

## *Fanfiction* y novela actual (notas para meterse en un jardín con Ortega al fondo)

Carmen Morán Rodríguez  
*Universidad de Valladolid*

A pesar de que su novedad puede ponerse en entredicho, en la última década, las *fanfictions* han pasado de ser un fenómeno marginal, aunque masivo, a suscitar el interés de la crítica y —lo que es más interesante— de los escritores. Díaz Agudelo (2009: 9) define la *fanfiction* como “relato escrito por admiradores (y detractores) de una ficción, tomando para su escritura los personajes, el ambiente y la trama de ésta”. Para Martos Núñez se trata de “una ficción de fans o fanáticos sobre una obra ya creada” (cit. en Abad Ruiz, 2011: s. p.) y Martos García identifica la *fanfiction* como “escritura amateur de relatos de ficción basados en productos de la Industria Cultural” (cit. en Abad Ruiz, 2011: s. p.). Yo misma, hace unos años, definí este fenómeno como “ficción que escribe el fan de una determinada ficción preexistente, siguiendo o alterando (a veces mucho) alguna de sus propuestas argumentales, para un conjunto de destinatarios que son fans de la misma ficción preexistente” (Morán Rodríguez, 2007b: 97). *Wikipedia*, en la entrada española correspondiente a *fanfiction* ofrece una definición similar y relaciona el fenómeno con otros como las *series web* (distribuidas a través de canales de TV de la web, y no de cadenas convencionales) y los *doujinshi* (historietas manga autopublicadas, que habitualmente son *fanfiction* de otros manga).

Como puede verse, estas definiciones ponen en juego varios rasgos: 1. carácter amateur de la práctica; 2. naturaleza secundaria respecto

de una obra matriz, inspiradora; 3. género narrativo; 4. vinculación al mundo de los *mass media* (“Industria Cultural”, TV, cine, videojuegos...); 5. difusión en internet (que no se menciona, porque se da por supuesta). De todos estos rasgos, como vemos, el más definitorio (y tampoco definitivo) es el 2, la naturaleza derivada de la *fanfiction*. Puede haber *fanfiction* de alta calidad, con cierta profesionalización de sus autores, puede haberla no narrativa, basada en obras de la alta cultura más alejada de la cultura de masas, como la *Iliada*, y creada y divulgada en otros canales que no sean internet (de hecho, el origen de las *fanfictions* es anterior, y su medio de difusión eran los *fanzines* en papel<sup>1</sup>). En realidad, ni siquiera el carácter derivado de la *fanfiction* es inalterable, por lo que la entidad del fenómeno como tal, nítido y discernible de cualquier otra forma literaria, está en precario y puede ser —de hecho, es— cuestionada.

Lo cierto es que las *fanfictions* se han expandido por un número abrumador de plataformas de difusión (sitios web de almacenaje general, otros dedicados a un grupo temático específico, comunidades en *weblogs*, redes sociales, grupos de correo, etc.). Y, lo que es más interesante, han desplegado una innumerable y complejísima casuística terminológica y clasificatoria. De hecho, se llega a hablar de *fanspeak*. Hace bien Díez Agudelo (2009) en incluir un glosario al final de su tesis de grado, explicando términos como *fandom* (dominio o ficción matricial de la que depende la *fanfiction*) o *badficker* (mal escritor, autor con poca pericia o que no se esfuerza y escribe solo para dar rápida salida a una idea, sin el necesario trabajo compositivo)<sup>2</sup>. Lo verdaderamente fascinante es que la inmensa mayoría de esta ingente

<sup>1</sup> “El *fanfiction*, tal y como lo conocemos en la actualidad, se inició a finales de los años 60 en torno a la serie de ciencia-ficción *Star Trek*. Los seguidores de la serie creaban sus propios relatos basados en la misma y luego los distribuían entre ellos. Estos primeros *fanfictions* tenían una difusión muy pequeña que se llevaba a cabo a través de los *fanzines*, que se enviaban por correo y se fotocopiaban, pasando de mano en mano entre los aficionados” (Abad Ruiz, 2011: s. p.).

