escritura como “una competencia por derechos de publicación”, en oposición a la cultura de la fan fiction femenina, estructurada como una economía del don (Larsen y Zubernis, 2012: 12. Traducción propia).

Luego de este análisis, la relación entre el género y la tradición del fandom de rechazar el lucro es aún más clara. Al considerar los conceptos de Derecho y de Walliss, vemos mujeres escritoras de fan fiction que no sólo están contando historias por las que, en la mayoría de los casos, no podrían ganar dinero (a menos que se arriesguen a sufrir una demanda) sino que lo hacen de una manera que las aleja de los productos mediante los cuales, legalmente, podrían recibir algún tipo de remuneración por su trabajo.

Sin embargo, en este capítulo hemos explorado –hasta ahora– sólo dos ideas: la de la literatura arcónica que, a menos que los personajes sean de dominio público, evoca ideas de ilegalidad en sus autoras, y la de los productos licenciados. Resta preguntarnos si, verdaderamente, la autoridad moral del fandom condena siempre al fan que lucra con su trabajo.

En 2009, Abigail De Kosnik [Derecho] se preguntaba en un artículo en *Cinema Journal*: “should fan fiction be free?” (¿debería ser gratis la fan fiction?). De Kosnik se sorprende, principalmente, de que las autoras de fan fiction no hayan reivindicado nunca, en forma colectiva, algún tipo de remuneración por su labor. También cree que es importante analizarlo ya que “la fan fiction se está volviendo cada vez más visible (...) indicando que el género se está corriendo de los márgenes de la cultura británica y americana” (De Kosnik, 2009: 119. Traducción propia). Como en muchos otros investigadores, la controversia de FanLib generó en De Kosnik la idea de que se acercaba la comercialización de la fan fiction.

La autora sostiene que en las culturas fan de Estados Unidos la comercialización ocurre pero “interesantemente, tiene género: tanto los realizadores de fan films como los de mods de videojuegos han tenido éxito en transformar su trabajo fan en entidades comerciales” (De Kosnik, 2009: 120. Traducción propia); esto ya lo hemos visto en el primer capítulo, cuando Jenkins menciona los fan films de *Star Wars*. Las dos prácticas que resalta De Kosnik, a diferencia de la fan fiction, son típicamente masculinas.

Quizás la manera más común de comercializar el trabajo fan ha sido usarlo como “tarjeta de presentación” para entrar en la industria; no obstante, De Kosnik asegura que los “artistas de la apropiación digital” han desarrollado diversos modelos de monetización: “regalías, acuerdos de distribución, licencias con precios razonables que permiten que los practicantes del remix vendan sus apropiaciones legalmente (...)” (De Kosnik, 2009: 121. Traducción propia). Es esta situación la que hace que la autora se pregunte por qué las mujeres que escriben fan fiction no han siquiera experimentado con estos modelos. Para Karen Hellekson, por ejemplo, entre los lectores de fan fiction “regalar es la meta” (citado en De Kosnik, 2009: 121. Traducción propia).

Derecho [De Kosnik] (2008) da como ejemplo el caso de AtomFilms, una *network* de entretenimiento que posteaba fan films en su sitio y pagaba regalías a sus autores. Por otro lado, algunos mods de videojuegos han sido directamente adquiridos por las compañías que hicieron los videojuegos originales (Derecho, 2008: 195. Traducción propia). Otros, sostiene retomando palabras de Jenkins, han pagado montos por las licencias a las compañías para poder distribuir sus propios juegos.

La publicación y el éxito de diversas novelas que revisan o expanden textos literarios pre-existentes (como la ya citada *The Wind Done Gone*) hacen que Derecho considere que existe “un mercado para la escritura del estilo fanfic” (Derecho, 2008: 196. Traducción propia). No obstante, podemos decir de nuevo que “pareciera que los escritores de fic online se han comprometido firmemente con la creencia de que sus producciones nunca les generarán una fuente de ingreso”. ¿Por qué los autores de fan fiction no han intentado crear un sistema que pueda proveerles beneficios financieros aún teniendo “evidencia de que, de hacer el intento, tendrían éxito”? (Derecho, 2008: 201. Traducción propia).

La autora relaciona indefectiblemente el carácter no comercial de la fan fiction con el género de quienes la escriben. En primer lugar, repasa la manera en la que las mujeres estadounidenses han sido desalentadas de iniciar compañías de Internet. Luego, establece la historia de la fan fiction como otro punto fundamental a tener en cuenta. Según la autora, George Lucas sentó el precedente de que “los dueños de los textos originales (...) tenían el derecho de determinar si la fan fiction era permisible y qué tipo

de fan fiction sería permitida” (Derecho, 2008: 207. Traducción propia). Un ejemplo de esto fue su intento de prohibir los fanzines que tenían fics pornográficos.

Para Derecho, el rol del género queda claro cuando se observa la manera en la que Lucas ha respondido a los fan films (hechos en su mayoría por hombres), algo que Jenkins ha remarcado en diversos trabajos. En un ensayo de 1998, Jenkins asegura que Lucas respondió con más agresividad a la fan fiction de *Star Wars* que al film hecho por un fan (*Troops*). En *Convergence Culture*, lo explica de la siguiente manera: “Lucas y sus compinches *movie brat*³¹ claramente se identificaban más con los jóvenes cineastas digitales que estaban haciendo películas como ‘tarjetas de presentación’ para entrar en la industria cinematográfica que con las fans mujeres que compartían sus fantasías sexuales” (Jenkins, 2006: 158. Traducción propia).

No obstante, Lucas sí demostró, hacia los videos hechos por fans, una reacción parecida a aquella que tuvo hacia la fan fiction. Derecho relata cómo, cuando en 2000 George Lucas nombró a un sitio de Internet el sitio “oficial” de los fan films, sólo cierto tipo de videos fueron aceptados. “Los films deben parodiar el universo existente de *Star Wars*, o deben ser un documental de la experiencia fan de *Star Wars*. Ninguna ‘fan fiction’ –que intenta expandir el universo de *Star Wars*– será aceptada” (citado en Derecho, 2008: 215. Traducción propia).³²

Las reglas, sostiene Jenkins, son “cualquier cosa menos neutrales en cuanto al género” (Jenkins, 2006: 159. Traducción propia). Para Derecho, “Lucasfilm muestra mayor tolerancia hacia las producciones fan que emergen de culturas de gusto

³¹ Movie brat fue el nombre con el que se denominó a una camada de cineastas que incluía a Francis Ford Coppola, Steven Spielberg y Martin Scorsese, entre otros. Llamados así por haber sido los primeros en estudiar cine en la universidad, se caracterizaban por su cultura cinéfila.

³² En el caso del fan film *Browncoats: Redemption*, del fandom de *Firefly* (serie creada por Joss Whedon), nuevamente un fan hombre (Michael Dougherty) tuvo la oportunidad de distribuir, sin problemas y con autorización de “las autoridades”, su obra fan. *Browncoats* expandió el mundo que había creado Whedon, al concentrarse en la tripulación de una nave que -nunca mencionada en *Firefly*- podría existir en ese universo (este tipo de producción, sin embargo, también sería rechazada por George Lucas). Para no tener problemas legales, Dougherty evitó usar los nombres de los personajes secundarios bajo copyright que sí participaron del film, y obtuvo el permiso tanto del estudio (20th Century-Fox) como el de Whedon, quienes dieron su bendición porque el dinero recaudado sería destinado a organizaciones de beneficencia (Barton, 2014: 17-18. Traducción propia). A pesar de las diferencias entre *Browncoats* y los otros fan films de *Star Wars*, una vez más encontramos un caso en el que una obra fan que responde al tipo de producción que suelen llevar a cabo los hombres (expandir el universo en cuestión, por ejemplo, en vez de trabajar con los personajes del texto fuente) es aprobada o autorizada por los dueños del copyright.

masculino que hacia las que lo hacen de culturas de gusto femenino” (Derecho, 2008: 215. Traducción propia).

De lo analizado en este capítulo –y en los anteriores también– se desprende la evidencia de que muchos fans tienen ideas consolidadas sobre los derechos de autor. Una de las más comunes y repetidas es que la economía del don de los fandoms los protege de enfrentar repercusiones legales. Muchos sostienen que no se trata de una característica necesaria de supervivencia de las comunidades, sino una cuestión moral; sin embargo (tal como veremos en las críticas a E.L. James) aparece recurrentemente el miedo a cómo podrían reaccionar los poderosos [*the powers that be*] ante esta situación, y qué significaría eso para el futuro de los fandoms.

Este aspecto tampoco escapa a la perspectiva de género. Derecho sostiene que por generaciones las mujeres han mantenido sus prácticas creativas “fuera de la circulación económica” para mantenerlas libres del “escrutinio y la interferencia pública”. Si su trabajo está en la esfera amateur, queda bajo el control femenino y fuera del masculino (Derecho, 2008: 218. Traducción propia). Esto nos remite nuevamente a Joanna Russ (1985), quien afirma que una de las características más importantes del slash de Kirk y Spock³³ es que se trata de “la única fantasía por mujeres para mujeres que se produce sin el control o la interposición de la censura de los libreros comerciales ni la interposición de la intención política de escritores o editores” (Russ, 2014 [1985]: 94. Traducción propia).

La importancia de un espacio seguro para las mujeres (y la manera en la que la escritura en comunidad puede resultar empoderadora para ellas) se verá con mayor profundidad en el capítulo siguiente. Mientras tanto, debemos preguntarnos si las fans –operando bajo las ideas ya desarrolladas sobre los derechos de autor– podrían haber actuado de manera diferente en lo que respecta al lucro.

De Kosnik [Derecho] (2009) traza un paralelo con lo que considera otro género fuertemente basado en la apropiación artística: el hip-hop. Asegura que la fan fiction se está acercando a lo que llama su “momento Sugarhill”: “el momento en el que alguien externo a una subcultura toma una invención originada en ésta y la comercializa para el *mainstream* antes de que lo hagan los que están dentro de ella” (De Kosnik, 2009: 119.

³³ Los personajes principales de la serie televisiva *Star Trek*.

Traducción propia). La autora se refiere al momento en que la productora Sylvia Robinson fundó un grupo que replicó el sonido que estaban creando los DJs en las fiestas de esa época. El grupo, The Sugarhill Gang, puso “al hip-hop en el mapa cultural americano”; no lo hicieron ninguno de los DJs o MCs que habían creado el género, como DJ Kool Here o Grandmaster Flash (De Kosnik, 2009: 120).

Según De Kosnik, aquellos DJs consideran que fue un error “esperar demasiado para sacar rédito de su forma artística innovadora” (De Kosnik, 2009: 120. Traducción propia). Uno de ellos, citado por la autora en *Illegitimate Media*, explica por qué no había considerado ganar dinero con su trabajo con un argumento similar al de las autoras de fan fiction: “lo hacía por diversión” (Derecho, 2008: 186. Traducción propia).

Sin embargo, Derecho [De Kosnik] no toma este ejemplo sólo para hablar del “momento Sugarhill”. También considera importante analizar cómo actuaron estos “artistas del remix” en relación a los derechos de autor. Durante muchos años los actos de hip-hop sampleaban canciones anteriores “sin pedir permiso y sin ofrecer crédito o compensación”. De esta manera, sólo pagaban si los titulares de los derechos de copyright de las canciones muestreadas amenazaban con demandarlos. Por esta “audacia”, durante muchos años –generalmente– no pagaron por los *samples* utilizados (Derecho, 2008: 190. Traducción propia).

Si bien este “período de gracia” terminó doce años después (luego del caso Grand Upright en 1991, esta práctica debió reducirse bastante), los años en los que –en su mayoría– estos artistas trabajaron sin pagar licencias a los dueños de los derechos de autor permitieron que el hip-hop creciera lo suficiente (tanto en popularidad como en rentabilidad) para sobrevivir el golpe asestado (Derecho, 2008: 191).

Su manera de comportarse fue, según Derecho, arriesgada pero “altamente lucrativa” (Derecho, 2008: 192. Traducción propia). El período de libertad dio inicio a “una industria enteramente dominada por afroamericanos, creó trabajos para minorías y dio visibilidad a la cultura de una minoría” (Derecho, 2008: 191. Traducción propia).

En el caso del hip-hop, la censura era externa: al vender sus propias canciones, podía aparecer una demanda de los dueños de los derechos de las canciones sampleadas en ellas. Las escritoras de fanfic, por otro lado, no se animaron a buscar remuneración

por su trabajo; la censura ha llegado principalmente de parte de “fuerzas internas” (Derecho, 2008: 28. Traducción propia).

Derecho describe lo sucedido en 2006, cuando Lori Jareo, autora de fanfic de *Star Wars*, autopublicó la novela *Another Hope*. “Lucasfilm no demandó por infracción de copyright. (...) La clamorosa protesta de los fans contra Jareo por animarse a violar los derechos de autor de Lucasfilm fue tan intensa que Amazon retiró el libro de su sitio web poco después de enlistarlo” (Derecho, 2008: 210. Traducción propia).

Podemos tomar conceptos de Derecho y sostener que no fue necesaria la censura externa de una demanda porque los mismos fans se ocuparon de vigilar sus propios flancos. Es sorprendente la similitud entre los comentarios que funcionaron como censura interna en *Another Hope* y los que analizaremos más adelante en el caso *Cincuenta Sombras de Grey*. “Realmente espero que Lucas la demande”, “esta supuesta historia puede tener un efecto negativo en la comunidad de fan fiction (Lucas podría decidir prohibirla en su totalidad) (...)”, “la primera regla del fandom es ‘no lucrarás’”, son algunas de las reacciones (citado en Derecho, 2008: 210-211. Traducción propia).

Más allá de la censura interna, Derecho cree que las escritoras de fanfic —como los creadores del hip-hop anteriormente— deberían haberse arriesgado a convertirse en blancos de posibles demandas. Cuando Alice Randall publicó *The Wind Done Gone*, los herederos de la autora de *Gone With The Wind* demandaron a la editorial por violación de derechos de autor. Si bien el caso se cerró con un acuerdo monetario, Derecho sostiene que “las comunidades de fan fiction de Internet podrían haber mirado el resultado del caso de Alice Randall y haber determinado que comercializar fanfic basado en material protegido por derechos de autor, aunque posiblemente lleve a una batalla legal con los titulares de los derechos, es posible” (Derecho, 2008: 198. Traducción propia).

Correr el riesgo de entrar en batallas legales serviría para sentar un precedente legal a favor o en contra de los derechos de los autores de fan fiction de vender sus trabajos (Derecho, 2008: 199). Después de todo, Derecho considera que —si no hubiesen llegado a un arreglo en el caso de Alice Randall— la Corte Suprema podría haber ratificado la conclusión del Tribunal Federal de Apelaciones de Atlanta, que sostuvo

que *The Wind Done Gone* se trataba de un caso de “uso legítimo” del material bajo copyright (Derecho, 2008: 198).

Está claro que Derecho piensa en una manera de posibilitar ganar dinero con la publicación de fan fiction, pero no analiza –al menos en la bibliografía citada– la práctica de lucrar con fanfics luego de esconder sus orígenes. Si bien es una forma en la que muchas mujeres han conseguido remuneración por su trabajo, es innegable que “borrar los números de serie” elimina (en la superficie) los lazos entre un fic y el material original.

En abril de 2015, Psyche retomó nuevamente el tema de la monetización de la fan fiction, esta vez en su Tumblr personal. Luego de revisitar lo desarrollado en “How fan fiction makes us poor”, sostiene que el texto ahora es “más relevante” que en un primer momento, ya que las culturas fan han sido invadidas y explotadas por las corporaciones. La industria editorial, por ejemplo, está “volviendo sus hambrientos ojos hacia la fan fiction, ofreciendo el atractivo (o quizás la ilusión) de legitimidad luego de *Cincuenta Sombras de Grey*”. Sin embargo, el dinero que generan los fans, asegura, sigue yendo a manos de otras personas (Psyche, abril de 2015, Tumblr).

Sería difícil negar que la participación en un fandom enriquece a las mujeres que son parte de él, aunque sea de otra manera: proveyéndoles herramientas, críticas constructivas y una red de mujeres dispuestas a ayudar en los ámbitos profesionales más diversos. Psyche lo aclara en su post original y lo remarca en el de 2015: “siempre me sentí enriquecida por ella [la fan fiction]” (Psyche, abril de 2015, Tumblr). “No creo que me mantenga pobre porque puedo recurrir a mi *flist* [lista de amigos] por programadores, artistas, diseñadores web, editores, autores y toda la ayuda profesional que podría imaginarme, gratis”, asegura una de las comentaristas en el post original de LiveJournal. (thatstheway, abril de 2007, LiveJournal).

Las reflexiones de Psyche y de sus comentaristas, por otro lado, nos permiten pensar a la práctica de la fan fiction (y a la prohibición de lucrar con ella) como ambivalente, tal como describen Grignon y Passeron (1989) a las variaciones del gusto popular que “corresponden a configuraciones de restricciones y de recursos, de desventajas y de contradesventajas” (Grignon y Passeron, 1991 [1989]: 102).

Así, según Grignon y Passeron, el ambiente de trabajo, por ejemplo, puede ser sufrido y elegido a la vez. Sufrido porque es una “respuesta pasiva a imposibilidades prácticas que limitan el abanico de opciones y la iniciativa de los agentes” (Grignon y Passeron, 1991 [1989]: 103). En el caso de la fan fiction, por ejemplo, podríamos pensar a la regla tradicional que prohíbe su comercialización como una respuesta a la imposibilidad legal de lucrar con ella, ligada irremediabilmente (tal como vimos anteriormente) a la posición social de quienes la escriben.

Sin embargo, esta prohibición es a su vez elegida. La compra de un congelador por parte de unos campesinos puede ser interpretada, según describen Grignon y Passeron, como una obligación (por la imposibilidad de abastecerse de comida en la zona), pero también puede ser vista como “una manera de aprovechar las posibilidades ofrecidas por la situación” (Grignon y Passeron, 1991 [1989]: 103), como el autoconsumo o el abastecimiento directo. De la misma manera, el rechazo al lucro (que puede mantener silenciadas las voces de las mujeres que escriben fan fiction) es interpretada como un valor porque permite la libertad y autonomía de un espacio seguro, con todos los beneficios que eso implica. Esta mirada de la fan fiction como una práctica ambivalente nos permite comprender mejor la situación de estas mujeres que escriben, y las contradicciones que aparecerán en el corpus.

Anne Jamison (2013), por su parte, escribe luego del caso *Cincuenta Sombras de Grey* y de la controversia generada por los fics “retirados para publicar”. Sostiene que la fan fiction puede empoderar a grupos “excluidos y marginalizados” y para muchos escritores esto es “suficiente” (Jamison, 2013: 284. Traducción propia). Sin embargo, Jamison afirma que para varios participantes de los fandoms el ámbito mediático no es el único en el que se ven excluidos: “muchos escritores fan *no* tienen éxito financiero o estabilidad económica” y, por lo tanto, “ningún escritor debería ser avergonzado” por perseguir una oportunidad de lucrar legalmente con una historia (Jamison, 2013: 284. Traducción propia).

La autora encuentra que “la humillación pública de (en su mayoría) mujeres en manos de otras (en su mayoría) mujeres por querer tener un beneficio financiero de su trabajo creativo es profundamente perturbador” y continúa una tradición de hacer que se

avergüencen quienes piden compensación por el trabajo que, según las normas sociales, sólo debería hacerse por “amor” (Jamison, 2013: 285. Traducción propia).

Los comentarios negativos que veremos al analizar el corpus nos remitirán tanto a Derecho como a Jamison: en muchos casos, buscan que E.L. James se avergüence de lo que ha hecho; esto a su vez funciona como una forma de censura interna ya que refuerza las reglas tradicionales del fandom al mostrar las repercusiones que acarrea actuar como ella. El impulso por mantener las voces femeninas fuera del ámbito del lucro parece ser –por motivos que seguiremos investigando– tan fuerte como siempre.

4. CUIDAR EL ESPACIO SEGURO: EL PELIGRO DE LA MONETIZACIÓN Y VIGILANCIA ENTRE FANS

4. 1 El caso *Cincuenta Sombras de Grey*: historia y polémica de una traición

“Internet no olvida” es una expresión que remite a cómo nada de lo que ha sido posteo en la web desaparece de verdad. En el caso de los fandoms, muchas veces se refiere a que es casi imposible escapar de lo que uno ha hecho o lo que ha sucedido en una comunidad: especialmente en lo que respecta a los fans de renombre (en el glosario, BNF), los otros fans tienen una gran memoria que no se ve afectada por intentos de borrar usuarios, fics, o de negar su pasado o su trayectoria.

Las comunidades de fans, además, tienen una tendencia a preservar su historia (al igual que, como mencionamos previamente, a analizar su propia actividad mediante discusiones y sitios meta), a recolectar transcripciones y capturas de pantalla que den cuenta de lo que ha sucedido luego de que los comentarios, páginas o posts han sido eliminados, o a hacer un recuento de famosas discusiones para fans más jóvenes. Fandom Wank, por ejemplo, fue una comunidad de Internet que documentaba el “drama”, es decir las discusiones públicas (o *wank*) generadas en distintos fandoms.

Por este motivo, queda claro que algo como lo sucedido con E.L. James jamás podría haber pasado inadvertido, no solo porque fue foco de debates y polémica dentro del fandom de *Crepúsculo* sino porque, al violar una de las convenciones más tradicionales de estas comunidades y buscar ocultar la manera en la que había surgido el libro, los fans de distintos objetos culturales se alzaron con sus pruebas para mostrar el verdadero origen de *Cincuenta Sombras de Grey*.

Anne Jamison (2013) ha documentado exhaustivamente el camino de E.L. James de escritora de fan fiction a autora de un best seller publicado comercialmente, pero no se ha limitado (como han hecho muchos en foros y diversas plataformas) a exponer que *Cincuenta Sombras de Grey* fue inicialmente un fic titulado *Master of the Universe* (MOTU). Jamison recuerda cómo James (conocida como Snowqueens Icedragon o Icy

en el fandom) pasó de ser una Big Name Fan con uno de los fics más exitosos de *Crepúsculo* a retirarlo de Internet para publicarlo en una pequeña editorial llamada TWCS Publishing House, que había tenido sus comienzos como una comunidad de fic de nombre The Writer's Coffee Shop (TWCS).

La editorial de The Writer's Coffee Shop se inspiró en Omnific, una editorial online que ya había comenzado a trabajar sobre fics populares para convertirlos en libros “publicables”. Si bien Tish Beaty, una de las fundadoras de TWCS, explica que el propósito de TWCS era alentar a escritores de fics a que escribieran piezas originales, fue ella misma la editora que trabajó sobre *Master of the Universe* con el objetivo de que “el contenido estuviera lo suficientemente modificado como para que no tuviéramos problemas de violación de copyright” (citado en Jamison, 2013: 257-258. Traducción propia).

Más allá de esto, Jamison se enfoca en mostrar la historia de James dentro del fandom, no para exponerla sino para exhibir cómo —desde un primer momento— Icy sostuvo y mostró ideas y suposiciones sobre los fandoms completamente distintas a las tradicionales. En primer lugar, Jamison retoma una entrevista que Snowqueens Icedragon y Sebastien Robichaud³⁴ se hicieron mutuamente para un famoso sitio fan.

Uno de los primeros elementos de interés en este diálogo entre autores de fan fiction es la manera en la que E.L. James describe cómo entró al fandom: encontró uno de los fics más famosos de *Crepúsculo*, titulado *Wide Awake*, y lo leyó “sin poder detenerse” (citado en Jamison, 2013: 226. Traducción propia). Esta situación nos indica algo de suma importancia: que James no se había involucrado jamás en ninguna comunidad de fans y que *Crepúsculo* fue su primer fandom.

³⁴ Sebastien Robichaud, tal como describe Jamison, es el autor de *Gabriel's Inferno* (Robichaud es su nickname en el fandom, pero publica sus libros bajo el seudónimo Sylvain Reynard) y, junto a James, fue uno de los primeros autores de fan fiction en recibir un contrato de siete cifras de una editorial masiva. Al igual que la autora de *Cincuenta Sombras de Grey*, Robichaud publicó su libro (un fic que tuvo cambios mínimos para convertirse en publicable) primero con una pequeña editorial, Omnific. No obstante, a diferencia de la criticada James, su actitud hacia el fandom que lo vio nacer siempre fue de reconocimiento y gratitud. En relación al género del autor, un hombre en una comunidad y una práctica que ya hemos descrito como abrumadoramente femenina, es importante remarcar que muchos fans dudan de que esté diciendo la verdad sobre este tema (Robichaud es un autor anónimo, cuya verdadera identidad es desconocida). En algunos de los posteos analizados, encontramos intercambios sobre esto, con frases como “yo solía pensar que [dice ser hombre] como una táctica para ganar más atención” y “SIEMPRE pensé que era una mujer posando como un autor hombre por un billón de razones. Definitivamente no es un hombre, por favor”. Más allá del género de Robichaud, está claro que muchas veces los escritores de fan fiction son percibidos como mujeres, sin importar cómo elijan presentarse.

Por otro lado, también es fundamental la idea que James tiene de la fan fiction; Jamison sostiene que “está claro que el sentido que tiene de la fan fiction es fluido y poroso” (Jamison, 2013: 227. Traducción propia). Snowqueens Icedragon llama a su fic, MOTU, una novela; cuando se refiere a la primera pieza de fan fiction que escribió, también utiliza ese término y asegura que “en retrospectiva, era un fan fic –pero yo no sabía que la fan fiction existía en ese momento”. Además, habla de “publicar” cuando se refiere a subir un fic a FanFiction.Net; en palabras de Jamison, esta respuesta “muestra un desdibujamiento o confusión de las categorías que para muchos otros escritores fan son absolutamente diferentes” (citado en Jamison, 2013: 227. Traducción propia).

Pero es, quizás, la discusión pública (*wank*) entre Snowqueens Icedragon y AngstGoddess, otra BNF de *Crepúsculo* (que casualmente escribió *Wide Awake*, el fic que Icy leyó sin poder detenerse), la que más nos servirá para analizar el caso de *Cincuenta Sombras de Grey*. Estas autoras, para Jamison, “representan puntos de vista opuestos y completamente enfrentados sobre la fan fiction y su comunidad” (Jamison, 2013: 240. Traducción propia).

El conflicto entre Snowqueens Icedragon y AngstGoddess se desarrolló “detrás de escenas”, según la autora, por motivos que no es necesario repasar aquí. Pero todo se volvió público cuando, al enterarse que *Master of the Universe* sería publicado comercialmente, AngstGoddess subió chats privados que había intercambiado con Icy, en 2010, en los que se trataban temas como la publicación de ficción original y de fan fiction readaptada para cumplir otro propósito. Luego, E.L. James subió versiones más extensas de estos chats, con el fin de proveer el contexto y su visión de lo sucedido.

“Cuando se menciona el asunto de publicar fan fiction, sin embargo, emerge un conflicto claro”, asegura Jamison (2013: 242. Traducción propia) sobre los chats. A continuación, reproduciremos algunos extractos que cita la autora³⁵, de manera de mostrar las posiciones encontradas entre Icy y AngstGoddess, y entender –de alguna manera– la mentalidad que E.L. James presentaba mucho tiempo antes de publicar *Cincuenta Sombras de Grey*.

[AngstGoddess]: (...) mira la creación de omnific. es una gran cicatriz negra.

³⁵ Los extractos han sido reproducidos por Jamison “exactamente como los posteó Snowqueens Icedragons, incluyendo errores de tipeo, etc.” (Jamison, 2013: 243. Traducción propia). Han ido traducidos por mí para esta tesina.

[Snowqueens Icedragon]: ¿Por qué?

[AG]: porque okay, piensa en el fandom en términos de que SM [Stephenie Meyer] nos dio esta cosa y estamos haciendo fics con su concepto no importa qué tan imprecisamente, es una comunidad de dar y recibir libremente ya hemos dado y ya hemos tomado y ahora queremos exprimirlo aún más y usar el fandom para llenar nuestros bolsillos (...)

[SI]: Bueno... no es que le estamos robando. Y tendrás que perdonarme – pero todavía soy relativamente nueva en este fandom

[AG]: no, pero estamos robando AL CONCEPTO DE FF [fan fiction] (...)

[SI]: No lo creo...

[AG]: por eso es que me gustaría mostrarte el otro lado no estoy segura de que hayas visto este otro lado más lógico del fandom

[SI]: Simplemente no tengo sentimientos tan apasionados por el fandom como tú.

Francamente me asusta muchísimo

Este primer intercambio es sumamente interesante porque nos muestra distintos conceptos que entraron en juego cuando James publicó su libro: en primer lugar, la idea de que publicar un fanfic no sería robar; en segundo lugar, el hecho de que Icy es “nueva” en el fandom y, en relación a esto, no tiene sentimientos fuertes o apasionados por la comunidad en la que se involucra.

Luego, en una conversación de abril de 2010, las opiniones sobre los fanfics publicados son más explícitas:

[SI]: Entonces si harper collins viniera y te dijera que quiere publicar WA [Wide Awake] dirías que no

[AG]: diría claro que no

[SI]: hmmm – no estoy segura de que yo tendría esa determinación...

(...)

[AG]: simplemente tengo la sensación de que no te... importa de verdad el fandom como una comunidad. algo que es tu elección, totalmente. y si ese es el caso, y no te importa realmente la base de este lugar que todos hemos podido visitar y crecer y aprender, entonces sí. publicar motu es totalmente lo que quieres hacer. la única razón para no hacerlo, aparte del hecho de que tiene grandes problemas legales, es que tienes respeto por la comunidad que convirtió motu en lo que es, sabes? pero si no lo sientes entonces nadie puede hacer que lo sientas

[SI]: Como te dije... me asusta más que nada. Respeto y amo a mis lectores Pero no me gusta la negatividad

(...)

[SI]: No siento por motu lo que tú sientes por wa... Lo hice como un tipo de ejercicio.. para ver si podía... y creo que me he demostrado que puedo

Ahora quiero capitalizarlo...

Años antes, las mismas variables que luego discutirían miles de fans en distintas plataformas ya estaban presentes en estos chats: la relación de James con la comunidad, su renuencia a participar en el fandom de la manera tradicional, y su interés por hacer algo con el fic que había escrito y que la había hecho tan exitosa. “AngstGoddess veía a la fan fiction como un emprendimiento colectivo; Icy se veía a sí misma como una autora con lectores”, reflexiona Jamison (Jamison, 2013: 244. Traducción propia).

Para finalizar, podemos destacar otro intercambio entre estas dos mujeres. Como veremos más adelante, una de las acusaciones hacia E.L. James es que, si bien es difícil sostener que plagió a Stephenie Meyer, lo que ha hecho está mal éticamente y, además, ha utilizado a la comunidad de *Crepúsculo* como una plataforma y como la base de lectores que la propulsó hacia la fama. En este sentido, AngstGoddess dispara en uno de los chats: “el fandom ha hecho a motu popular. tú lo hiciste bueno, pero el fandom lo hizo popular”. Después de eso, Icy defiende sus lazos con el fandom de la siguiente manera:

[SI]: Es verdad.

Y han podido leerlo completamente

Y hasta hice la cosa para FGB [Fandom Gives Back]

algo que no era verdaderamente para mí porque nunca, nunca quise hacer el EPOV³⁶

y me presionaron³⁷ para que lo hiciera... (...)

³⁶ EPOV es *Edward Point of View*, es decir, un capítulo de la historia desde el punto de vista de Edward, el protagonista masculino de *Crepúsculo* (interpretado por Robert Pattinson en las películas), y uno de los personajes principales de *Master of the Universe*. Al igual que en el texto fuente, la narradora de MOTU es Bella, la protagonista. Por este motivo, los fans del fic de James pedían un *Edward Point of View*, para poder conocer las motivaciones y sentimientos de la otra mitad de la pareja principal. En *Cincuenta Sombras de Grey*, Edward se convirtió en Christian Grey y Bella en Anastasia Steele. A pesar de su renuencia inicial a escribir un EPOV, en 2015 E.L. James publicó el libro *Grey*, en el que se narran los hechos de la primera novela de la trilogía desde el punto de vista de Christian.

³⁷ En el inglés original, Icy usa la palabra “bullied” (de bullying) que puede significar también un acoso de parte de sus pares.

Aquí, E.L. James menciona Fandom Gives Back (FGB), una subasta que se llevó a cabo en el fandom de *Crepúsculo* con fines benéficos. Organizada por BNF de la comunidad, los fans ofrecían dinero colectivamente para pujar por nuevos capítulos de los fics más famosos, capítulos con puntos de vista alternativos de los fanfics, y fics escritos por pedidos especiales. (Jamison, 2013: 219). A esto se refiere James cuando habla de su participación en esta iniciativa: se trató de un emprendimiento colectivo, en el que se involucraron como colaboradores y organizadores algunos de los fans con mayor influencia de la comunidad. Por este motivo, quizás, la autora se sintió presionada a escribir el punto de vista de Edward en MOTU para subastar, algo que –en sus palabras– nunca quiso hacer.

Pero Jamison destaca Fandom Gives Back por otro motivo: “las grandes sumas de dinero que pudieron juntar también tuvieron como consecuencia el traducir la economía de los fandoms online (es decir, el número de reseñas, las visitas) a verdaderos números financieros que la gente ajena al fandom podía entender” (Jamison, 2013: 220. Traducción propia). En el caso particular que nos interesa, un solo capítulo de MOTU, desde el punto de vista de Edward, juntó 30 mil dólares. Era obvio, dice Jamison, que había dinero por hacer.

4.2 La vieja escuela y los nuevos fans: reacciones, explicaciones y vigilancia

Más allá de lo sucedido dentro del fandom de *Crepúsculo*, el caso *Cincuenta Sombras de Grey* tuvo repercusiones en muchos otros fandoms, por no decir en todos. Lo que había sucedido parecía, por momentos, una cuestión de estado, ya que afectaba una de las reglas más viejas de las comunidades de fans, consideradas por algunos el motivo por el cual podían existir en relativa tranquilidad.

Por eso, la cantidad de comentarios, posts, discusiones y más es amplia y no se acota a una sola plataforma o fandom; tampoco se encuentran en espacios en los que participan meramente quienes han sido parte de comunidades de fans. El caso fue lo suficientemente resonante como para romper las barreras (autoimpuestas) de los fandoms.

Al registrar el corpus, no me restringí a un solo sitio ni tampoco a un fandom. En la búsqueda de discusiones online, no me concentré en las plataformas que se caracterizaran por contener a fans de un objeto cultural en particular, ya que se corría el riesgo de encontrar comentarios parecidos e informados por la situación de ese fandom en relación con E.L. James.

Consideré que encontraría un panorama más completo en espacios online en los que participaran distintos fans, porque podría observar si las reglas de los fandoms son compartidas, y si la negatividad dirigida hacia E.L. James está relacionada con su historia como Big Name Fan (BNF) o con la monetización que llevó a cabo. Tomé sitios y blogs que habilitan la posibilidad de dejar comentarios, por creer que proveerían un número mayor de opiniones que los blogs personales que, salvo que se difundan de manera particular (como vimos en el caso de *Psyche* citado en el capítulo 3), no reciben tanta difusión.

Las plataformas seleccionadas fueron:

- The Mary Sue, un sitio de noticias sobre películas, libros, cómics, series de televisión y fandom. Además de proponerse como un espacio en el que se cubren tanto las tendencias de las comunidades de fans como de todo el *geekdom* (el fandom de todo lo que es considerado *geek*), quienes están a cargo de The Mary Sue consideran al sitio “una comunidad feminista e inclusiva de personas que aman lo que aman”³⁸.
- Smart Bitches, Trashy Books, un sitio que comenzó como un espacio para fans de las novelas románticas y evolucionó, según dicen sus fundadoras, en una comunidad. Desde sus inicios en 2005 como una página en la que los fans de este género podían compartir sus libros preferidos, este sitio ha crecido hasta alojar, además de reseñas de novelas románticas, un podcast y discusiones sobre otros productos culturales, como series de televisión o películas. Sus fundadoras, además, han publicado libros como *Beyond Heaving Bosoms: The Smart Bitches’ Guide To Romance Novels*.

³⁸ Link: <http://www.themarysue.com/about/>

- Dear Author, un blog para lectores “escrito por lectores” en el que se publican noticias y reseñas de libros y que llevó a cabo, en 2012, un extenso análisis de lo que había hecho James. El sitio se dedica principalmente al género romántico; las reseñas son escritas por el staff de Dear Author y, en ocasiones, por invitados. No tenemos acceso al número de visitantes de esta página, pero podemos mencionar que en sus redes sociales ostenta un promedio de casi 20 mil seguidores.
- Oh No They Didn’t (ONTD), la comunidad más popular de LiveJournal (con más de 100 mil miembros).

ONTD es, quizás, la comunidad que mayor explicación requiere. En primer lugar, fue elegida por estar alojada en LiveJournal, una plataforma que –como saben quienes han participado de algún fandom³⁹– fue durante años un nicho de fans⁴⁰. Si bien ONTD se describe como un espacio sobre celebridades y “chismes” (su slogan es “Las celebridades son desechables, el chisme no tiene precio”), los usuarios suelen subir entradas referidas a temas de cultura popular –cultura de masas– como libros, películas, series de televisión, fan fiction y fandoms.