<sup>2</sup> Como puede verse, hablar de *fanfics* supone emplear una gran cantidad de anglicismos, y es que el fenómeno (este fenómeno que tal vez no exista) nació y se desarrolló fundamentalmente en el ámbito anglosajón y en lengua inglesa, y esta continúa siendo la lengua predominante (tanto en las *fanfictions* como en las ficciones matriciales, por otra parte), hasta el punto de que hablantes de otras lenguas escriben *fanfictions* en inglés.

proliferación de términos clasificatorios son etiquetas destinadas a informar a los posibles lectores del “género” al que se adscribe la ficción que tienen ante sí. Como ya dije una vez (Morán Rodríguez 2007b: 95), estos géneros de las *fanfics* se establecen con arreglo a criterios variados, dispares, peregrinos, discutibles... Tan variados, dispares, peregrinos y discutibles como los “géneros” literarios (y si consideramos el arraigo de las clasificaciones genéricas de los estudios literarios, habría que añadir: tan legítimos). Las categorías revelan gran disparidad de criterios (de nuevo, como en los estudios literarios), entre los que podemos distinguir:

1. Criterios morales: así, se clasifican en: a) K (*kids*); b) K+ o PG (*parental guidance suggested*); c) T (*teens*) o PG13 (*parents strongly cautioned*); d) R (*restricted*) o M (*mature*); e) NC-17 (*no one under 17*)...
2. Criterios temáticos (por sus temas o por los tópicos que contienen): *angst* o *dark* (con contenidos perturbadores), *sillyfic* (cómica, paródica), *deathfic*... incluso PWP (*Porn without Plot, Poorly written Porn* o *Plot? What Plot?*)
3. Criterios que podríamos llamar formales, aunque muy dispares: *songfic* (introduce citas de letras de una canción conocida), *oneshot* (autoconclusiva, de un único capítulo), *drabble* (autoconclusiva más breve, de cien palabras), *collab* (escrita por varios autores)...

La proliferación de términos y siglas es inabarcable, y explica que a su vez se multipliquen los sitios dedicados a compilarlas y explicarlas<sup>3</sup>. Resulta imprescindible advertir a los potenciales lectores de si la *fanfic* en cuestión es *bookverse*, *movieverse* o *AU* (*alternative universe*), si contiene *spoilers*, si se trata de una *challenge-fic* (es decir, si es fruto de un reto o propuesta)... Y las precisiones sobre el contenido llegan a crear subgéneros de una especificidad asombrosa, como las *slashfic* (con situaciones románticas o eróticas entre personajes del mismo sexo, y

<sup>3</sup> Hay en la web muchos glosarios que explican la terminología asociada al fenómeno; pueden verse, a modo de ejemplo, [http://en.wiktionary.org/wiki/Transwiki:List\\_of\\_fan\\_fiction\\_terms](http://en.wiktionary.org/wiki/Transwiki:List_of_fan_fiction_terms), <http://expressions.populli.net/dictionary.html>, <http://www.theparapet.net/fanfic/glossary.html>.

especialmente masculino, de manera que se ha acuñado secundariamente el término *femslash* para las que desarrollan relaciones entre personajes de sexo femenino...), las *non-con* (cuando contienen sexo no consentido), las "*hurt and comfort fic*" (cuando un personaje atiende y cura a otro que ha resultado herido), etc.

Este afán clasificatorio, catalogador, evidencia, al menos, tres cosas:

- a) Que, mientras en las aulas universitarias y los ensayos de teoría y crítica literaria proclamamos el fin de los géneros y la hibridación de los discursos, esta forma de escritura libérrima y marginal, ajena a todo canon y normativa, genera preceptivas, sistematiza, codifica, clasifica...
- b) Que estamos en un mundo en el que ponerle nombre a todo es cada vez más importante. Aunque a los hispanoparlantes nos parece más propio de la cultura y lengua inglesas, lo cierto es que se trata de un hecho global, y le ponemos nombre a todo lo que sea novedad. Esto tiene que ver con el nombre que trasciende su función meramente nominativa y adquiere unos valores connotativos, promocionales, superponiéndose a la cosa a la que nombra (el *nombre* se convierte, en definitiva, en *marca*).
- c) Que este ardor clasificatorio refleja la ansiedad de los lectores por no perder el tiempo tan escaso de una vida humana leyendo, del infinito libro de las posibilidades<sup>4</sup>, una que no se ajuste exactamente a sus deseos (tomando un sendero que se bifurque hacia algún terreno no deseado). El lector de *fanfiction* —como seguramente todo lector— busca que lo que lee le sorprenda, pero siempre dentro de un horizonte de expectativas bien definido.