En todas las plataformas seleccionadas se suben y discuten noticias relacionadas a los fandoms; The Mary Sue, de hecho, recibe su nombre de un famoso cliché que se puede encontrar en la fan fiction. El interés en estos sitios surge porque aquí se debatieron en repetidas ocasiones las cuestiones que nos conciernen; porque son sitios conocidos con un número importante de seguidores y reciben un gran número de comentarios en cada entrada; y también porque estas webs atraen tanto a participantes de fandoms como a personas que no han leído en su vida una línea de fan fiction.

Sus lazos con los fandoms son claros: en Dear Author y The Mary Sue, por ejemplo, escriben los famosos fans de distintas comunidades, algunas, como

³⁹ LiveJournal no ha alojado solamente a los fandoms de libros, de cómics y de otras producciones mediáticas como series de TV y películas: también ha sido la plataforma predilecta para otros tipos de comunidades, como los *bandoms* (fandoms dedicados a bandas musicales) o los fandoms de fútbol. Ambos ejemplos incluyen *real person fiction* (RPF), es decir, ficción en la que los personajes utilizados están basados en personas reales y no en personajes creados por otro autor. En LJ participan fans de todo el mundo, en su mayoría en comunidades en las que se escribe en inglés. Sin embargo, también existen (en menor medida) comunidades en otros idiomas.

⁴⁰ En los últimos diez años, LiveJournal ha visto a un gran número de fans migrar hacia otras plataformas, como Tumblr o Archive of Our Own.

Aja Romano, convertidas en periodistas sobre fandoms; en ONTD y Smart Bitches, Trashy Books, por otro lado, muchos fans y BNF aparecen como comentaristas. En varios casos, en estos sitios aparecen links hacia los otros, demostrando que muchos fans se mueven en distintas plataformas de la web. En este caso, también hice el recorrido de un usuario común, que sigue una discusión mediante diversos hipervínculos que ofrecen más información y llevan a otras web. Así, también, encontré discusiones con menos repercusión, como la de la comunidad de *Starsky and Hutch* citada en el capítulo 2.

En todos los sitios se encuentran fans de distintos fandoms (muchas veces aclaran a cuál pertenecen); los comentaristas que no conocen nada sobre la fan fiction son pocos y en general se identifican como tales (“esto [su opinión] puede ser porque nunca leí fan fiction pero...”). Quienes no están al tanto del caso *Cincuenta Sombras de Grey*, por otro lado, preguntan de qué se trata la controversia y reciben links de otros sitios fan en los que pueden leer extensas entradas al respecto.

No hubo un recorte temporal particular del corpus ya que las noticias se extendieron durante diversos años desde la publicación de los libros en cuestión y los comentarios suelen remitir siempre a los mismos temas. Hay una recurrencia notable de ciertas reacciones, tanto en los diversos posteos de un mismo sitio como en las distintas plataformas. Si bien los sitios ofrecen la oportunidad de utilizar un avatar, he reproducido solo el texto que dejaban los fans al comentar, ya que consideré que la imagen con la que eligen representarse no sería de demasiada importancia en el análisis.

Al observar el corpus en un primer nivel, es evidente que la reacción más generalizada es en contra de E.L. James. Algunas de los adjetivos que utilizan quienes comentan para describir lo que sienten son “enojado”, “furioso”, “ofendido”, “triste”, “decepcionado”; otros declaran que, a diferencia de James, “algunos evitamos ser ladrones e imbéciles”. Los comentarios, en muchos casos, se tornan más agresivos cuando se dirigen directamente a E.L. James: “plagiadora”, “E.L. James es lo peor”, “es un asco” “patética”, “es increíble que se salga con la suya”.

Sin embargo, también se repite constantemente un pedido que llama la atención: que Stephenie Meyer, autora de *Crepúsculo*, demande a la autora de *Cincuenta Sombras de Grey*; en otros casos, directamente se preguntan por qué no lo hizo.

“Hay personas twitteando a todos los que se les ocurre con la esperanza de que Little Brown, Summit⁴¹ y Stephenie Meyer demanden (...)” Mrs_Carter (marzo de 2012, The Mary Sue)

“La idea de que Meyer y su editorial dejen que esto suceda me llena de incredulidad” Lore (marzo de 2012, Dear Author)

“Debería haberla demandado” sharknado (octubre de 2015, ONTD)

“Honestamente nunca sabré por qué no demandó a E.L. James” toaster_strudel (octubre de 2015, ONTD)

“[Una demanda] al menos asustaría a otros que quisieran tratar lo mismo” parseltongue (octubre de 2015, ONTD)

“DEBERÍA HABER DEMANDADO A ESA IDIOTA Y NOS HUBIÉSEMOS SALVADO” niquistar (octubre de 2015, ONTD)

Este tipo de comentarios, tal como se observa en el capítulo 3 a partir del caso de Lori Jareo citado por Abigail Derecho (2008), parecen funcionar como un tipo de censura interna. Aunque pocos lo expliciten (“asustaría a otros que quisieran tratar lo mismo”), el énfasis en las repercusiones legales –aparentemente– tiene que ver con un deseo de evitar que vuelva a suceder algo parecido, o de que otras personas del fandom que lean estos intercambios entiendan que se trata de algo inaceptable. “Nos hubiésemos salvado” también es elocuente: como veremos más adelante, muchos consideran que lo de E.L. James no fue aislado, sino que abrió las puertas a muchos casos de fan fiction publicada con los números de serie borrados. Si alguien hubiese llevado el caso al plano legal, al menos para este comentarista en particular, los fandoms se hubiesen “salvado” de la nueva ola de ficción “retirada para publicar” y, como analizaremos más adelante, de las repercusiones que esto puede traer en las comunidades.

Tal como estudiaron Lynn Zubernis y Katherine Larsen (2012), los fandoms son lugares “de límites estrictamente definidos”, en los que hay ciertas líneas que no está permitido cruzar. Quizás lo más importante, sin embargo, es que las autoras aseguran que “una vez que las cruces, los fans mismos te lo harán saber. Y no será lindo” (Zubernis y Larsen, 2012: 117. Traducción propia). Esta actitud protectora del fandom

⁴¹ Little Brown y Summit Entertainment son, respectivamente, la editorial que publicó en Estados Unidos la trilogía *Crepúsculo* y el estudio cinematográfico que llevó la historia a la pantalla grande.

es la que resuena cuando vemos los ataques a E.L. James, o la pregunta recurrente de por qué ninguna de las fuerzas externas hizo algo para censurarla.

Según Zubernis y Larsen, identificar un enemigo es “una parte integral del funcionamiento de un grupo y del desarrollo de la cohesión grupal” (Zubernis y Larsen, 2012: 123. Traducción propia). Si bien a veces el enemigo es externo (los dueños de los derechos de autor, por ejemplo), otras veces es un grupo interno. Por este motivo, los fans vigilan a los mismos fans, en este caso convirtiendo a James en un blanco de agresión.

La idea de que los comentarios de los fans existen como una forma de vigilancia es interesante porque nos permite analizar tanto su objetivo como las maneras y los argumentos que utilizan para ejercerla. ¿Qué miedos tienen? ¿Cómo llevan a cabo la vigilancia? Las autoras sostienen que una de las formas de crear un *outgroup*⁴² es acusando a otros de que “lo están haciendo de la manera incorrecta”. En los fandoms, lo que el grupo señalado está “haciendo mal” tiene que ver con la manera de ser fan, y remite a cualquier cosa que viole las reglas del fandom y pueda poner en riesgo su integridad.

En el caso *Cincuenta Sombras de Grey*, esta acusación aparece regularmente, ya que los comentaristas reiteran que monetizar la fan fiction no es el objetivo de esta práctica, y que quien lo hace no “entendió”, no “conoce” cómo funciona o está violando sus reglas. En cierta manera, también es una oportunidad para reforzar este mandato: ver la indignación y la polémica que genera lo sucedido funciona como un ejemplo para los fans más nuevos, que no solo incorporan que lucrar está “prohibido” en estas comunidades sino que observan el tipo de agresión a la que pueden ser sujetos en caso de hacerlo.

“Para nosotros, los de la vieja escuela, la regla cardinal es ‘primero, no hacer dinero’” Cinthia Has (noviembre de 2012, The Mary Sue)

“Habiendo observado fandoms evolucionar en los últimos 15 años, he aprendido algunas reglas no oficiales sobre las acciones que son inaceptables (...) por sobre

⁴² Las autoras utilizan estos términos al describir los grupos sociales a los que un individuo puede pertenecer. Mientras el *in group* es un grupo del que efectivamente forma parte un individuo en cuestión (por ejemplo, un fandom en particular), el *outgroup* es un grupo al que no pertenece. Crear un *outgroup* dentro de un grupo, por lo tanto, significa crear una división interna: en este caso, Zubernis y Larsen hablan de que esto suele hacerse al distinguir a los “buenos” fans de los “malos” fans.

todas las cosas, los fans no tratan de lucrar con el fandom o con las obras fan” Amy (noviembre de 2012, Dear Author)

“Hay reglas implícitas para relacionarse en los fandoms. Una de las más importantes es que no le faltas el respeto a los creadores originales (porque pueden cerrar tus sitios y lo han hecho), y la otra es que no te aprovechas de otros fans tratando de hacer dinero robando la obra original” Emilia Gray (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“Históricamente, el fandom no ha sido sobre hacer dinero, y los intentos de algunos fans de hacerlo han sido mal vistos” Mac (marzo de 2012, Dear Author)

“Si algo es fan fiction debería llamarse fan fiction y ser gratis” Danielle (marzo de 2012, Dear Author)

“[La fan fiction] ha sido mi refugio por una década, y siempre la he considerado algo que los fans hacían solo por amor al material original, no por dinero” patile (agosto de 2012, ONTD)

Matt Hills (2012) retoma lo que ha dicho Jenkins sobre las reglas autoimpuestas en los fandoms: el autor de *Convergence Culture* las llama “una respuesta a la necesidad que sienten de legitimizar la apropiación no ortodoxa de los textos mediáticos”(citado en Hills, 2012: 23. Traducción propia). Hills, por su parte, considera que la vigilancia en las comunidades da una idea de lo que constituye “un comportamiento fan bueno o apropiado” (Hills, 2012: 23. Traducción propia). El ejemplo que elige el autor de una pauta ética es, justamente, que está permitido utilizar personajes ajenos pero no lucrar con ellos.

Estas reglas, para Busse y Hellekson (2012), son tácitas. En relación con lo que observamos previamente en el corpus, las autoras consideran que los códigos de conducta fan se “transmiten a los nuevos fans y muchas veces se aprenden por ósmosis fan o al ver un claro cierre de filas cuando estas reglas son violadas” (Busse y Hellekson, 2012: 42. Traducción propia). Si bien podemos remarcar que los comentarios que hemos citado están buscando transmitir estas normas, también nos obligan a pensar: ¿qué sucedió en el fandom de *Crepúsculo* para que tantos autores las ignoraran? ¿Llegaron a aprenderlas?

Al investigar el fandom de *Star Trek*, Camille Bacon-Smith (1992), encontró que los neófitos son guiados por mentores, miembros “más tradicionales de la comunidad [que] actúan como *gatekeepers*” (Bacon-Smith, 2014 [1992]: 138. Traducción propia).

Esta figura sigue presente cuando quienes discuten el caso de E.L. James se preguntan cómo pudo tener lugar un incumplimiento tan grande de las reglas de la comunidad.

“Siempre se refirieron al fandom de *Crepúsculo* como el fandom feral⁴³ (...), su incapacidad de seguir las convenciones del fandom se ha tornado bastante obvia aquí por el número de autores que han hecho dinero haciendo lo que, a los que veníamos de otros fandoms, se nos había enseñado era la herejía absoluta del fandom: lucrar con las obras” Cinthia Has (noviembre de 2012, The Mary Sue)

“Los fans más jóvenes, o la gente que es mayor de edad pero joven en ‘años fandom’, están operando bajo la sensación de tener un derecho, de que el fandom se trata de lograr una meta y no de disfrutar” Marena Saleh (noviembre de 2012, The Mary Sue)

“En este fandom [en el que participa la comentarista], como en la comunidad de *Crepúsculo*, la mayoría de los escritores son jóvenes o nuevos en la fan fiction y no operan necesariamente según el mismo conjunto de normas que los fandoms más viejos” B. Kirk (noviembre de 2012, The Mary Sue)

“Creo que una de las razones para tantos fics retirados para publicar es que hay una nueva generación de ficcers que no conoce o a los que no les importan las repercusiones” Mac (marzo de 2012, Dear Author)

“*Crepúsculo* es un fandom feral. Creció solo y se compone en gran parte de gente joven que no tiene otras conexiones fan. Por ende, no estuvieron ninguna de las Grandes Damas⁴⁴ del fanfic para mentorear el fandom y explicarles las reglas (...) ninguno de los ‘adultos’ les dijo ‘NO PUEDES HACER ESO!’ (...), el principal problema que estoy viendo es una falta de entrenamiento fan” Angelina Johnson (marzo de 2012, Dear Author)

También Jamison recuerda que el de *Crepúsculo* era “el fandom feral”. “Un fandom con ‘cero crédito geek’, ninguno, sin ninguna idea de lo que era el fandom o la fan fiction, cómo debería funcionar y cómo había funcionado por años” (Jamison, 2013: 177. Traducción propia). Pero, ¿fue este verdaderamente el motivo para el fenómeno de “retirar para publicar” que impuso esta comunidad? ¿Verdaderamente no sabían que no se *debía* hacer eso, o simplemente no les importó?

Al menos en el caso de James, sabemos que alguien sí trató de transmitir estas reglas, pero la autora de *Cincuenta Sombras* no se mostró interesada en mantenerlas. No

⁴³ La palabra feral significa feroz o sangriento. Sin embargo, en los comentarios analizados se la utiliza en relación a la expresión “niño feral”, que indica un niño salvaje que se ha criado fuera de la sociedad, ya sea con animales o solo.

⁴⁴ *Grand dames* o grandes damas es una expresión utilizada para referirse a mujeres con amplia trayectoria o experiencia en un campo en particular, y que son respetadas por sus pares. En este caso, remite a las mujeres más viejas (no en edad sino en años en el fandom) que conocen y pueden transmitir las reglas de estas comunidades.

podemos arriesgarnos y decir lo mismo de los otros que han lucrado con sus fics, pero si algo queda claro es que muchos asocian esta manera de actuar con algo de “la nueva escuela”, que no sucedería si se mantuviera la vieja cultura de los fandoms⁴⁵.

Una explicación posible es la que da uno de los comentaristas recientemente citados: los fans más jóvenes buscan cosas distintas en los fandoms, no disfrutar de la comunidad sino lograr una meta. Esto no tiene que ver solo con la monetización: en los últimos años, ha sido la acusación principal dirigida a quienes, por ejemplo, rompen la cuarta pared y muestran sus fics o su fanart a los productores, escritores o actores de los objetos culturales de los que son fans, o atacan a “las autoridades” exigiendo que una pareja que ellos shipean⁴⁶ sea canon.

Para los fans de la vieja escuela, esto no está dentro del comportamiento del “buen fan”. Poco puede sorprendernos entonces que un fandom que atrajo tantos participantes en tan poco tiempo, en su mayoría nuevos en el mundo de las comunidades, haya sentado las bases para esta forma de monetización.

Mel Stanfill (2013) observa las nuevas prácticas de los fans más jóvenes y sostiene que “no está claro si los fans saben que existen los viejos modos y los han rechazado; o si la afluencia de nuevos fans fue demasiado grande para enseñarles a todos cómo se había hecho antes” (Stanfill, 2013. Traducción propia). Si bien esto puede aplicarse al fandom de *Crepúsculo* en general, también es posible que –como evalúa Jamison– simplemente E.L. James siempre haya visto a la escritura como un

⁴⁵ Leora Hadas (2009) investigó la controversia entre fans viejos y fans nuevos de la serie televisiva *Doctor Who*, a partir de un caso en particular: la introducción en el archivo de fan fiction más grande del fandom (A Teaspoon and an Open Mind) de las entradas moderadas (es decir, sujetas a algún tipo de revisión antes de ser publicadas) en contraposición al proceso de publicación anterior, en el que cada fan podía subir su fic sin asistencia ni intervención de los moderadores del sitio. Este cambio fue necesario ya que, por la afluencia de grandes números de fans nuevos a este fandom (en 2005, se revivió esta serie televisiva que había estado fuera del aire desde 1989), habían crecido exponencialmente los fics posteados con errores de ortografía y de tipeo, que no habían sido editados previamente, etc. Tal como explica Hadas, en el debate entre fans nuevos y fans viejos, los primeros reclamaban mantener un archivo abierto, en el que se pudiera compartir contenido sin importar su calidad o la forma en que se presentaba; para los fans viejos, subir fics con errores implicaba una violación del código de conducta de los fandoms y un archivo moderado era algo “típico” de sus comunidades (según Hadas, se posicionan al hablar como miembros antiguos, con experiencia, que entienden “cómo funcionan las comunidades”). Para la autora, la controversia muestra el choque de dos discursos, basados en modelos distintos de “cómo una comunidad fan debe funcionar” (Hadas, 2009. Traducción propia).

⁴⁶ Shippear, palabra que proviene de *relationship* o relación, es el acto de desear que dos personajes (o más) se vean involucrados en una relación romántica.

emprendimiento con fines de lucro porque, como productora de televisión, así lo era en su mundo (Jamison, 2013: 249).

No obstante, como hemos visto en el capítulo 2, no fueron ni el fandom de *Crepúsculo* ni *Cincuenta Sombras de Grey* o *Gabriel's Inferno* los que inauguraron esta práctica. “Otros lo han hecho antes” es un comentario que, si bien no aparece tanto como los negativos, es lo suficientemente recurrente como para llamar la atención. ¿Cuál es el problema específico, entonces, con la obra de E.L. James y los otros autores que surgieron del fandom del libro de Stephenie Meyer?

“La atención mediática que está recibiendo parece bastante nueva”, asegura So Extra. Previamente, hemos observado cómo los mismos fans que están en contra de la monetización y no son fans “nuevos” se sorprenden ante las historias de fics retirados para publicar; a su vez, hemos resaltado la renuencia de los que sí conocían estos casos a compartir lo que sabían al respecto o nombrar exactamente de qué autores y libros se trataba. La privacidad, sabemos, es otro de los valores fundamentales de los fandoms. En palabras de Jenkins (2014), “históricamente, algunos fans han encontrado seguridad en volar debajo del radar, en escapar cualquier atención (o regulación) sobre sus actividades fan” (Jenkins, 2014. Traducción propia).

En este marco, un libro que ha vendido 125 millones de copias y que, cuando era todavía un fic, podía juntar 30 mil dólares por un solo capítulo para una campaña solidaria es completamente opuesto al secretismo que caracterizaba a los casos anteriores. A diferencia de, por ejemplo, los fics de *Xena* que mencionamos en el capítulo 2, apartado 3, aquí “todos” sabían que este libro que estaba vendiendo millones de ejemplares había sido fan fiction.

“Mucha fan fiction de muchos fandoms ha sido retirada y vendida. La diferencia entre los fandoms más viejos y el de *Crepúsculo* es que normalmente ‘borrar los números de serie’ significaba no alardear al respecto o admitirlo, y hacer un esfuerzo por alterar drásticamente el texto (...) los fans no llevan a propósito a la atención de los creadores del trabajo canon las actividades fan que caen en áreas legales grises” Amy (noviembre de 2012, *The Mary Sue*)

“Creo que el hecho de que podemos ver las costuras es más inquietante que el hecho de que las enaguas de Meyer hayan sido tomadas por prestado” Tade1990 (marzo de 2012, *Smart Bitches, Trashy Books*)

“Supongo que han estado haciendo cosas como esta por años, es solo que son mucho más obvios ahora” edgeof (agosto de 2012, *ONTD*)

Uno de los errores de E.L. James, para muchos, fue haber hecho todo de manera demasiado pública; aunque es necesario preguntarnos si una autora de tanto éxito en un fandom tan masivo como el de *Crepúsculo* podría haberlo hecho de otra manera. Según Jamison, “los fics más populares del fandom (...) tenían un número de lectores que empujaban al de la mayoría de los best sellers del *New York Times*”⁴⁷ (Jamison, 2013: 181. Traducción propia). ¿Cómo hubiese podido esta autora “retirar” su fic sin que nadie lo notara? La atención mediática parecía inevitable. No obstante, este no es el único problema con James.

En primer lugar, surge una y otra vez la idea de que James ha iniciado un momento de cambio en los fandoms; no solo se la responsabiliza de la oleada de fics “retirados para publicar” que siguieron al suyo⁴⁸ sino que se asegura que esto constituirá la nueva “lógica” o “forma de ser” de las comunidades. Si bien ella no fue la primera en hacerlo, sí fue la más exitosa: se ha convertido en el símbolo de la monetización.

“Creo que Cincuenta [Sombras de Grey] cruzó una línea a lo grande, y lo hizo de una manera que va a lastimar a los que quieran venir después” irina-k (marzo de 2012, The Mary Sue)

“Hay un número creciente de escritores dejando nuestra comunidad, ya sea retirando sus fics publicados o sus WIP fics [work in progress fics, es decir, historias que no han sido finalizadas] con la esperanza de convertirse en la nueva EL James” Annie (marzo de 2012, The Mary Sue)

“Discutir por cada fic de renombre que es publicado sucesivamente es como pedirle a alguien que cierre la puerta del granero luego de que el granero se ha quemado completamente. Cincuenta Sombras de Grey básicamente quemó el granero (...) A esta altura, creo que la cultura ha cambiado tan significativamente que pelear es el equivalente de sentarse y gritar ‘Salgan de mi jardín’. Está sucediendo. Continuará sucediendo a menos que los libros dejen de venderse” Cinthia Has (noviembre de 2012, The Mary Sue)

“Espero sinceramente que esto no se contagie hacia otros fandoms” Angel (noviembre de 2012, Dear Author)

⁴⁷ Un famoso fic de nombre *The Office*, por ejemplo, recibió “millones de visitas” según Jamison (Jamison, 2013: 200. Traducción propia). La lista de best sellers del *New York Times* se computa cada semana, por lo tanto los únicos libros que ostentan números como el del fic mencionado por Jamison son los que se mantienen en la lista semana tras semana, por meses.

⁴⁸ En línea con los comentarios que funcionan como vigilancia del comportamiento fan, es interesante mencionar que en Goodreads, una red social para lectores, existe una lista llamada “Pulled to Publish Fan Fiction (P2P Fanfic)” que enumera libros que fueron fan fiction en sus comienzos. Con 241 libros enlistados a septiembre de 2016, dos cosas quedan en claro: en primer lugar, que desde *Cincuenta Sombras de Grey* esta práctica se ha popularizado aún más; en segundo lugar, que algunos fans siguen empeñados en exponer estos casos. Link: https://www.goodreads.com/list/show/21872.Pulled_to_Publish_Fan_Fiction_P2P_Fanfic_?page=1

“Si una editorial está dispuesta a pagar siete cifras por un libro que empezó como Bella y Edward en una nueva locación y universo, con los nombres modificados y algo de material adicional agregado, ¿esto abre la puerta para que más personajes queridos reaparezcan bajo nombres nuevos?” SG Clara (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“Hay demasiada fan fiction publicada allá afuera por culpa de esta serie” parseltongue (octubre de 2015, ONTD)

“Meyer tendría mucha más gente que denunciar aparte de E.L. James. MUCHOS fics AU de Crepúsculo se publicaron con nombres cambiados” iwantpizza (octubre de 2015, ONTD)

“Ella [James] y Cassandra Clare⁴⁹ permitieron que surgiera una nueva generación de libros basados en fanfic y nunca se los perdonaré” niall_horan (octubre de 2015, ONTD)

Debemos recordar que *Master of the Universe* fue un fic AU, es decir, un fic de universo alternativo. En ellos, aunque los personajes utilizados se llamen y se vean como los originales, el autor puede introducir distintos cambios al trasladarlos de universo. En *Cincuenta Sombras*, los personajes dejaron de ser vampiros. En el fandom de *Crepúsculo*, este género estaba lo suficientemente difundido como para tener un nombre propio: All Human (todos humanos).

Este ha sido un elemento muchas veces relacionado con la cantidad de autores surgidos de esta comunidad que retiraron sus fics para publicar: en la fan fiction AU, “borrar los números de serie” es mucho más fácil porque, al estar en un universo alternativo, ya se han eliminado algunos elementos significativos que atan a los personajes y al texto al libro original.

Por este motivo, otro de los puntos de discusión en los debates sobre E.L. James remite –tal como planteamos en el capítulo 2– a la intertextualidad, la originalidad y

⁴⁹ Cassandra Clare es la escritora de la serie de libros *The Mortal Instruments*. Fue una Big Name Fan en el fandom de Harry Potter y, al igual que James, es acusada de publicar comercialmente su fan fiction. Sus nombres aparecen entrelazados en muchos de los posts en los que se discute la monetización de la fan fiction; en el caso de Clare, varios comentaristas reconocen que, si bien su novela tuvo a su propio fic como base, reescribió lo suficiente como para considerarla una obra propia. Los comentarios más negativos, no obstante, no tienen en cuenta esto y la consideran, como a James, una ladrona. También se suma el hecho de que Clare tuvo una trayectoria en el fandom aún más polémica que la de Icy: el insulto más común que recibe es “plagiadora”, no porque haya publicado su fan fiction sino porque se la acusó –en el fandom– de plagiar a otros escritores de fanfic y a series de televisión populares en sus fics. Si bien en esta tesis nos hemos concentrado en el caso *Cincuenta Sombras de Grey*, las menciones a Clare son inevitables, ya que aparecen recurrentemente en el corpus.

cuál es la línea que marca cuándo una obra que se inspiró en otra se ha apartado lo suficiente de la original como para poder lucrar con ella éticamente. Para muchos, que E.L. James se haya cuidado para que *Cincuenta Sombras de Grey* no constituya violación de copyright no significa que lo que hizo esté bien ética y moralmente.

“Estaría mucho menos incómoda con esto si James hubiese publicado una obra que nunca hubiese sido publicada como fanfic (...) Publicar Master of the Universe como fic original tan solo parece tan... vago. Y un poco asqueroso” SL (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“Es un fanfic de universo alternativo, eso significa un escenario diferente, una trama diferente, y eventos completamente distintos. Es una obra original que usa dos personajes estereotípicos [*tropes*]. Personajes estereotípicos que Meyers no inventó! (...) James no ha hecho nada categóricamente distinto a lo que ha hecho cualquier otro autor que usó algo inventado por un escritor que vino antes que él. La idea de que cada libro publicado es completamente original es... bueno, completamente ridícula” Victoria I (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“O es un fic original, y debería haber sido posteo o publicado como tal desde el principio, o es fanfic. No puede ser ambos” SL (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“No estoy cómoda con la idea de un libro que fue fanfic de un libro que no es de dominio público (los fics publicados de obras de dominio público me molestan extremadamente pero no en un nivel ético ya que, repito, el material original es de dominio público) ahora esté siendo reformulado como un libro original porque para mí eso es como abrir un poco una compuerta y si esto está bien entonces ¿qué más está ‘bien’?” Laraness (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“Es desafortunado que este libro haya sido originalmente publicado como fan fiction, porque si no lo hubiera sido, si la autora hubiese escrito la historia exactamente como lo hizo, usando a Edward y Bella como un cubo de caldo literario y cambiando los nombres antes de enviarlo, dudo que alguien se hubiese dado cuenta” lydiareadsbooks (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“No está mal inspirarse en otros personajes, escribir un libro cuya heroína te recuerda a Ginny Weasley porque era tu favorita, pero escribir un libro que es SOBRE Ginny Weasley, y luego cambiar su nombre a Anna-Suplente, es un problema” Kloe Kannemann (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“Cincuenta Sombras de Grey no es ficción original que empezó como fan fiction. Es fan fiction con los nombres modificados y diferencias editoriales mínimas. Y eso es distinto. No creo que la autora deba ser perseguida, o que esto deba ir en contra de la ley. Pero creo que es deshonesto” Pinky (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“El problema es que Master of the Universe *fue* publicado en internet como fanfic” SL (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“Francamente, una vez que tu historia ha sido posteoada como fanfic, es fanfic. Punto. Has renunciado a que sea ‘original’ permanentemente” blossom3 (agosto de 2012, ONTD)

“En el momento en el que alguien está supuestamente escribiendo fan fiction y por ende utilizando personajes ajenos y cambia solo el 11% del texto⁵⁰, que puede en su mayoría atribuirse a pequeños cambios estilísticos a la estructura de las oraciones y a cambios de los nombres/apariencias, tienes que empezar a preguntarte... ese 89% no era, para empezar, fan fiction (en cuyo caso, por qué lo posteó si no fue una estrategia de marketing) o la obra todavía le debe mucho de su crédito al autor de la obra original” irina-k (marzo de 2012, The Mary Sue)

Aquí encontramos uno de los argumentos más recurrentes contra James: que no cambió lo suficiente de su fic para publicarlo como un libro original, y por ende no se distanció tanto del material fuente como para considerar a *Cincuenta Sombras de Grey* una novela propia. Según estos comentaristas, si hubiese trabajado sobre su propio fic y lo hubiese modificado más, los personajes de Meyer podrían haber sido considerados una mera inspiración. Lo que ha hecho, entonces, puede no ser ilegal, pero es “perezoso”, “problemático”, “asqueroso” o “está mal éticamente”.

Como podemos ver, las discusiones sobre la intertextualidad y si *Cincuenta Sombras de Grey* es una obra original o un mero plagio aparecen constantemente: se trata de debates interesantes que no podemos reproducir en su totalidad, pero está claro que la fan fiction es un género que se encuentra innegablemente en un área confusa y de límites borrosos, lo suficiente como para generar intercambios tan extensos y detallados. Las reacciones se ubican en distintos puntos del espectro: algunos consideran que si la historia nunca hubiese sido publicada como fan fiction, hubiese estado “bien”; para otros, el mero hecho de haber iniciado una obra con otros personajes en mente elimina la posibilidad de que esa obra se considere original; los más drásticos en relación al género, por otro lado, son claros al decir que algo “es original o es fanfic”.

⁵⁰ Al publicar *Cincuenta Sombras de Grey*, la editorial de James se vio obligada a admitir que el libro había comenzado como fic, pero aseguró que la autora había trabajado sobre la pieza y que como resultado MOTU y *Cincuenta Sombras* eran dos obras distintas y completamente separadas. Dear Author llevó a cabo una comparación entre ambas, llegando a la famosa conclusión de que las obras coincidían en un 89% y desacreditando la versión de James y su editorial.

4.3 Explotación del trabajo fan: robo, ocultamiento y “el punto” de la fan fiction

Una de las conclusiones más interesantes de las discusiones suma otra variable a por qué “retirar para publicar” va en contra de la autoridad moral del fandom. No se trata solo de tomar personajes ajenos o de faltarle el respeto a la comunidad y a la autora de la obra original: el problema también es que James utilizó al fandom de *Crepúsculo* en una estrategia de marketing, explotando una audiencia que no le pertenecía para su propio provecho. Tal como le había dicho AngstGoddess en uno de los famosos chats, fue el fandom el que hizo a MOTU popular. Si James no hubiese contado con esa audiencia de base o no hubiese podido demostrar su éxito previo ante una editorial, ¿alguien hubiese publicado su libro?

“Su gran número de seguidores online es lo que hizo a Cincuenta atractivo para una editorial desde un comienzo. Vino con una base de consumidores incorporada, también conocida como una plataforma” Mint (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“El problema para mí es que James directamente usó a los fans de *Crepúsculo*. Fue publicado como fanfic de *Crepúsculo*, así que su base de fans comenzó solo como fans de *Crepúsculo* y fans de los fics de *Crepúsculo* (que no son necesariamente lo mismo). Cuando se volvió verdaderamente popular, AHÍ lo publicó por dinero, y los fans del fanfic hicieron gran parte del trabajo de marketing por ella” SL (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“Cuanto más pienso en este tema siento con mayor fuerza que tomar una historia entera de fan fiction y convertirla en un libro publicado está mal éticamente. Es una manera fácil de hacer dinero porque ya hay una base de fans incorporada que puede hacer marketing por el libro de boca a boca” Mac (marzo de 2012, Dear Author)

“Este es un tema exasperante porque claramente está mal lucrar con una obra que utiliza la base de fans del trabajo de otro, pero parece que apenas haces el buscar/reemplazar nombres, el fic es lo suficientemente AU como para no ser una violación obvia de copyright, y no hay nada que el autor original pueda hacer al respecto legalmente” yodaia (octubre de 2015, ONTD)

“EL básicamente usó la base de fans de SM para construir su imperio... no lo sé, ¿eso no te enojaría?” notallwhowander (octubre de 2015, ONTD)

Pero haber tomado a la audiencia como plataforma no es la única manera en la que James ha explotado a la comunidad. Bethan Jones (2014) pone énfasis en la ética del fandom y el hecho de que la lógica del don ayuda a fortalecer la estructura social de la comunidad. A las acusaciones usuales hacia E.L. James (centradas en la

monetización) suma la idea de que James se aprovechó de la labor y de la confianza de sus lectores fan (Jones, 2014. Traducción propia). Jones cita la opinión de una escritora de fanfics, Ros, que sostiene que no publicaría su fan fiction como ficción original porque:

sería romper la confianza de mis lectores fan (...). Esas historias fueron ofrecidas libremente y me sentí agradecida por cada persona que las leyó, comentó o las recomendó a otros. En cierta manera, esas historias les pertenecen a mis primeros lectores tanto como a mí. Creo que esta es una gran diferencia entre la manera en que funciona el fanfic y la manera en que funciona la ficción publicada. Los lectores están más involucrados en el proceso (citado en Jones, 2014. Traducción propia).

De esta manera, se argumenta que E.L. James quebrantó no solo los valores de reciprocidad, sino que utilizó, de cierta forma, el trabajo de otros participantes del fandom –basado en lo que ellos llaman *fannish love* (amor fan)– para insertarse en la industria cultural. Estas situaciones, según Jones, son percibidas por muchos fans como una “inversión de la dirección del robo de los fans”. A diferencia de los fans “que roban” los productos culturales de la industria *mainstream* para generar sus propios trabajos, encontramos que el capital está robando las ideas de los fans, vistas como una forma de plusvalía.

El trabajo fan que E.L. James ha tomado se manifiesta de distintas maneras. En primer lugar, en la labor de sus lectores beta, una figura que existe en los fandoms y funciona como un editor que lee los distintos capítulos del fic antes de ser posteoado, ofreciendo críticas, correcciones y consejos. Por otro lado, en otro de los pilares de las comunidades: los comentarios, el feedback y las recomendaciones entre fans que hacen a un fic popular. Todos estos elementos han dejado una huella clara en el texto de James, que ha sido editado por otros fans, ha sido popularizado por otros fans y, finalmente, ha sido fuertemente influenciado por sus devoluciones.

Jamison remarca que Icy no solo leía los comentarios que dejaban los participantes del fandom, sino que los tenía en cuenta. “De hecho incluí el comentario de Edward porque varias personas estaban preguntando en las reseñas qué veía Edward en ella... y esa es más o menos la respuesta”, cuenta James en el hilo de respuestas que acumulaba su fic (Jamison, 2013: 228. Traducción propia).

Para Bethan Jones, estos lectores y comentaristas hicieron parte del trabajo de MOTU, pero James “tomó todo el crédito por su éxito”. La autora usó recursos que se ofrecían libremente en una economía del don⁵¹ que funcionaba bajo reglas implícitas; la pregunta pasa a ser, entonces, si los fans de James se hubiesen involucrado tanto con su obra si “hubiesen sido conscientes de que sus esfuerzos resultarían en ganancia para ella” (Jones, 2014. Traducción propia). La explotación del fandom que analiza Jones se encuentra en esta utilización de la labor fan y en cómo se niega E.L. James a reconocer el apoyo de sus primeros lectores.

Pero la influencia del fandom va más allá de todo lo que hemos planteado. Hellekson y Busse sostienen (2006) que las historias de los fandoms son una respuesta “no solo al texto original sino también al contexto cultural dentro y fuera de la comunidad fan” (Hellekson y Busse, 2006: 7. Traducción propia). Las comunidades, aseguran, crean una interpretación colectiva de lo que sucede en el objeto cultural del que son fans; esto es lo que Jenkins llama metatexto: un modo de interpretación que lleva a los fans “mucho más allá de la información explícita” (Jenkins, 2010: 314). Deborah Kaplan (2006), por su parte, explica que la suma de las interpretaciones compartidas de un fandom constituye el fanon, el “conocimiento no canónico del texto original” que los fans aceptan como hechos (Kaplan, 2006: 136. Traducción propia).