<sup>4</sup> Borges ya apuntaba, en una nota a pie de página, al final de "La biblioteca de Babel" que no era preciso imaginar tal biblioteca, sino sencillamente un libro infinito: "Letizia Álvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil; en rigor, bastaría *un solo volumen*, de formato común, impreso en cuerpo nueve o en cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavaliere a principios del siglo XVIII, dijo que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos.) El manejo de ese *vademecum* sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblaría en otras análogas, la inconcebible hoja central no tendría revés" (Borges, 1995: 99).

Es cierto que la finalidad primordial de esta escritura es el entretenimiento y en su inmensa mayoría los autores de *fanfiction* no se dedican profesionalmente a la literatura, pero eso no significa que no tengan pretensiones literarias, ni que el valor estético y estilístico, la coherencia en la construcción de caracteres, la habilidad en la reproducción/renovación del estilo de la ficción matriz, etc., no se valoren. El simple hecho de que existan gran cantidad de *beta-readers* (correctores de estilo) y de manuales para escritores de *fanfics* no hace sino confirmarlo. Desde luego, entre la ingente cantidad de *fanfictions* que se ofrecen en la red, es posible encontrar obras valiosas por su estilo, por sus aciertos narrativos o su originalidad (aunque quizá sería mejor desterrar este término tan romántico, y regresar al muy clásico de *imitatio*).

Más allá del atractivo de cada *fanfiction*, el fenómeno, como tal, ofrece su interés en dos flancos: uno, sociológico —como síntoma, como indicio de los derroteros de una cultura, de un grupo social—; otro, propiamente literario, me atrevería a decir *ontológico*: la *fanfiction* replantea nuestro concepto de literatura, a la luz de la cultura popular, que nada tiene de nuevo, pero también a la luz de las nuevas tecnologías, que sí lo tienen, y a la luz de la propia esencia de la creación, de la cultura y de la narración.

No me detendré en el interés que esta escritura ofrece para los análisis sociológicos: quedarán, por ahora, sin respuesta preguntas tan interesantes como qué tienen de conservador la mayoría de estas ficciones, qué las emparenta o asemeja al folletín o a la novela rosa, por qué son mayoritariamente mujeres las lectoras y consumidoras de *slash*, en qué se diferencia el tratamiento del *homoerotismo* en estas obras y en la cultura gay, etc.

Observemos la *fanfiction* desde una perspectiva ontológica, consideremos cuál es su relación con la literatura. Porque eso de tomar el universo de una obra, y darle continuidad, o desviarla por una bifurcación inesperada del sendero, es lo que la literatura lleva haciendo desde que su tema dejó de ser la vida y comenzó a ser la propia literatura, lo que posiblemente equivalga a decir "desde siempre". Imaginar a Elisabeth Swann en los brazos de Jack Sparrow, a Walter White atendido de urgencia por el Dr. House, o probar a ver qué pasaría si Rick no entregase a Victor Laszlo su pasaje no es distinto de lo que un día hizo alguien con el *nickname* "Homero", cuando decidió preguntarse

cuál podría haber sido el destino de ese secundario simpático de la *Iliada*, y le hizo tomar —y a los lectores con él— un sendero tortuoso que conducía a una navegación de veinte años por el mar, a los brazos de Circe, de Nausica y, por fin, a los más mullidos de Penélope; no es distinto, tampoco, de lo que luego haría un irlandés, soltando a ese mismo personaje por las calles de Dublín un 16 de junio de 1904.