En el corpus analizado, así aparecen los conceptos del trabajo fan que ha explotado James y de la influencia del fanon en su obra:

“Seguro, como dijo Mint más arriba, ‘todo es derivativo’. Pero esas historias no fueron posteadas como fan fiction primero, ganando todo tipo de feedback de parte de un público que pensaba que era sin fines de lucro” Messiah (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

⁵¹ Tanto Jones como Zubernis y Larsen recurren al concepto de economía del don sin mencionar a los autores de la economía antropológica que han analizado este tema. Quien sí lo hace es Libertad Borda (2012): como comentamos en el capítulo 1, la autora retomó a Marcel Mauss y a Marshall Sahlins para estudiar las redes de reciprocidad en el fanatismo. Ambos autores, según explica Borda, analizaron las modalidades de intercambio y las redes de reciprocidad en sociedades económicas tradicionales, y encontraron en ellas una lógica económica del don/contradon, con principios distintos que la economía moderna mercantil (Borda, 2012: 161). Mauss, por un lado, observa que en esta lógica los dones son a su vez voluntarios y obligatorios, ya que se destaca la obligación que contrae el donatario, al aceptar un don, de devolverlo en el futuro. El riesgo de no devolverlo es, indefectiblemente, la disolución de la comunidad (Borda, 2012: 162). Sahlins, por su parte, encuentra que “la comunidad es una organización de reciprocidades, un sistema de reciprocidades” (citado en Borda, 2012: 162) y distingue modos diferentes de reciprocidad.

“[El punto de la] fan fiction es ser parte de una comunidad, y recibir feedback de esa comunidad. ¿La ética de usar ese aporte y la buena voluntad de la comunidad y luego pedirles a esas mismas personas que paguen por tu trabajo? Para mí, se sentiría como explotarlos en un taller, porque los lectores dan tanto a cambio” Cinthia Has (marzo de 2012, Dear Author)

“El ritmo de la trama, los personajes secundarios, la relación principal, los villanos... [*Cincuenta Sombras*] es básicamente *Crepúsculo* con el BDSM sustituyendo el vampirismo como el secreto oscuro de Christian (...) la historia/personajes/relaciones son todas las mismas. Y francamente, el sexo/BDSM fue copiado de otros Twi-fics [fics de *Crepúsculo*] ya que en el momento en el que Master of the Universe salió, Edward Dominante ya era un cliché de estos fics⁵²,” violeta_ (ONTD, octubre de 2015)

También, en un comentario que nos demuestra que los fans están presentes en distintas plataformas y sitios, AngstGoddess aparece en un posteo de Oh No They Didn't sobre fics “retirados para publicar” y asegura que jamás publicaría su fan fiction, también mencionando la idea de explotación de otros fans:

“No hay en este mundo una suma de dinero que me convencería de 1.) explotar totalmente la lealtad y amabilidad de algunos fans verdaderamente maravillosos que definitivamente no gané, y 2.) Poner un énfasis ridículo sobre la peor obra que he escrito en mi vida”⁵³ ohmyprince (agosto de 2012, ONTD)

Los motivos por los que los fans dicen estar en contra de E.L. James, sin embargo, pueden seguir enumerándose. Muchos sostienen que el problema no es la monetización, sino la actitud de la autora hacia el fandom, ya que primero buscó negar los orígenes del fic y después, según los fans, no quiso verse asociada con la comunidad que la hizo exitosa. “Ha mostrado desdén hacia el fandom en toda ocasión”, asegura Cinthia Has.

Para otros, el problema ético no está solo en la utilización de los personajes o del público, sino en que ha escondido la relación entre su obra y la de Stephenie Meyer.

⁵² Según cuenta Jamison, los fics con BDSM ya eran populares en el fandom de *Crepúsculo*, particularmente luego del famoso fic *The Submissive*, escrito por Tara Sue Me (Jamison, 2013: 226). La misma James lo admite en la entrevista con Robichaud que ya citamos: asegura que, para escribir MOTU, la inspiraron “algunas historias BDSM” y confiesa no saber nada de esta práctica sexual fuera de lo que aprendió “en FF [fan fiction]” y en la “investigación” que tuvo que llevar a cabo para escribir su fic (citada en Jamison, 2013: 226. Traducción propia).

⁵³ Ya que AngstGoddess se retiró del fandom luego de publicar los chats entre ella y Icy (algo que denominó “cometer suicidio en el fandom”), este comentario ha sido posteoado desde una cuenta con un nombre distinto (*ohmyprince*). El título del comentario señala con una flecha a su avatar y dice “la autora previamente conocida como AngstGoddess003”.

Esta es la diferencia, dicen, entre James y otros autores que dan a conocer, desde un primer momento, haberse inspirado en un universo ajeno o que han buscado re-imaginar una historia ya conocida. Nuevamente, debemos poner en discusión este argumento: E.L. James no hubiese podido dar crédito a Meyer sin admitir que había tomado personajes ajenos, exponiéndose a una posible demanda legal; los casos en los que se da a conocer esta relación son los que utilizan como fuente obras de dominio público.

El lucro, entonces, no sería tan grave en los casos de fans de obras que ya son de dominio público; de hecho, son varias las referencias a obras derivativas exitosas, aclamadas y legítimas. Esto nos lleva nuevamente a marcar que las distintas definiciones de fan fiction entran en juego en estos debates: ¿una obra literaria con personajes de dominio público es fan fiction? ¿Puede ser fan fiction algo que no se publicó en una comunidad de fans? Creo, en esta tesis, que el término no puede aplicarse a todas las obras derivativas o arcónticas por igual; que aunque el ejercicio literario sea parecido, no es igual el accionar de James que el de Jean Rhys en *Wide Sargasso Sea*, ni son las mismas sus posiciones sociales (una era una escritora profesional que ya había publicado libros, E.L. James una escritora amateur en una comunidad online).

Por otro lado, también aparecen intercambios sobre la situación legal del género: ¿podrían Meyer, Little, Brown y Summit verdaderamente haber demandado a E.L. James? ¿Es lo que llevó a cabo un plagio? Como vimos en el capítulo 2, estos temas no están del todo claros en los integrantes de las comunidades de fans. Solo algunos en el corpus analizado explican a los demás que, generalmente, las demandas que involucran tomar a personajes ajenos se juzgan “caso por caso” y que E.L. James, en particular, hizo los cambios necesarios como para estar en el lado legal de la práctica.

Tal como sostuvimos al inicio del capítulo, tomar mensajes que remiten únicamente a *Cincuenta Sombras de Grey* y a su autora puede hacernos correr el riesgo de leer tan solo comentarios influenciados por la historia de Snowqueens Icedragon en su fandom. Por este motivo, además de recabar el corpus de plataformas en las que participan fans de distintos fandoms, se incluyeron posteos sobre otros casos de monetización: el de Cassandra Clare en el fandom de *Harry Potter* y el de Kindle

Worlds. A continuación, podemos ver en una selección que las ideas sobre el fandom y la fan fiction no cambian sustancialmente según el caso analizado:

“No creo que la gente deba obtener beneficios [de la fan fiction]” random (ONTD, julio de 2012).

“Estoy tan enojado con esto. De verdad implica destruir muchas cosas. Primera y principal: el fandom. Es simplemente horrible. La fan fiction nunca debió ser monetizada. Se suponía que era divertido, y algo de la comunidad, y práctica. El fandom se tratará sólo sobre dinero ahora (...). Si quieres que te paguen por tu trabajo, ESCRIBE FICCIÓN ORIGINAL, IDIOTA” blossom3 (ONTD, mayo de 2013).

“Parece una idea horrible que podría infringir muchos derechos de autor, para ser honesta. Y me parece asqueroso que la gente pueda sacar beneficios de historias/personajes que no son de ellos (...), darles la oportunidad de que capitalicen los frutos del trabajo de otros no es justo” nutrile (ONTD, mayo de 2013).

“UGH, por qué la gente no entiende que esto va en contra del punto de los fanfics? La idea es que estamos tratando de honrar el trabajo original y ‘ser parte’ de él, de alguna manera, no robarlo y ganar plata con eso. Sé que suena ridículo estar indignada por la ~integridad de los fanfics, pero creo que puede ser un gran medio y me molesta mucho cuando la gente lo utiliza de la manera equivocada” the_little_girl (ONTD, mayo de 2013).

“Hay cosas que son mejores cuando permanecen en los archivos de la red para que los fans las lean y para que se conecten los unos con los otros” ukelele (ONTD, mayo de 2013).

“Las motivaciones para vender fan fiction me parecen dudosas tanto ética como moralmente. También creo que no será bueno para los fanficcers en general (...) porque hará que más autores y estudios estén en contra del fandom y del fanfic” searchingforwallyz (ONTD, abril de 2012).

“Esto es un poco deprimente. Y no en el sentido de que ‘la fan fiction no es ficción real’. Por más extraña que me parezca la fan fiction, la única cosa que admiraba de ella es el hecho de que la gente que la escribe lo hace sólo por amor (lujuria)” Jumos (ONTD, mayo de 2013).

Aunque se trate de situaciones distintas, hay algo en común: la idea de que ganar dinero no es “el punto” de la fan fiction. Si bien cada comentarista demostrará un concepto diverso de la originalidad o del género (para algunos es un *hobby*, algo que no deben considerar “serio”; para otros, es una expresión artística tan legítima como la literatura), la comercialización nunca es el objetivo. La comunidad, la conexión y la práctica lo son.

4.3. Cuando los fans se ven expuestos. Vergüenza internalizada, protección del espacio seguro y rechazo a la comercialización

Anteriormente, hemos destacado la importancia en los fandoms de la privacidad y de, en palabras de Jenkins, “volar debajo del radar”. También hemos mencionado a los fans “viejos” y a los fans “jóvenes”, la cultura de la convergencia en la que estamos viviendo, los cambios que ha implicado y la confusión que esto ha generado. En referencia a esto, es inevitable arriesgar una conclusión: la vieja cultura fan con sus reglas tradicionales, que muchos han heredado, es producto de una época en la que las autoridades veían a los fans como enemigos, en la que era común recibir cartas documento y era necesario permanecer ocultos para evitar problemas.

En la nueva cultura de la convergencia, en la época en la que los productores consideran a los fans aliados (aunque manteniendo siempre el control y el dinero) no es extraño que los fans más jóvenes (en años fandom) no tengan este miedo. Si fue el fandom de *Harry Potter* el que vio y produjo este cambio, no puede llamarnos la atención, entonces, que algunos participantes del fandom de *Crepúsculo* (que fue el primer fandom de gran magnitud posterior al del joven mago) hayan actuado con menos consideración hacia las autoridades y hacia sus pares fan.

Para los viejos fans, y aquellos que mantienen una visión más tradicional de las comunidades, el pecado de E.L. James no fue solo ganar dinero. También lo fue exponer a sus pares, poniendo en riesgo su comunidad, su práctica y su privacidad. Esto está presente en comentarios que analizamos anteriormente: “no será bueno para los fanficcers en general (...) porque hará que más autores y estudios estén en contra del fandom y del fanfic”; “implica destruir muchas cosas. Primera y principal: el fandom”; “*Cincuenta [Sombras de Grey]* cruzó una línea a lo grande, y lo hizo de una manera que va a lastimar a los que quieren venir después”; “los fans no llevan a propósito a la atención de los creadores del trabajo canon las actividades fan que caen en áreas legales grises”.

Según explican Busse y Hellekson (2012), si bien gran parte de los fans hacen posts públicos igualmente esperan ciertas formas de privacidad: “se consideran parte de una subcultura cerrada que ha existido tradicionalmente debajo del radar y cuyos

miembros han seguido reglas específicas de privacidad” (Busse y Hellekson, 2012: 46. Traducción propia). Aunque E.L. James no quebrantó la privacidad de ningún fan en particular, sí llevó atención mediática sobre la práctica de la fan fiction de *Crepúsculo*, algo que un “buen fan” no debe hacer.

Aquí es donde podemos comprender los miedos que describen los comentaristas en relación a la comercialización y a la exposición: temor por el futuro, posibles demandas legales, y la destrucción, en última instancia, del fandom. Pero también, observando las reacciones de los fans (muchos de ellos participantes del mismo fandom de *Crepúsculo*) se suma una variable más: la vergüenza.

“(…) Cincuenta Sombras ha convertido al fandom –y a la fan fiction en general– en un hazmerreír” Cinthia Has (marzo de 2012, The Mary Sue)

“Muchos en el fandom de *Crepúsculo* estamos avergonzados de que este haya sido el fic que nos puso en el mapa” Annie (marzo de 2012, The Mary Sue)

“Lo que me molesta [de Cincuenta Sombras] es que es fanfic realmente MALO” nemo1908 (agosto de 2012, ONTD)

La vergüenza que sienten por ser fans o por las actividades que desarrollan en los fandoms no es un tema menor: durante muchos años, los fans han tenido una imagen negativa y han sido blanco de distintos prejuicios. Libertad Borda (2000) analiza la figura del fan para identificar “las dominantes interdiscursivas que operan en lo social para constituir, de una manera más o menos lábil, núcleos de sentido en torno a esta temática (Borda, 2000: 1). En el corpus, Borda encuentra diversas redes sémicas que verifican la persistencia del ideologema de la “multitud histérica” en relación a los fans: visibilidad, irracionalidad, peligrosidad potencial o efectiva.

En el discurso periodístico, la irracionalidad toma un lugar protagónico: “la razón retrocede, dando paso a una intensa emotividad”; esto hace a los fans potencialmente peligrosos, ya que “el cuerpo se hace cargo, derrota a la razón –instancia de control– y reclama su objeto sin reparar en consecuencias” (Borda, 2000: 6-7). La actividad de los fans, además, es caracterizada como improductiva y superflua; su

respuesta, entonces, es la necesidad de exhibir su productividad social a través de las actividades solidarias que realizan⁵⁴.

Zubernis y Larsen (2012) encuentran en las fans mujeres “el miedo de ser categorizadas como demasiado sexuales, o al menos demasiado emocionales” (Zubernis y Larsen, 2012: 59. Traducción propia); esto se relaciona indefectiblemente con la intensa emotividad que el discurso periodístico adjudica a los fans, en el análisis de Borda. Las autoras, de hecho, observan la reacción de distintas personas, en la web, al fenómeno de las *Twilight Moms*, es decir, mujeres adultas –en muchos casos madres de familia– que se identificaban como fans de *Crepúsculo*. “¿Estas mujeres no tienen vergüenza?”, es uno de los comentarios que citan (citado en Zubernis y Larsen, 2012: 61. Traducción propia).

Luego de hacer un repaso por distintos autores que consideran a la vergüenza una característica o una emoción principalmente femenina, Zubernis y Larsen la relacionan con la vigilancia de “la Primera Regla del Fandom”: “no hablarle a nadie del fandom preserva el lugar seguro en el que las mujeres se juntan para compartir sus experiencias auténticas, y simultáneamente contribuye a ocultar continuamente esa experiencia en ‘la vida real’” (Zubernis y Larsen, 2012: 62. Traducción propia).

La vergüenza de las fans que describen las autoras, en este caso, se produce por dos motivos: en primer lugar, por ser fans; en segundo lugar, porque participan de comunidades en las que se promueve y alienta la escritura de ficción erótica, la discusión, aprendizaje y la exploración de la sexualidad femenina. En este sentido, al publicar su libro, E.L. James puso en primer plano esta actividad que sigue produciendo sentimientos de vergüenza internalizada en quienes la llevan a cabo.

Las fans mujeres son blanco, por este motivo, de prejuicios distintos que los fans hombres: ellas son demasiado emocionales, o se involucran demasiado con el objeto de fanatismo. La burla pública hacia las *Twilight Moms* se relaciona con su exhibición del deseo y se busca hacer que se avergüencen de sus actividades por “la incomodidad de la cultura con el deseo sexual femenino” (Zubernis y Larsen, 2012: 62. Traducción propia).

⁵⁴ Este énfasis en llevar a cabo acciones solidarias remarcado por Borda está presente en la mayoría de los fandoms. Además de The Fandom Gives Back, ya mencionado, podemos destacar The Harry Potter Alliance, una ONG manejada por fans de *Harry Potter*.

El fandom como lugar seguro (por el énfasis puesto en la privacidad y el anonimato) es una comunidad en la que las mujeres pueden explorar su propio deseo, algo que no es alentado socialmente, expresar su identidad auténtica (y no la fachada que deben presentar en su ‘vida real’) y su identidad sexual. Sin embargo, “las fans tienen dificultades para escaparse de la vergüenza internalizada y los intentos externos de censura” (Zubernis y Larsen, 2012: 67. Traducción propia).

La vergüenza, no obstante, no tiene que ver solo con la sexualidad o el fanatismo intensamente emocional por un personaje, un actor o un músico. Si bien hay fans que sostienen la importancia y el valor de la fan fiction como literatura, una gran mayoría de las mujeres que escriben en los fandoms sienten vergüenza por el acto de escritura en sí, por saberse amateurs excluidas del campo legítimo de la literatura. Esto es evidente en la forma en la que ellas mismas hablan de lo que hacen: lo llaman un hobby, un espacio para practicar sus habilidades para la escritura, o comparan su actividad con las *training wheels* (es decir, las ruedas guía que usan los niños para aprender a andar en bicicleta); muchas, también, consideran a sus fics escritos en el pasado “malos” o “asquerosos”. La misma AngstGoddess, ferviente defensora del fandom, habla de su fan fiction *Wide Awake* como “un fanfic terriblemente malo que escribí hace cuatro años” (ohmyprince, agosto de 2012, ONTD).

En el caso particular de *Crepúsculo*, por otro lado, el objeto de fanatismo también era motivo de vergüenza. Stephenie Meyer no era considerada una autora seria o legítima; en un comentario del corpus, un comentarista dice: “una de las cosas que más odio de Cincuenta Sombras es que me ha hecho defender a *Crepúsculo*” (yodaiaim, octubre de 2015, ONTD). Para muchos, la obra de Meyer era mala, y por eso se burlaban de los fanáticos de la saga. Según Jamison, las mismas fans de *Crepúsculo* creían que eran una comunidad de “escritoras amateurs, derivativas, de poca monta” (Jamison, 2013: 180).