Así piensa Fernández Mallo, quien añade, además, que la obra deja de pertenecer a su autor desde el momento en que existe, y pasa a pertenecerle al lector, que al leerla la reelabora y que puede, por qué no, llevar su reelaboración tan lejos como quiera y, desde luego, ponerla por escrito (perdiendo, eso sí, sus derechos sobre ese nuevo producto inmediatamente, para que el karma de la tinta continúe). Para Fernández Mallo, “hasta la común inclusión de cursivas en un texto como cita de textos predecesores constituye un tipo de *fanfiction*”, y que las haya malas no las invalida como literatura, de la misma manera que “una novela no deja de ser novela porque sea mala ni es más novela porque sea buena” (Fernández Mallo, 2012: 93). En consecuencia, el autor de *El hacedor (de Borges)*. *Remake* reclama que las *fanfictions* sean consideradas como “una práctica literaria tan legítima, grandiosa, aburrida o abyecta como otra cualquiera” (Fernández Mallo, 2012: 93). Y plantea aún un argumento más, realmente brillante, un argumento que da de lleno en el centro de la diana de las *fanfictions*, en lo que parecía su seña última, irreductible, de identidad, es decir, el estatus secundario que las define, derivado de una ficción original, matricial:

La falta de legitimación que suscita esta práctica literaria tiene que ver con una mirada clásica, ya no de la literatura, sino del propio concepto de Tiempo. En efecto, la presunción de existencia de un texto canónico, el cual es copiado o violentado por la *fanfiction*, remite a una conciencia de tiempo no relativista y más bien lineal: la *fanfiction* siempre viene después en el tiempo que su correspondiente novela matriz. [...] ese cambio a un sistema de referencia relativo es el que legitimará las *fanfictions*, sólo que ahora el cambio no es en el espacio, sino en el tiempo, es decir, no vamos a suponer que existe una obra literaria original y fija (la partícula detenida), de la que le son extraídos más tarde personajes a fin de crear una *fanfiction* posterior en el tiempo a aquella obra original, sino que vamos a imaginar que cambiamos a un sistema de coordenadas de tiempo relativo, que flota

entre las dos obras, en el cual ni la obra original precede a la *fanfiction* ni viceversa, sino que las dos se retroalimentan de personajes y decorados en un tiempo situado entre ambas, fuera del tiempo marcado por el reloj histórico (Fernández Mallo: 93-95)<sup>5</sup>.

Quizá deberíamos tomarnos, pues, estas palabras como las que zanján definitivamente la discusión, y admitir una cultura líquida en la que toda jerarquía ha dejado de operar y es anacrónica (Fernández Mallo, 2012: 152). Quizá, después de todo, las *fanfictions* no existen. No hay alta y baja cultura. Solo hay obras. *El lobo estepario* y *The Honey moon to Mordor. Middlemarch* y *Los centésimos juegos del hambre*. Sin embargo, algo tienen de atractivo (y de específico) las *fanfictions*, incluso las peores, que hace que Fernández Mallo escriba sobre ellas, Vicente Luis Mora describa obras muy similares en *Alba Cromm* y Jorge Carrión las recree y las remede en *Los muertos*. A los tres autores citados, a otros que podríamos añadir, y a todos nosotros, se nos aparecen como algo reconocible, pese a no distinguirse en nada de la literatura...

Creo que esto habla de una cierta demanda de límites, ante el abismo de libertad, y azar, y caos, que representa la cultura intermodal y su metonimia más identificable, internet. Una nostalgia de lo absoluto como enunciaba Steiner, un apetito de freudiana autoridad paterna que funciona como acicate de la creación, la añoranza de una vara de medir (un *canon*, literalmente) contra el que rebelarnos, haciendo por ejemplo que el androide Roy y Lady Macbeth compartan lecho, como sucede en *Los muertos*, de Carrión. No quisiera ser malinterpretada: no creo que la concepción pendular de la historia de la literatura funcione ya. Se anuncia, sí, un cambio de paradigma. Pero precisamente las mejores obras que está dando este comienzo de siglo —y creo que realmente hay obras excelentes— son *epigonales*, en el sentido de que gran parte de sus deslumbrantes aciertos, de sus alucinantes atractivos, proceden de que ni los autores ni los lectores han perdido del todo, todavía, la conciencia de los límites entre la alta cultura y la cultura *pop* (véase a este respecto Kunz, 2014: 222-223).

<sup>5</sup> Ignoramos los contraargumentos que esgrimieron los abogados de María Kodama para convencer a Alfaguara de que retirase de las librerías, por plagio, *El hacedor (de Borges)*. *Remake*.



Las nuevas tecnologías, con sus características materiales particulares, repiten, aunque introduciendo importantes variantes, esta división. Es evidente que no se puede hacer equivaler internet a cultura popular, como no se puede hacer equivaler papel con alta cultura (son medios, no contenidos). Sin embargo, todavía algunos identifican la alta cultura heredera de una tradición humanística secular y elitista con el que ha sido su medio por antonomasia, el papel, e insisten en relacionar los nuevos soportes únicamente con las actividades de propaganda, ocio, etc., esencialmente populares, a las que, efectivamente, dan amplísima cabida (pero ¿no se imprimen en papel los folletos publicitarios?; en una librería, ¿qué porcentaje de sus libros representan los clásicos?). Otra cosa es que tal vez la confusión esté justificada, porque aún el soporte mantiene cierto halo de novedad que lo tematiza, lo convierte en el foco de interés. Y esta coyuntura de confusión, de que *lo que pase* sea precisamente *no saber lo que pasa*, y de que la respuesta de algunos todavía sea la *reacción*, es excelente para explorar y explotar las posibilidades de lo que aún son “nuevas tecnologías” y de los productos asociados a ellas como elementos de la cultura pop (de una cultura *pop* que solo los nuevos herederos de la vieja cultura humanística reconocerán como tal, dándole toda su significación, que solo es completa respecto de *otra* cultura, la alta cultura)<sup>6</sup>.

Entonces, ¿todo lo que las *fanfictions* aportan a la nueva novela es un chiste pop, un juego para los *novi scholares*? No (aunque si así fuera, no sería poca cosa ser capaces de jugar a las construcciones con los sillares de la lógica y la estética de Occidente). En un gran número de obras de los narradores interesados por las nuevas formas de comunicación encontramos con recurrencia obsesiva el desasosiego ante la parcialidad de la obra literaria. Es una idea, a la vez, platónica y científica. En términos

<sup>6</sup> Por otra parte, el medio condiciona nuestra relación con el discurso cultural —sobre esto Vicente Luis Mora ha escrito con gran agudeza. Se percibe una gran deuda de la literatura de las *fanfics* con el mundo visual, no ya porque gran parte de ellas se inspiren en películas o en series, o en libros o cómics que han inspirado películas que condicionan nuestra lectura de los mismos, sino porque las *fanfics* son textos que son, en realidad, imágenes de texto (Mora, 2012: 18), generadas en el medio líquido de continuidad entre lo textual y lo visual (Mora, 2012: 18). Los lectores de *fanfics* son lectoespectadores, y la existencia del *fan-art* es una prueba tan *naïf* como elocuente de que las *fanfictions* demandan una cibercepción más completa que logre satisfacer el anhelo de imágenes de autores y lectores.

platónicos, podemos expresarla así: existe una Novela Ideal (como existe un “Himno gigante y extraño”), que contiene *todos* los personajes, *todas* las aventuras, *todos* los senderos que se bifurcan. Luego están las novelas, pequeñísimas capturas ridículamente parciales de ese plano infinito que ningún navegador puede mapear. En términos científicos, cada una de las vidas y muertes del gato de Schrödinger es la cristalización de uno de los incalculables mundos múltiples enunciados por Hugh Everett. La angustia ante el insalvable salto entre los libros y el Libro es lo que apunta “V. L. Llosa” en un artículo de la revista *Upman*, en *Alba Cromm* (recordemos que la novela entera se presenta, en un giro cervantino, aunque actualizado, como un ejemplar de dicha revista):