La distinción entre la calidad de una “verdadera” obra literaria y la fan fiction también aparece en los comentarios del corpus. Los fans diferencian entre lo que esperan de una obra original y de un fic:

“POR QUÉ ALGUIEN PAGARÍA POR FAN FICTION, DIOS MÍO” thetoxicity
(mayo de 2013, ONTD)

“Es esto un mundo paralelo? No entiendo como un fic self-insert de Crepúsculo, mal ejecutado, te consigue un contrato de 5 millones de dólares” parisnicole (marzo de 2012, ONTD)

“Es el mundo en el que Crepúsculo consiguió más que 5 millones de dólares así que todo vale, seamos sinceros” belleandsebastian, en respuesta a parisnicole (marzo de 2012, ONTD)

“No puedo creer que de verdad publicaron fanfic” pannacotta (marzo de 2012, ONTD)

“[la trama] suena maravillosa... cuando es gratis. Pero que alguien de verdad pague por eso... jajaja” whatsreal (marzo de 2012, ONTD)

“No lo odié cuando era fanfic porque era ***solo* fanfic**, pero esto es ridículo” cianchi (marzo de 2012, ONTD. Énfasis mío)

“Lo leí completo cuando era un fic de Crepúsculo. Eso es lo suficientemente vergonzoso y eso que era GRATIS” violeta_ (marzo de 2012, ONTD)

Para muchos, no se aplica el mismo nivel de exigencia a los fics que a las obras literarias; también marcan una diferencia entre lo que leen porque es gratis y la vara con la que miden los libros por los que verdaderamente vale la pena pagar. La idea de que algo es “solo” fanfic, y por ende no debe ser tomado en serio, por otro lado, es central en el análisis de Jamison del fandom de *Crepúsculo*. Para la autora, si estas mujeres no hubiesen pensado que “solo estaban escribiendo fanfic”, nunca hubiesen comenzado a escribir (Jamison, 2013: 180). Hacer algo por diversión o porque lo disfrutaban, sin tomárselo demasiado en serio, les dio “permiso” para incursionar en algo que jamás hubiesen intentado de otra forma.

Todos estos tipos de vergüenza están relacionados con muchas de las reglas de los fandoms (aunque no es el único motivo que las explican): ya que las fans “compran el estereotipo de la fangirl loca, demasiado emocional” (Zubernis y Larsen, 2012: 69. Traducción propia) es que llevan a cabo una vigilancia tan fuerte de sus actividades. En primer lugar, protegen el anonimato y la privacidad; en segundo lugar, mantienen lo que hacen debajo del radar, sin romper la cuarta pared ni llamar la atención de las autoridades; no ponen a sus comunidades en riesgo de ser blanco de demandas legales; además, marcan lo que constituye el comportamiento de un “buen” fan y el de un “mal” fan, juzgando y mostrando lo que es “aceptable” y lo que no lo es.

Como hemos observado en el corpus, algunos fans consideran que *Cincuenta Sombras de Grey* los llevó a ser el centro de la atención mediática. Sin detenernos demasiado en este punto, debemos mencionar que gran parte del discurso periodístico alrededor del libro se centró en el género del *mommy porn*, es decir, la ficción erótica escrita y consumida por mujeres adultas. Por otro lado, la calidad del libro –que varios ponen en duda– es, en sus palabras, lo que hizo de su comunidad un hazmerreír y dio una mala imagen de la escritura de la fan fiction en general (“lo que me molesta es que es fanfic realmente MALO”).⁵⁵

La atención mediática eludió en gran medida el hecho de que el libro comenzó como un fic, con la excepción de algunas publicaciones periodísticas; por lo tanto, estos comentaristas probablemente estén molestos porque *Cincuenta Sombras de Grey* generó una mala imagen de la comunidad no ante el público en general sino ante otros fandoms y ante quienes, por ser parte de distintas comunidades de la web (no particularmente de fans), se enteraron de los orígenes del libro.

Más allá de la vergüenza, los comentarios que se ocupan del futuro de los fandoms no dudan en expresar miedo por lo que pueda sucederle a sus comunidades. Esto se manifiesta de dos maneras: una es el temor de que –al ver lo que le ha pasado a Stephenie Meyer– más autores busquen prohibir las comunidades de fans (como ha hecho Anne Rice, autora de *Entrevista con el vampiro*, en más de una ocasión) y esto tenga como consecuencia el “enfriar” a los fandoms. La segunda manera involucra a la comercialización, una variable que, al entrar en sus espacios caracterizados por la economía del don, puede cambiar la lógica y la autonomía de las comunidades. Así lo manifiestan los fans en el corpus:

“El respeto y la confianza que los escritores y los lectores tienen el uno por el otro es lo que hace que un fandom funcione. James y TWCS [The Writer’s Coffee Shop] han traicionado esto, y muchos tenemos miedo de que destruya el fandom que tanto amamos” Annie (marzo de 2012, The Mary Sue)

“Esta burbuja va a explotar pronto porque veo al menos a un autor de los personajes y las historias originales, que puede haber aceptado que se escriba fan fiction sobre su trabajo, presentando una demanda” Tunstall (noviembre de 2012, Dear Author)

⁵⁵ Una de las mayores críticas a *Cincuenta Sombras de Grey* no tiene que ver con sus orígenes. Además de considerar que es un libro mal escrito, se critica a E.L. James por representar erróneamente al BDSM y, también, por presentar como deseable y romántica una relación amorosa que para muchos tiene características abusivas.

“No se trata solo de ética, se trata de preservar la cultura fan limitando las amenazas legales que pueden enfriar a los fandoms. Después de todo, la gente está discutiendo y haciendo remixes y creando por amor a mundos que los artistas han creado, y parece una traición de parte de todos los involucrados arruinar eso” Amy (noviembre de 2012, Dear Author)

“Podrían cerrar un sitio u otro [por las demandas] pero uno nuevo aparecería. Y el fandom es algo mundial. Encontraríamos refugios” Liz Waker (marzo de 2012, Dear Author)

“Creo que muchos autores (...) ahora podrían crear políticas más restrictivas” Jessie Field (marzo de 2012, Dear Author)

“Puedo ver a más autores y estudios sumándose a George Lucas, Anne Rice, Robin Hobb y GRR Martin⁵⁶, que han activamente enviado cartas documento a los sitios de fanfiction por temas de copyright” Mac (marzo de 2012, Dear Author)

“Creo que va a hacer que más autores/productores y estudios sean más proactivos en cerrar los sitios de fanfic y las historias” Has (marzo de 2012, Dear Author)

“El fanfic es la manera en la que comparto mi amor por un show o una película y perfecciono mi escritura en un ambiente comunitario seguro. La idea de P2P me sienta mal y no puedo evitar pensar que algunos van a hacer dinero con eso mientras los demás sufrimos las cartas documento y perdemos, al mismo tiempo, una comunidad de amigos” Ruthless (marzo de 2012, Dear Author)

“La repercusión que veo es que (...) los autores, guionistas, estudios, editoriales etc. comenzarán a combatir firmemente la fan fiction de cualquier tipo. Por supuesto, esto no eliminará a la fanfiction, solo deberá ‘pasar a la clandestinidad’ y hacer que sea más difícil de localizar” Soraya (marzo de 2012, Dear Author)

“Me siento un poco rara y hipster sobre el hecho de que la fan fiction ahora sea mainstream. Ha sido mi refugio por una década y siempre lo consideré algo que los fans hacían por amor” patile (agosto de 2012, ONTD)

Es interesante leer los comentarios que se refieren a la comunidad de fans como un refugio o un espacio seguro, porque nos obliga a observar qué tipo de experiencia están teniendo los fans en los fandoms, y qué es lo que temen perder en caso de que desaparezcan⁵⁷.

⁵⁶ Anne Rice es la escritora de, entre otros, *Entrevista con el vampiro* y *Lestat el vampiro*; Robin Hobb es una autora del género fantástico que ha publicado best sellers como *Aprendiz de asesino* y *Asesino real*; George R.R. Martin es el autor de la saga *A Song of Ice and Fire*, en la que se basó la serie televisiva *Game of Thrones*.

⁵⁷ Gran parte de los comentarios que hablan sobre el futuro de los fandoms son de 2012 y 2013. A septiembre de 2016, todavía no ha habido nuevas cartas documento (al menos no difundidas públicamente en la web) ni se han cerrado sitios de fan fiction. Sin embargo, esto no cambia el hecho de que muchos lo consideraban una posibilidad y temían perder lo que sus comunidades les ofrecían.

Ya hemos visto cómo Zubernis y Larsen (2012) remarcan la importancia del fandom como un lugar en el que las mujeres pueden explorar sus deseos y su sexualidad. Las autoras amplían aún más los beneficios de participar en un fandom, y las consecuencias positivas que tienen sobre los fans.

En primer lugar, en el fandom las fans pueden construir y explorar su identidad en un espacio seguro. Pueden hablar de sus fantasías y compartir sus fetiches sin miedo a ser juzgadas, y con la posibilidad de encontrar personas que compartan estas ideas. El acto de escritura en sí, por otro lado, puede tener un efecto terapéutico: no solo puede ayudar a la fan que escribe una historia a elaborar un trauma (ya que puede reescribir lo sucedido de una manera que la empodere), sino que la comunidad en la que es compartida esa historia actúa como una instancia comprensiva, como un grupo que acepta lo que expresa, lo valida, hace que no se sienta extraña o única y recrea, en cierta manera, “un ambiente similar al de una sala de terapia” (Zubernis y Larsen, 2012: 115. Traducción propia).

Aceptar la propia identidad y poder reconocer y explorar lo que les gusta o lo que las hace sentir bien, principalmente en una comunidad que lo promueve, es empoderador para las fans mujeres que –en muchos casos– deben reprimir la expresión de sus deseos en el día a día. Esto también lo observa Heather Meggers (2012), quien analiza cómo los fandoms cambian las actitudes sexuales de los fans.

Para Meggers, en estas comunidades (tanto a través de la fan fiction como en las discusiones que se generan alrededor de los fics) se presenta la oportunidad de obtener educación sexual e información adicional sobre estos temas. Al estudiar la actividad sexual online de un número de fans, la autora llegó a la conclusión de que los fandoms alientan la exploración de la propia sexualidad en un espacio seguro, entre pares (algo que muchos consideran “liberador” y un factor que contribuye a su confianza y autoestima); que compartir ficción erótica reduce el sentimiento de vergüenza relacionado a la sexualidad y permite conocer más sobre temas sexuales sin la amenaza de la censura social; y que, por último, estas comunidades implican un análisis de los propios prejuicios sobre las prácticas sexuales de otras personas, produciendo tanto una mayor conciencia de las cosas que tienen en común como una aceptación mayor de las diferencias (Meggers, 2012: 57-77).

Es evidente que estos beneficios remiten principalmente a las mujeres. Esto nos lleva nuevamente al clivaje de género que analizamos en el capítulo 3: la monetización es un problema para estas fans, entre otros motivos, porque pone en riesgo sus espacios seguros, los lugares donde pueden ser ellas mismas. Ya en 1985 Joanna Russ veía en el slash “una situación a la que es seguro ir y en la que una puede permitirse ser vulnerable emocional y sexualmente” (Russ, 2014 [1985]: 89. Traducción propia).

Aunque los dueños de los derechos de autor no cierren las comunidades, la comercialización puede ser de todos modos un peligro. Para Zubernis y Larsen, la economía del don permite que cada uno cuente las historias que necesita contar “sin las restricciones de atraer a los lectores o complacer a los editores” (Zubernis y Larsen, 2012: 88. Traducción propia).

Las autoras también citan el post de Psyche analizado anteriormente y retoman los comentarios en los que las fans explican cómo se han visto enriquecidas (no monetariamente) por la fan fiction. Estas comentaristas no solo rechazan las reglas que traería un mercado comercial a la fan fiction, sino que ponen énfasis en la comunidad creativa que las ha hecho sentir empoderadas como escritoras y les ha permitido perfeccionar distintas aptitudes (escribir, editar textos, programar, editar videos, entre otros) en un ambiente educativo, colaborativo y comprensivo.

Para quienes encuentran en los fandoms las historias que los medios masivos no les ofrecen, introducir la comercialización sería devastador, ya que afectaría la autonomía y la diversidad de las comunidades. Por ejemplo, cuando dos archivos de fan fiction que funcionaban sin fines de lucro (LOTRfanfiction.com, de *El Señor de los Anillos*, y The Twilight Archives, de *Crepúsculo*) fueron comprados por un hombre de nombre Keith Mander en 2011, con el objetivo de aumentar el tráfico web de los sitios y ganar dinero con la publicidad, el rechazo fue unánime. A continuación, reproducimos dos comentarios que explican las consecuencias que consideran que la comercialización puede tener en su fandom:

“El fandom no es nuestro negocio, es nuestro hogar. Te gustaría que alguien entrara a tu casa, tomara tu hobby y te dijera ‘¡sigue haciéndolo! Pero ahora yo haré dinero y controlaré lo que puedes y no puedes hacer’. Esto ya nos ha pasado. Muchas veces (...) Tú [Keith Mander] eres el Hombre⁵⁸. Y estás entrando en un

⁵⁸ En inglés, The Man es una expresión utilizada para referirse al establishment.

espacio en el que hemos trabajado para mantener tan libre del Hombre como es posible” Joanne (julio de 2011, Transformative Works)

“¿Estarán contentos tus clientes al ver historias explícitas de incesto gay? Boromir/Faramir no es una pareja rara en el fandom del Señor de los Anillos” Lin-Manuel (julio de 2011, Transformative Works)

Abrir la puerta a la comercialización en los fandoms, para muchos, implica reglas, parejas sobre las que no podrían escribir, historias que no podrían publicar porque quienes ponen el dinero para mantener los sitios podrían censurarlas. Es en este sentido, y en relación al rol que cumple el fandom como espacio seguro, que la monetización es para los fans el mayor enemigo de sus comunidades.

Comprender esto, sin embargo, nos deja más preguntas que respuestas. Si bien la autonomía de estos espacios es fundamental, y un factor importante de esto es el secretismo y el anonimato, debemos preguntarnos (tal como hacen Zubernis y Larsen) si la “primera regla del fandom” es, al fin y al cabo, protección o represión. Aunque presenta un lugar seguro para las mujeres, muchas siguen sintiendo miedo de ser expuestas como escritoras o lectoras de fan fiction. ¿No es posible entonces que mantenerlo como un secreto perpetúe la vergüenza internalizada?

Por otro lado, en el capítulo anterior también pudimos ver que varias autoras cuestionan la regla que prohíbe la monetización ya que, si bien comprenden los peligros que trae la comercialización, este reglamento tiene como consecuencia que muchas mujeres no puedan sacar provecho monetario de su práctica creativa. Si algo está claro, quizás, es que las reacciones que analizamos en el corpus nos muestran un escenario confuso, un espacio en el que los límites no están del todo definidos.

Aunque los comentarios negativos en relación a E.L. James son mayoría, hay fans que observan las posibilidades de monetización de una forma positiva o, al menos, están dispuestos a ver hacia dónde los llevará este nuevo camino.

“Algún día, los fanfics serán tan comunes como el sampling en la música. No veo otro camino” mycroskope (marzo de 2012, Dear Author)

“Me encantaría ver los libros de Tara Sue Me impresos, ¡estaban muy bien hechos!” cafesociety (noviembre de 2012, The Mary Sue)

“En relación con sus orígenes [de Cincuenta Sombras] como fanfic... No estoy preocupada. De hecho, creo que es bastante cool” Saltless (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“Si E.L. James sacó provecho del fandom... Bien por ella. No hay nada malo al respecto” RR (marzo de 2012, Smart Bitches, Trashy Books)

“Entré al fandom en una época en la que TODOS ponían una advertencia avisando que no estaban ganando dinero con su fic, y ese era el motivo por el cual el fandom, legalmente, funcionaba. No obstante, si los tiempos han cambiado –y parece que lo están haciendo– (...) voy a mantener un ojo sobre eso [los fics publicados en Kindle Worlds]” Lady Heart (ONTD, mayo de 2013)

Otros se preguntan si no podrían funcionar, en el mundo de la fan fiction, las licencias y patentes que existen en la música, como una manera que permita que los fans ganen dinero legalmente con sus obras. Tal como vimos en el capítulo 3, tanto Derecho como Flegel y Roth apuntan a un sistema más expansivo en el que los participantes de los fandoms puedan sacar provecho monetario en caso de querer hacerlo.

Para Flegel y Roth, además, el deseo de producir y circular obras fan debe comprenderse como “parte de un cambio cultural más grande en las narrativas de la producción, la autoridad y la propiedad” (Flegel y Roth, 2014: 1105. Traducción propia). Para las autoras, los debates sobre legitimidad, creatividad y labor fan como los que hemos analizado en esta tesina ponen en evidencia el “momento de transición” del que habla Jenkins en *Convergence Culture*.

Las discusiones que hemos observado son, innegablemente, enriquecedoras: desde qué es lo que constituye la originalidad a qué implica un fandom; pasando por qué es lo que debe protegerse y por qué la monetización implica un peligro, a la pregunta de si el secreto y la privacidad fomentan la invisibilización del trabajo creativo femenino. Las dudas sobre qué es lo correcto y qué sería lo mejor para estas comunidades son numerosas.

Sería difícil sacar conclusiones sobre el futuro de los fandoms, especialmente en un momento en el que interactúan fans “viejos” y fans “nuevos”, en el que las actividades que antes podían quitarle a un individuo el rótulo de fan pueden pasar a ser legítimas, aceptadas e incluso deseadas por algunos. Sin embargo, sería ingenuo creer cualquier extremo: que los fandoms desaparecerán bajo la comercialización que inició

Cincuenta Sombras de Grey o que las comunidades deben rechazar absolutamente el lucro para mantener su autonomía y lo que las hace únicas.

En este sentido, en conclusión, sostengo lo que asegura Mel Stanfill (2013): “la creación de un público fan nuevo no es malo inherentemente, a menos que desplace al más viejo y se convierta en la única manera de ser fan” (Stanfill, 2013. Traducción propia).

CONCLUSIONES

Cuatro años después del boom editorial de *Cincuenta Sombras de Grey*, y de su repercusión en los fandoms, algo queda claro: la destrucción inminente de las comunidades que muchos temían no ha sucedido (aún). Algunos autores han hablado en contra de la fan fiction últimamente; quizás el más reconocido es George R.R. Martin (véase nota al pie 56)⁵⁹. Sin embargo, esto no es nuevo. Muchos escritores y otros tipos de propietarios de copyright han criticado esta práctica desde sus comienzos.

El mayor miedo que parecía acarrear la monetización era que las autoridades cerraran las comunidades y restringieran sus actividades, o que la comercialización corrompiera los objetivos y las intenciones de quienes escriben fan fiction, dañando irremediabilmente los fandoms. Si bien no he llevado a cabo una investigación que permita juzgar el estado de los fandoms hoy en día, ni cómo los participantes perciben la actividad dentro de ellos, es innegable que –hasta ahora– ninguna comunidad ha caído en desgracia: ningún autor ha pedido que cerraran sitios de Internet que alojaban fanfics con sus personajes, y mucho menos lo han hecho inspirados por lo que sucedió con Stephenie Meyer y E.L. James.

El mismo fandom de *Crepúsculo*, cuna de este caso y de la polémica que lo rodeó, sigue vigente. En Archive of Our Own ostenta más de 5 mil fics, y en FanFiction.net ha acumulado más de 60 mil solo en el último año. Podemos arriesgarnos, entonces, a afirmar que la monetización –al menos de la manera en la que se llevó a cabo en esta comunidad– no implicó que desapareciera o tuviera que “pasar a la clandestinidad”.