No hay libro perfecto. Después de seis decenios dejándome dioptrías sobre los clásicos, he llegado a una extraña conclusión: la de la Literatura es una historia que recuenta obras imperfectas. El libro perfecto no existe. [...] No conozco, por desgracia, las cualidades que hacen a un libro perfecto —de saberlas, lo hubiera escrito—; pero sé que uno de sus requisitos incuestionables es que no puede estar escrito por un solo hombre. La esencia contingente e imperfecta de nuestra especie lo impide. Prueba cierta de lo que digo es que nadie puede citarme un libro “bien editado” sin citas, epílogos, notas, comentarios, estudios introductorios, opiniones de otros autores, apéndices, localizaciones históricas, glosas, acercamientos biográficos en la solapa o reseñas en la contraportada; sin alguno o todos estos elementos ningún profesional habla de ediciones cuidadas. Los libros que más plagian, por cierto, se acercan al imposible canon de lo exacto, por su sabia humildad. La *Biblia* y *Las mil y una noches* deben ser, por su noble y varia consistencia, modelos a seguir en este moroso camino de perfección (Mora, 2010a: 89-90).

Las *fanfictions* aspiran a que (y en una secuencia tendente a infinito, supongo que potencialmente *logran que*) la obra matricial que las inspira no concluya en su texto canónico, original, sino que sea interminable. A ese mismo ideal se aproxima una novela que aparece anunciada en otra página de *Upman*: la novela de Aina Fernández-Mallo Lorente, *Digéfalo*:

Con *Digéfalo* nace un proyecto literario total donde el lector se coloca frente a una pantalla conectada a Internet, con su visiocasco de Neu-

rosky Inc. El lector abre mentalmente la pantalla de Matrix 'nicon y en breves segundos se despliega una segunda pantalla en blanco, sobre la que van apareciendo las primeras páginas de la novela. Cuando el lector comience a proyectar sus gustos personales sobre la historia, el texto irá cambiando automáticamente. “Si el lector —decía la autora— siente de pronto curiosidad sobre un personaje, se detendrá la historia principal, y los textos que aparezcan serán una descripción psicológica y física del protagonista. Si le basta con eso, volverá la narración central; si quiere saber más, el programa seguirá buceando en el personaje y guiará al lector hasta su infancia, si así lo desea”. El resultado, apuntó Nicolás Narcio, conocido en el mundo editorial como Nicon, es que las historias de *Digéfalo* son virtualmente infinitas. Al señalarse algún periodista los posibles parecidos con el hipertexto, Fernández Mallo Lorente contestó que “no es exacta la asociación, porque la historia no la construyen ni los hipervínculos, puesto que no los hay, ni las posibilidades técnicas, ni el azar, sino el deseo. Cada lector lee en realidad una proyección de sus fantasías, a partir del material generado por la historia principal”. Previendo una lectura media de unas cuatro horas de duración, la joven autora ha tenido que redactar más de dos mil quinientas páginas para cubrir todas las posibles variantes afectivas, sensitivas, narrativas y textuales de la historia (Mora, 2010a: 145-146).

Obviamente, *Digéfalo* es una divertida fantasía sobre lo que leemos en un futuro muy próximo (*Alba Cromm* transcurre en un año indeterminado del futuro, algo posterior a 2017) y una broma (Aina Fernández-Mallo Lorente es la hija de Agustín Fernández Mallo), pero también un invento frustrante, ya que su extensión (más de dos mil quinientas páginas) es a la vez enorme (comparada con nuestros actuales libros) y ridícula (comparada con el Libro infinito).

En *Los muertos*<sup>7</sup>, Jorge Carrión plantea un juego metanarrativo que también se asemeja bastante a las *fanfictions* y reflexiona directamente sobre esta forma de ficción, aunque sin darle este nombre. La novela —brillantemente analizada por Kunz— se organiza en dos partes puramente narrativas (avanzada la primera parte nos enteramos de que

<sup>7</sup> Primera entrega de una trilogía seguida por *Los huérfanos* (2014) y *Los turistas* (2015).

se trata de la primera y la segunda temporadas de una serie televisiva) y en dos partes ensayísticas, dos artículos de estilo académico sobre la ficción dentro de la ficción (la serie dentro de la novela), escritos en un registro académico absolutamente verosímiles, sin fisuras irónicas (siendo íntegramente *irónico*, en el sentido etimológico de *eirōneia*, ‘disimulo’, ya que se trata de una impostura). Carrión juega con la misma idea de las *fanfictions* en varios niveles. Veamos.