Esto no significa, no obstante, que la monetización no tenga repercusiones. Debemos recordar que el caso analizado se trató de un tipo de comercialización que implica borrar los lazos entre la obra y el material primario, y que evadió así cualquier problema legal. Además, si bien muchos fans “retiraron para publicar” sus obras, representan a un número menor en relación a la cantidad de gente que, como dicen muchos fanficcers, juegan cotidianamente en el “arenero” que otros autores han

⁵⁹ En 2013, por ejemplo, declaró que es “perezoso” de parte de los escritores fan tomar personajes ajenos y que preferiría que no “tomaran prestado” su mundo.
Link: <http://www.smh.com.au/entertainment/books/george-rr-martin-hands-off-my-characters-20131108-2x6fb.html>

establecido. Por estos motivos, no podemos afirmar que la monetización no afectaría jamás a estas comunidades, ni saber qué sucedería si se difundiera de forma masiva una plataforma como Kindle Worlds.

Sin embargo, sí es posible observar otros fandoms en los que, legalmente, se puede tanto lucrar como no hacerlo. El de Jane Austen, por ejemplo, es investigado por Deborah Yaffe en *Among the Janeites* (2013). Se trata de una de las comunidades de fans más numerosas y con más historia; en ella, conviven tanto quienes lucran legalmente con ficción protagonizada por personajes de Jane Austen como quienes se mantienen en las plataformas de Internet y siguen la lógica del don y contradon. Si bien en esta tesis seguí otro camino, en el que no investigué la situación en esta comunidad ni qué piensan las *janeites* que no ganan dinero de las que lo hacen, o viceversa, es importante establecer que, quizás, la comercialización puede incluirse sin destruir los espacios seguros de los participantes de los fandoms.

Probablemente el caso que analicé en esta tesis sea una muestra de cambio. En los últimos años, se ha exacerbado la atención que la industria mediática dedica a los fans, tal como han observado distintos autores citados en esta investigación. Como asegura Anne Jamison, *Cincuenta Sombras de Grey* y los otros fics “retirados para publicar” de *Crepúsculo* demuestran que las editoriales estaban al tanto de estas comunidades, y que reconocieron en ellas una oportunidad de ganar dinero. Por otro lado, el término “fan fiction” parece estar en boga entre los periodistas de los medios de comunicación masiva, utilizado erróneamente como una denominación general que abarca todo tipo de producciones, muchas de ellas con fines de lucro y, casi todas, no escritas por fans⁶⁰.

Hoy más que nunca es evidente que la fan que intentó “volar debajo del radar” ha salido del clóset, y en otras ocasiones ha sido sacada en contra de su voluntad. Aunque siga escondiendo su identidad de “la vida real” en la web y las redes sociales, su práctica ya no es algo oculto. Mientras muchas sufren esta nueva realidad, otras la disfrutan, y quiebran la famosa cuarta pared para mostrar a actores, productores y guionistas sus obras fan. Esto trae sus propias repercusiones y debates: ¿están poniendo

⁶⁰ Por ejemplo, la obra de teatro *Harry Potter and the Cursed Child* de Jack Thorne (basada en una historia original escrita por J.K. Rowling) fue llamada fan fiction por muchos medios, a pesar de que su autor es un escritor profesional, que escribió con la autorización y la colaboración de la autora de *Harry Potter*, y de que recibió dinero por su trabajo. Link: http://www.huffingtonpost.com/entry/new-harry-potter-book-cursed-child_us_57b21d7be4b07184041265a7

en riesgo al fandom? ¿No entienden “el punto” de la fan fiction? Pero, nuevamente, la misma conclusión: nada de esto ha traído repercusiones graves en los fandoms.

Como sostienen algunos de los comentaristas que cito en la investigación, la necesidad de contar historias es el impulso que guía a quienes escriben fan fiction. Esto es difícil de sofocar, sea con censuras internas o externas. “Encontraríamos refugios”, asegura Liz Waker. Es extraño, especialmente con el estado actual de la tecnología, pensar en que pudieran desaparecer completamente los espacios en los que se explora tanto la sexualidad como los otros temas que caracterizan a los fandoms.

La monetización no puede ni debe desecharse solo como una amenaza. “Borrar los números de serie” posiblemente no sea la mejor manera de hacerlo: muchos de los problemas de los fans con E.L. James se relacionaban con la falta de atribución, la traición y la explotación del trabajo de otros fans. Si bien esto se dio en el contexto de un fic monetizado, el problema no fue solo el hecho de que James ganara dinero.

Considero –al igual que Jamison, De Kosnik, Flegel y Roth– que todavía debe darse una discusión sobre la posibilidad de lucrar de manera legal con las obras fan, al menos para aquellos que lo deseen. En palabras de la fan irina-k, “borrar los números de serie” no legitima a la fan fiction, pero sí lo haría un sistema de copyright más expansivo que permitiera (mediante algún modelo de monetización como los mencionados en el capítulo 3) que el autor de la obra fan gane dinero sin tener que esconder los orígenes de su trabajo:

“La legitimación del fanfic para mí no es que un autor escriba un libro que tiene lo suficientemente poco en común con el canon como para publicarlo casi como está y pretender que nunca comenzó como fic (hasta que la gente grite). Creo que se vería más como un autor del material fuente diciendo, ‘Hey, mira, escribe lo que quieres. Y véndelo si quieres. Y dile a la gente que es una interpretación de mi libro’” irina-k (marzo de 2012, The Mary Sue)

Ya sea como hobby, como una práctica femenina en una comunidad de mujeres o como, quizás en un futuro, una manera legítima de ganar dinero, la fan fiction indudablemente puede empoderar a quienes la escriben y leen. El afán de protegerla es comprensible, pero no debe implicar dejar de lado varias de las preguntas que han surgido en esta tesis, y que interpelan a las integrantes de los fandoms y a las escritoras de fan fiction. ¿Estamos silenciando a escritoras mujeres? ¿Estamos rechazando una posibilidad de lucro real solo porque hemos sido socializadas para trabajar por amor?

¿Se trata de una práctica ambivalente que sufrimos y elegimos a la vez? No parece haber un momento mejor que este, el de la cultura de la convergencia, para ponerlo en tela de discusión.

Para muchos, *Cincuenta Sombras de Grey* no es una buena representación de los fandoms porque –además de tratarse de “mala fan fiction”– se trata simplemente de *het fic*, o fic heterosexual. “Despiértense cuando haya slash”, advierte nemo1908 en ONTD, y echa luz sobre una característica innegable de este fenómeno. Aunque en los medios se resaltó la relación de BDSM que retrató E.L. James como algo disruptivo, *Cincuenta Sombras* es un tipo de erótica bastante convencional en el contexto de los fandoms. Con su interés histórico por las relaciones homosexuales, los distintos fetiches sobre los que escriben los autores y el éxito de géneros como el mpreg o el twincest⁶¹, es fácil comprender por qué el fic que se convirtió en un best seller es el más moderado: es simplemente el que más fácilmente podía insertarse en el mercado.

La Organization for Transformative Works asegura que la fan fiction es transformativa (porque dice cosas nuevas, de una manera que probablemente no sería aceptada en el mercado literario tradicional), y que esa distinción protege a sus autores de demandas legales (especialmente si no lucran con su obra). Considero que una de las características más importantes de este género es que funciona como un espacio en el que miles de personas (muchas de ellas minorías) pueden encontrar lo que los medios masivos no les ofrecen. También creo, al igual que Catherine Tosenberger, que su “impublicabilidad” (como llama al hecho de que los fans escriben “libres de restricciones”) es una de sus cualidades centrales (citado en Jenkins, 2014). Mucho de lo que se comparte en los fandoms jamás sería publicado por una editorial “tradicional”, ni se convertiría en un éxito de ventas. Quizás, esta impublicabilidad es lo que puede proteger a los fandoms de la comercialización: aunque algunos entren a las comunidades con el objetivo de ganar dinero, aquellos interesados en las historias “impublicables” seguirán manteniendo vivos estos espacios.

En un contexto en el que muchos no están seguros de cómo posicionarse, los debates como los que he analizado son esperables. La fan fiction siempre ha sido un género que borra o difumina límites que creíamos definidos, pero nunca lo ha hecho con

⁶¹ Mpreg es una abreviación de *male pregnancy*, es decir, designa a las historias en las que se representa a una pareja de hombres en la que uno de ellos está embarazado. Por su parte, twincest es el género en el que se describe una relación incestuosa entre dos hermanos mellizos o gemelos.

tanta fuerza como en estos años. En la clandestinidad o públicamente, las fans seguirán escribiendo; resta averiguar si *Cincuenta Sombras de Grey* abrirá las puertas para un nuevo equilibrio entre productores y fans, en el que pueda ponderarse la posibilidad de lucro, o si se mantendrá como una moraleja para los neófitos.

Si algo queda claro, a la luz de lo investigado, es que la influencia y la participación de los fans en la industria es cada vez mayor. Como Derecho, no puedo evitar pensar que –si buscaran una forma legal de ser remunerados por su trabajo– un nuevo sistema podría ser posible. Una vez más, la industria deberá decidir qué actitud tomar ante los fans que siguen, como dijo Jenkins en 1992 al describir las prácticas fan, “garabateando en los márgenes” y que ahora, después de más de cuarenta años de relación con las autoridades, consideran tener, además de la intención de participar, el derecho de hacerlo.

GLOSARIO

Alternative universe (AU): un fic de universo alternativo, es decir, un relato que mantiene a los personajes del material fuente pero los traslada a otro universo. Por ejemplo, un fic en el que Harry Potter tiene todos los rasgos físicos y de personalidad del Harry Potter de J.K. Rowling, pero no es mago ni frecuenta una escuela de hechicería.

Archive of Our Own (AO3): sitio creado por la Organization for Transformative Works, que aloja trabajos fan y es manejado por fans. Su objetivo es preservar la obra fan y, a su vez, que sus miembros puedan crear libremente, sin temer por la censura o los problemas que pueden aparecer en los sitios que son propiedad de distintas personas o compañías.

Big name fan (BNF): un fan de renombre, que se ha hecho conocido en la comunidad por su actividad fan (como escritor de fan fiction o como organizador o webmaster de una página fan, entre otras posibilidades).

Canon: palabra que designa los personajes, universos e ideas que están explícitamente expresados en el objeto cultural original. En contraposición al fanon, el canon es el material autorizado y oficial. Generalmente, tienen autoridad canónica, por ejemplo, los objetos culturales originales y los productos licenciados.

Cease and desist letters: cartas documento de intimación a desistir, enviadas a los fans para que cesen las prácticas que violan los derechos de los dueños de la propiedad intelectual en cuestión.

Edward point of view (EPOV): En el fandom de *Crepúsculo*, una historia (o un capítulo) narrado desde el punto de vista de Edward.

Fandom: término en inglés, ya incorporado al español, para denominar a una comunidad o grupo de fans.

Fandom Gives Back (FGB): subasta que se llevó a cabo en el fandom de *Crepúsculo* con fines benéficos.

Fanfic: una historia de fan fiction.

Fanfictioners: personas que escriben fan fiction.

Fan fiction o fanfiction: relatos de ficción basados en objetos culturales (series televisivas, películas, cómics y novelas, entre otros), escritos por los fans de los mismos. Se trata de una práctica que los fandoms han explorado por décadas, en la que se utilizan personajes y universos ajenos, de los que los fans –obviamente– no tienen la propiedad intelectual.

Fan film: películas o videos inspirados en un objeto cultural, y creados por fans de forma amateur.

Fangirl: término que identifica a las fans mujeres. Generalmente tiene una connotación negativa y remite a fans demasiado emocionales, que se involucran demasiado con el objeto de fanatismo en cuestión.

Fanon: término que remite las ideas surgidas en la comunidad (aceptadas, difundidas y compartidas por una gran mayoría de los fans) sobre ciertos personajes o características del universo sobre el cual escriben. Por ejemplo, en el fandom de *Harry Potter* había cierto consenso en representar a Blaise Zabini (personaje mencionado al pasar en la saga) como un hombre de familia italiana, a pesar de que en los libros escritos por Rowling no se aclaraba, siquiera, si se trataba de un personaje masculino o femenino.

Femmeslash: género de fan fiction en el que se representa una relación romántica o sexual entre dos personajes femeninos. Esta relación -en la mayoría de los casos- no está representada en el material original. El término deriva de la palabra slash.

Fic: véase fanfic.

Ficcer o ficker: véase fanficcer.

Filing off the serial numbers: “borrar los números de serie”, es decir, publicar un fic comercialmente luego de eliminar todas las características que podrían dar cuenta de que inicialmente fue una pieza de fan fiction. Remite a la práctica de borrar los números de serie de un arma, para que no se pueda rastrear a su dueño.

Het fic: un relato en el que la relación romántica o sexual representada es heterosexual.

In real life (IRL): término utilizado para distinguir lo que sucede “en la vida real” (*in real life*) de lo que pasa en el fandom o en Internet.

LiveJournal (LJ): un sitio de blogs usado durante muchos años por numerosos fandoms para establecer sus comunidades y sus blogs personales.

Master of the Universe (MOTU): título del fic de E.L. James que luego se convertiría en *Cincuenta Sombras de Grey*.

Meta: en los fandoms, remite a las discusiones metadiscursivas sobre el fandom y la actividad fan en sí.

male/male o m/m: designa a los fics en los que se representa una relación de slash, es decir, una relación sexual o romántica entre dos hombres.

Novelas licenciadas: aquellas obras de ficción que están inspiradas en otro objeto cultural, que analizan y profundizan la trama presentada en el texto fuente o expanden, mediante otras historias, su universo. Si bien no siempre las escribe el mismo autor, siempre cuentan con la autorización del dueño o dueños de los derechos de autor. Véase también productos licenciados.

Oh No They Didn't (ONTD): la comunidad más grande de LiveJournal, con 100 mil miembros. Dedicada a noticias de la farándula hollywoodense, cultura popular en general y fandoms, entre otros temas.

Omnific: editorial fundada por fans de *Crepúsculo* para publicar autores con trayectoria dentro de los fandoms y, también, fan fiction con los números de serie borrados.

Organization for Transformative Works (OTW): organización sin fines de lucro dedicada a proveer acceso a los trabajos fan, a preservar su historia y la de las culturas fan.

Point of view (POV): significa “punto de vista” e indica el punto de vista del personaje a través del cual se narra un fic o un capítulo en particular del relato.

Productos licenciados: productos que se apoyan en otro objeto cultural, por ejemplo, los juguetes que representan a los personajes de una película. Estos objetos siempre cuentan con la autorización de los dueños de la propiedad intelectual en cuestión. Incluyen a las novelas licenciadas o libros de una franquicia, obras de ficción que están inspiradas en otro objeto cultural.

Pro fics: fan fiction que se ha hecho “pro” o “profesional”, es decir, ha sido publicada comercialmente.

Pull to publish (P2P): “retirar para publicar”, es decir, retirar un fic del sitio web en el que está alojado para publicarlo comercialmente.

Self-insert: historias en las que el autor se “introduce” como un personaje en el relato. El término también se utiliza para criticar a un autor que construye un personaje principal demasiado parecido a sí mismo.

Slash: género de fan fiction en el que se representa una relación romántica o sexual entre dos personajes masculinos. Esta relación -en la mayoría de los casos- no está representada en el material original. El término proviene de la barra oblicua (*slash*) que se utiliza en los fandoms para separar los nombres de los personajes que forman una pareja, por ejemplo, Harry/Draco.

Ship o shipear: proveniente de *relationship* o relación, es el acto de desear que dos personajes (o más) se vean involucrados en una relación romántica. Ship también remite a la pareja en sí. Por ejemplo, “Hermione/Draco es mi ship preferida”.

Snowqueens Icedragon o Icy: seudónimo utilizado por E.L. James en el fandom de *Crepúsculo*.

The powers that be: los poderosos, las autoridades. Es un término que, si bien fue acuñado en otros ámbitos, se ha vuelto de uso muy popular en los fandoms para referirse a los que consideran “autoridades” de un objeto cultural: puede tratarse de los productores de un programa de televisión, los dueños de la propiedad intelectual utilizada o los autores del material fuente, entre otros.

The Writer’s Coffee Shop (TWCS): primero una comunidad del fandom de *Crepúsculo*, luego de la aparición de Omnific se convirtió en una editorial online que publicaba fics. Fue la editorial que publicó *Cincuenta Sombras de Grey*.

Twific: fic de *Crepúsculo*.

Twimoms: abreviación de Twilight Moms, o Madres de *Crepúsculo*, es el término con el que se llamaba a las madres de familia que se identificaban como fans de la saga *Crepúsculo*.

Uberfic: término utilizado en el fandom de *Xena*, remite a fics en los que las protagonistas femeninas, Xena y Gabrielle, no son diosas sino meras mortales. Técnicamente, es una forma de fic AU.

Wank: el “drama” o las discusiones públicas entre distintos integrantes del fandom, muchas veces Big Name Fans.

Work in progress (WIP): significa “obra en proceso” y designa a un fic que se actualiza capítulo por capítulo y todavía no ha sido finalizado.

BIBLIOGRAFÍA

BACON-SMITH, Camille (2014): "Training New Members". En Hellekson, Karen y Busse, Kristina (Ed.) *The Fan Fiction Studies Reader*, Iowa City: University of Iowa Press. (Traducción propia).

BARTON, Kristin M. (2014): "Can't stop the sequel. How the *Serenity*-Inspired *Browncoats: Redemption* Is Changing the Future of Fan Films". En Barton, Kristin M. y Lampley, Jonathan Malcolm (Ed.) *Fan CULTure. Essays on Participatory Fandom in the 21st Century*. (Traducción propia).

BORDA, Libertad (2000): "¿Qué es un fan? Un análisis interdiscursivo del fan como figura del imaginario social". Ponencia presentada en el Segundo Congreso de Facultades de Comunicación Social y Periodismo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, septiembre.

BORDA, Libertad (2012): *Bettymaníacos, luzmarianas y mompirris: el fanatismo en los foros de telenovelas*. Tesis doctoral en Ciencias Sociales.

BURY, Rhiannon (2005): "Introduction: Shooting the Breeze in the Virtual Kitchen"; "Nice girls don't flame: "Politeness Strategies on (the) Line". En *Cyberspaces of Their Own. Female Fandoms Online*, New York: Peter Lang Publishing Inc. (Selección y traducción: Libertad Borda).

BUSSE, Kristina y HELLEKSON, Karen (2012): "Identity, Ethics, and Fan Privacy". En Larsen, Katherine y Zubernis, Lynn (Ed.) *Fan Culture: Theory/Practice*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. (Traducción propia).

CONDIS, Megan y STANFILL, Mel (2014): "Fifty Editorial: Fandom and/as labor". *Transformative Works and Cultures*, volumen 15. Disponible en <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/593/421>. (Traducción propia).

COKER, Catherine (2012): "The Angry!Textual!Poacher! Is Angry! Fan Works as Political Statements". En Larsen, Katherine y Zubernis, Lynn (Ed.) *Fan Culture*:

Theory/Practice, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. (Traducción propia).

COPPA, Francesca (2006): "A Brief History of Media Fandom". En Hellekson, Karen y Busse, Kristina (Ed.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers. (Traducción propia).

COPPA, Francesca (2006): "Writing Bodies in Space: Media Fan Fiction as Theatrical Performance". En Hellekson, Karen y Busse, Kristina (Ed.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers. (Traducción propia).

DE KOSNIK, Abigail (2009): "Should fan fiction be free?". *Cinema Journal*, 48, Número 4, pp. 118-124. Disponible en <http://teachingsofdrjim.com/remix/docs/dekosnik.pdf>. (Traducción propia).

DE KOSNIK, Abigail (2012): "Interrogating 'free' fan labor". *Spreadable Media*. Solo disponible online <http://spreadablemedia.org/essays/kosnik/#.V1oBt9LhDcc>. (Traducción propia).

DERECHO, Abigail (2006): "Archontic Literature: A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction". En Hellekson, Karen y Busse, Kristina (Ed.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers. (Traducción propia).

DERECHO, Abigail (2008): *Illegitimate Media: Race, Gender and Censorship in Digital Remix Culture*. Tesis doctoral en Filosofía. Disponible en <http://pqdtopen.proquest.com/doc/304541549.html?FMT=AI>. (Traducción propia).

FISKE, John (1992): "The Cultural Economy of Fandom". En Lewis, Lisa (ed.) *The Adoring Audience, London & New York: Routledge*. (Traducción: Libertad Borda).

FLEGEL, Monica y ROTH, Jenny (2014): "Legitimacy, Validity, and Writing for Free: Fan Fiction, Gender, and the Limits of (Unpaid) Creative Labor". *The Journal of Popular Culture*, volume 47, pp. 1092-1108. (Traducción propia).

GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean-Claude (1991): “Dominomorfismos y dominocentrismo”. En *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.

GROSSBERG, Lawrence, (1992): “Is There a Fan in the House? The Affective Sensibility of Fandom” en Lewis, Lisa (ed.), *The Adoring Audience, London & New York, Routledge*. (Traducción: Libertad Borda).

HADAS, Leora (2009): “The Web planet: How the changing Internet divided Doctor Who fan fiction writers.”. *Transformative Works and Cultures*, volumen 3. Disponible en <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/129/101>. (Traducción propia).

HANDLEY, Christine (2012): “‘Distressing Damsels:’ Narrative Critique and Reinterpretation in *Star Wars* Fanfiction”. En Larsen, Katherine y Zubernis, Lynn (Ed.) *Fan Culture: Theory/Practice*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. (Traducción propia).

HELLEKSON, Karen y BUSSE, Kristina (Ed.) (2006): *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers. (Traducción propia).

HELLEKSON, Karen (2009): “A Fannish Field of Value: Online Fan Gift Culture”. *Cinema Journal*, 48, Número 4, pp. 113-118. Disponible en <http://japanologie.arts.kuleuven.be/sites/default/files/uploads/bijlagen/48.4.hellekson.pdf>. (Traducción propia).

HELLEKSON, Karen y BUSSE, Kristina (Ed.) (2014): *The Fan Fiction Studies Reader*, Iowa City: University of Iowa Press. (Traducción propia).

HILLS, MATT (2012): “‘Proper distance’ in the Ethical Positioning of Scholar-Fandoms: Between Academics’ and Fans’ Moral Economies?” En Larsen, Katherine y Zubernis, Lynn (Ed.) *Fan Culture: Theory/Practice*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. (Traducción propia).

JAMISON, Anne (2013): *Fic. Why fanfiction is taking over the world*, Dallas: Smart Pop. (Traducción propia).

JENKINS, Henry (2008): "Why Heather Can Write: Media Literacy and the *Harry Potter Wars*" y "Fan Fiction in the Era of Web 2.0". En *Convergence Culture*, Nueva York: New York University Press. (Traducción propia).

JENKINS, Henry (2008) "Introducción: 'Adoración en el altar de la convergencia' y "¿*La guerra de las galaxias* de Quentin Tarantino? La creatividad popular se enfrenta con la industria mediática". En *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós Comunicación.

JENKINS, Henry (2010): "Garabateando en los márgenes. Fans lectores, fans escritores" y 'Conclusión: en mi mundo de fin de semana...' Reconsiderando el grupo de fans". En *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*, Madrid: Paidós Comunicación.

JENKINS, Henry (2014): "Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture" [roundtable]. Paul Booth, Kristina Busse, Melissa Click, Sam Ford, Henry Jenkins, Xiaochang Li y Sharon Ross. *Transformative Works and Cultures*, número 17. Disponible en <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/633/451>. (Traducción propia).

JONES, Bethan (2014): "Fifty shades of fan labor: Exploitation and *Fifty Shades of Grey*". *Transformative Works and Cultures*, volumen 15. Disponible en <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/501/422>. (Traducción propia).

KAPLAN, Deborah (2006): "Construction of Fan Fiction Character Through Narrative". En Hellekson, Karen y Busse, Kristina (Ed.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers. (Traducción propia).

LARSEN, Katherine y ZUBERNIS, Lynn (Ed.) (2012): *Fan Culture: Theory/Practice*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. (Traducción propia).

MCCARDLE, Meredith (2003): "Fan Fiction, Fandom and Fanfare: What's all the fuss?". *Boston University Journal of Science, Technology & Law*, 9.2, pp. 1-37.

Disponible en <http://www.bu.edu/law/journals-archive/scitech/volume92/mccardle.pdf>.
(Traducción propia).

LARSEN, Katherine y ZUBERNIS, Lynn (Ed.) (2012): *Fandom At The Crossroads: Celebration, Shame and Fan/Producer Relationships*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. (Traducción propia).

MEGGERS, Heather (2012): "Discovering the Authentic Sexual Self: The Role of Fandom in the Transformation of Fan's Sexual Attitudes". En Larsen, Katherine y Zubernis, Lynn (Ed.) *Fan Culture: Theory/Practice*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. (Traducción propia).

RUSS, Joanna (2005): *How to Suppress Women's Writing*, Austin: University of Texas Press. 1ra. Edición en inglés, 1983. (Traducción propia).

RUSS, Joanna (2014): "Pornography by Women for Women, with Love". En Hellekson, Karen y Busse, Kristina (Ed.) *The Fan Fiction Studies Reader*, Iowa City: University of Iowa Press. (Traducción propia).

SAHLINS, Marshall (1983): *La economía de la edad de piedra*, Madrid: Akal Editor. 1ra. edición en inglés, 1972.

SIMONOVA, Natasha (2012): "Fan Fiction and the Author in the Early 17th Century: The Case of Sidney's Arcadia.". *Transformative Works and Cultures*, volumen 11. Disponible en <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/399/314>. (Traducción propia).

STANFILL, Mel (2013): "Fandom, Public, Commons." *Transformative Works and Cultures*, volumen 14. Disponible en <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/530/407>. (Traducción propia).

STASI, Mafalda (2006). "The Toy Soldiers from Leeds: The Slash Palimpsest". En Hellekson, Karen y Busse, Kristina (Ed.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers. (Traducción propia).

WALLISS, John (2012): "Stories By/For Boys: Gender, Canon and Creativity within *Warhammer 40,000* Fanfiction". En Larsen, Katherine y Zubernis, Lynn (Ed.) *Fan Culture: Theory/Practice*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. (Traducción propia).

YAFFE, Deborah (2013). *Among the Janeites: A Journey Through the World of Jane Austen Fandom*, New York: Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt. Traducción propia.

MUESTRA DEL CORPUS

The Mary Sue

Cinthia Has: Jealousy? Not hardly. If anything, I find it something to be pitied. 50 Shades of Grey has gotten poor reviews from just about every trade publication, has been called out as being both poorly written and edited, and has made the fandom -- and fan fiction in general -- a laughingstock. "Icy" herself tries to put distance between her book and her fan fiction by claiming it's re-written and original when Dear Author proved otherwise. Why? Because while it's not illegal to publish, you also can't copyright something based on characters already under copyright.

Claiming there is no "publicity machine" when a raft of press releases were sent to every trade publication from Publishers Weekly on up is laughable. "Icy" herself has made note of her contacts in the PR industry, so claiming it's all organic is false.

irina-k: Interesting, Aja. This leads me to completely re-evaluate your stance on fanfiction being okay--I cite your commentary on that a great deal. I might stop doing that now. Fanfic being okay is great. And I agree that an author doesn't get to decide whether fanwriters take her characters and interpret them differently.

But I don't think that extends to an author not getting to say boo if someone actually *takes* her characters. At the point that someone is supposedly writing fanfiction and therefore using another's characters and changes only 11% of the text, which can be mostly attributed to small stylistic changes to the sentence structure and to name/appearance changes, you have to wonder...either the 89% was not fanfiction to begin with (in which case, for what reason did she post it other than as a marketing ploy) or the work still owes a great deal of its credit to the author of the source.

Yeah, James is saying she posted it as fic...sort of. If you look at the original press releases before there was a groundswell of angry people who pointed out to the media that this was originally fanfic, it was called a "story found on the internet" or a "story posted chapter-by-chapter on the internet" or "TWCS discovered the author on the internet." She's not saying "This story borrows its tropes, its characters, and it's relationships from TWILIGHT." In many ways, MoTU is one of the closer "All-Human" fics ever written in the Twilight fandom--it's why it is so popular. People may say that Fifty is nothing like Edward, but it's the fact that he *is* so much like Edward that evokes such a similar emotional response.

On the post I cite above, you listed a fantastic list of award-winning derivative works. The difference is, each of those acknowledges the debt to the source it derives from. FS does everything it can to say it did not derive from Twilight, despite having been close enough to have passed itself off as fanwork. What I see in the MoTU/FSOG situation is a great reason for even more authors to go neurotic about fanwriters, and as someone

who's gone on record being against authors going neurotic on fanwork, I'm surprised you feel that this is going to in any way be beneficial for fanwork.

I think Fifty crossed a line in a big way, and in a way that's going to hurt people who'd like to follow after. I hope I'm wrong...but judging from what I hear from folks who are in the industry and who understand fandom, I'm not so sure. Legitimization of fanfic, to me, isn't an author writing a book that happens to have little enough in common with the canon that she can publish it nearly-as-is and claim it never started as fic (until people yell). I think it would look far more like a source author saying, "Hey, look, write what you want. And sell it if you want. And tell people that it's an interpretation of my book.

Annie: A good portion of the Twilight fandom despises "Icy" / E L James over her behavior and her crass use of the fandom for profit. The Dear Author articles aren't hit pieces, but show that while Ms. James insists that the fanfiction was reworked substantially that only the names were changed. The existing typographical, grammar and plot issues remain very much intact. Ms. James and her "publisher" crassly rushed this to market to capitalize on her mini-fandom, then papered the hell out of outlets to get coverage.

Let's not even discuss the nature of her hero - he's a flat out abuser. The BDSM elements violate every rule when it comes to safe, sane and consensual play, and it portrays BDSM as unhealthy and wrong. Her heroine is an insipid, stupid and selfish child who constantly faints in the hero's arms or uses his past against him. Terrible plot, terrible character development, and terrible writing are what "Fifty Shades" is, and many of us in the Twi fandom are truly embarrassed that this is the fic that puts us on the map.

There are far better writers in the Twi fandom who deserve this success - Debra Anastasia and Jennifer DeLucy are a few. Unfortunately this poorly written and poorly edited soap opera that was "published" to line James' and TWCS' pockets gains fame. It's a truly sad day for our fandom.

On the other end of this is the growing number of our writers leaving our community, either pulling published and WIP fics in the hopes of becoming the next E L James, or out of disgust for the now mercenary attitude of some writers. Some have, in fact, posted that if you want to know the end to their story you have to "buy the book". What makes a fandom work is the respect and trust that the writers and readers have for one another. James and TWCS have betrayed this, and many of us fear this will destroy the fandom we love so much.

That would be an acknowledgement that what fanwriters do has value. Not simply someone sliding through a legal loophole and making millions off pornography.

Dear Author

Andrea: I've seen this argument before and it's making me just as angry here. So, because people are getting away with doing wrong I shouldn't be mad? I shouldn't speak out against it? All the justifications in the world do not excuse what these people and publishers are doing. It doesn't matter to me that suddenly people that others like are doing this wrong thing – that doesn't make it justifiable.

No, it's not going to stop at this point. It's a runaway train that's plowing over the real professional authors out there who are putting out their own original work. I mean, Jesus, how many amazing authors we regularly talk about or to on this site publish with Berkley? And how many of them get the seven figures Gabriel's Inferno (University of Edward Masen) got? I can name several off the top of my head that deserve it infinitely more. I'm allowed to be offended and pissed off about that. And I will continue to be even if I'm the last person standing. My ethics and integrity will allow nothing less. Even if someone I was friends with did it – my beliefs and my anger would not suddenly disappear. I would not support them. I won't support this in any way.

I hope that other people will keep speaking out against this. I hope the real professional authors not constrained by their publishers will speak out against it (and self-publish so I can buy their books again). But even if my voice doesn't matter. Even if no one else cares and is fine with fandoms and publishing going to pot...

GET OFF MY DAMN LAWN.

Tunstall: I can't blame the publishers for buying the fan fiction. They're going to do whatever they can and what works to make them money. Case in point the uber-success of Fifty Shades. I blame these fan fic writers, some who said they would never publish their fan fiction, who are now seeing the big dollar signs and becoming hypocrites based on their original statements. But then again I can't blame them either. If you could make a lot of money off publishing your fan fiction, why wouldn't you? If someone like James made millions and got a pass from Meyer, why shouldn't all fan fiction writers do the same?

My question is, why is only Twilight fan fiction being targeted and sold? Is it because Meyer turned a blind eye to it? Does that mean any other fan fiction writer can publish their fan fiction like say the erotic Harry Potter fan fic, which I hear comes in a close second to the Twilight fan fic community? If someone rewrites their Harry Potter fan fic and publishes it in a big deal, would Rowling care?

This bubble is going to burst soon because I see at least one author of the original characters and stories, who may have accepted fan fiction being written about their work bring a lawsuit forward.

Marena Saleh: Yes. This. It's not so much that Twilight has more fanworks or "better" fanworks (I saw that claim on Twitter, and my eyes rolled so far back in my head that I

could see the backs of my knees), it's that older fandoms aren't as interested in media attention. It's only in recent years that we've seen fan culture start to morph and change into something where showrunners acknowledging you, turning your pairings canon and such is the goal of a fannish group.

Smart Bitches, Trashy Books

lydiareadsbooks: Just my \$0.02, but a fanfic purchased for lots of money and reworked with the names changed isn't new. Cassandra Clare's books started off as Harry Potter fic. A historical vampire slayer series—the titles and author escape me, since I don't read much of anything historical, vampire slayer or no—began as historical Buffy fan-fiction. It happens. And it's not necessarily a bad thing. Just because something started as fan-fiction doesn't mean it can't be original: in setting, characters, plot, et cetera. On the flip side, there are several books out there I've read that were "original" in the sense that they'd never been published as fan-fiction, but were essentially reworks of popular books/shows/movies with the names changed.

Kloe Kannemann: As someone who once wrote some (pretty smashing) fanfics, I do kind of have a problem with it. I mean, in the Harry Potter fanfic circles, there are certainly some very famous stories that a huge number of people have read (not mine, sadly) and I think I'd have a pretty serious beef with an author if they did a hasty name-swap and published it and started making money off of it, especially if it gained best-seller status. I think the "ok then" line, as you call it, is drawn in different places, but for me the writer's characters should be more than just stand-ins for another author's, especially an author as recent as S.Meyer. It's not bad to draw inspiration from characters, to write a book who's heroine reminds you of Ginny Weasley because she was your favorite, but to write a book that's ABOUT Ginny Weasley, then change her name to Anna Stand-In, is a problem.

Oh No They Didn't

Shadow: The fan-fiction crap is pissing me off. /Also, pretentious fan-fiction nuts, who are so smug they can cause a hipster to catch on fire with is a single glance...is becoming way too common.

Welcomespring: but SHAKESPEARE wrote fanfic, ergo their fanfic is just like shakespeare!!!!!!

edgeof: It bothers me that people are getting money from fanfiction. I know that they're changing names and everything so that it's no longer a copyright issue, but it still seems shady imo...I guess people have been doing shit like this for years though, it's just that they're more obvious about it now.

Cheff Curry: I feel like it's a definite gray area especially if say, an author is doing an AU plot with characters like, Supernatural then turn around and change some details then sells it. It shouldn't be allowed, but then, you can't really prove anything.

Blossom3: It is shady. And people are full of shit when they say AU has nothing to do with the source material. It is the rare AU fic that is completely divorced from the source except in name only. It's completely unethical and wrong.

orange: IA 100%. People should be ashamed of themselves. No one should be getting attention for this, let alone MAKING MONEY off of this. Jesus Christ.

arxura: Yeah, I read fanfic, but this is starting to get into really shady and kind of gross territory.

Beaver: cassandra clare is e-famous back in the day for plagiarizing other fanfic to write her fanfic (entire excerpts were lifted from other fanfic and from her source material, specifically harry potter)...this series is one of her harry potter fanfics w/ the names changed lol

Ravenclaw: ughhhh people always say this but it's been mentioned 500+ times that CC is a plagiarist and made money off harry potter fanfic.”

Galla: Between her and EL James I can't with all of these glorified fanfiction

Battle: IKR. What really gets me is that it's not even GOOD glorified fanfiction. It's mediocre at best. I've read LOTS of fanfiction that is far superior in quality.

AngelC: ~The interwebz knows what you did, CC. It has a long memory.

Thetoxicity: WHY WOULD ANYONE PAY FOR FANFICTION MY GOD

Of our city: Ask anyone who bought 50 Shits...

Thetoxicity: But IA, you're KNOWINGLY buying it this time.”

Blossom 3: I am so pissed off about this. It really sets out to destroy a lot of things – first and foremost: fandom. : Just awful. Fan fiction was never meant to be monetized. It was supposed to be fun andc ommunity and practice. Fandom will be all about money and getting over now. If you want to be paid for your work WRITE ORIGINAL FICTION, FUCKFACE.