Más allá del argumento inspirado en clásicos de la ciencia-ficción como *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y su versión fílmica *Blade Runner*, y más lejanamente *Mundo del río*, de Philip José Farmer, *Los muertos* plantea la insuficiencia de una novela lineal que desarrolle un único nivel de ficción. Contiene una primera parte narrativa, que después sabremos que es la primera entrega de la serie televisiva *Los muertos*, seguida de un ensayo sobre esta (“Nuestro dolor. Algunas reflexiones sobre *Los muertos*”, de Martha H. De Santis), y una segunda parte, correspondiente a la segunda y última entrega de la serie, seguida de un segundo ensayo (“*Los muertos* o la narrativa posttraumática”, firmado por Jordi Batlló y Javier Pérez). La coartada es la tendencia de los lectores a identificar la novela solo con las partes narrativas, cuando todo —también los ensayos— son la novela<sup>8</sup>. Además, la serie que reproducen las partes narrativas se titula *Los muertos*, como la novela en conjunto, lo que crea una fructífera ambigüedad. Elegir una serie televisiva (aunque ficticia) como argumento constituye ya un mecanismo de derivación compartido con el de las *fanfictions*.

<sup>8</sup> No estoy completamente de acuerdo con Mora cuando señala que la última parte del segundo ensayo suena a “parcial autojustificación” y parece “la explicación de un chiste después del chiste” (Mora, 2010b: 107). Creo que valoraremos esta parte como aportación notable a la novela si tenemos presente su estatus ficcional en cuanto a “explicación” —por lo demás, un tanto descabellada, aunque enunciada con perfecto rigor académico—. El propio Jorge Carrión incide precisamente en esto cuando señala que los tres ensayistas (Martha H. De Santis, Jordi Batlló y Javier Pérez, “son tres personajes ficticios y no estoy de acuerdo con ellos respecto a sus análisis de la obra. Son narradores no fiables, hay que desconfiar de ellos” (citado en Kunz, 2014: 222). Los dos artículos, el de Martha H. De Santis y el de Jordi Batlló y Javier Pérez no son otra cosa que *fanfictions*: en un primer nivel, de la serie *Los muertos*, aunque tengan apariencia de ensayo; en un segundo nivel, de los artículos divulgativos y los *papers* académicos (como este), con sus convenciones retóricas que determinan su pertenencia al canon de los estándares académicos o, por el contrario, su condición de *badfic*.

Los ensayos, además, describen el impacto social de la serie como desencadenante de una avalancha de lo que podríamos llamar —aunque Carrión nunca emplea el término— *fanfiction*:

En cualquier caso, este boom de la ficcionalidad ha revitalizado la literatura, porque ha creado un interés renovado por la lectura, la investigación y la reflexión acerca del universo literario. [...] Se ha impuesto la moda de la relectura y de la revisión. [...] Hay que ver todas las películas, o todos los capítulos, o hay que leer todos los cómics o todas las novelas en que aparece o podría haber aparecido el personaje que has resucitado y cuyo avatar, de algún modo, eres tú, o tu otro yo, porque él depende absolutamente de ti. Por una decisión personal, aunque quepa la posibilidad de crear, inventar, delirar, acciones, vivencias, aventuras, se puede decir que existe un pacto tácito acerca de la conveniencia de que el personaje en cuestión actúe acerca de la conveniencia de lo que hizo en vida. Para crear esa sintonía es necesaria cierta indagación (Carrión, 2010: 81).

A todo esto se añade que el argumento de la serie es, precisamente, el destino de los personajes de ficción cuando mueren en las obras para las que han sido creados. La serie *Los muertos* desarrolla las experiencias y el sentimiento de confusión de estos personajes (desde Lady Macbeth hasta Tony Soprano) al despertar en una especie de limbo muy similar a nuestro mundo, tras su muerte en la ficción. A través del *paper* escrito por Batlló y Pérez, se indaga en la identificación del lector con uno o varios personajes como motor de las continuaciones y revisiones y —con la perfecta seriedad de una publicación académica— se vincula el fenómeno *fanfiction* a la narrativa postraumática de los supervivientes del Holocausto (Carrión, 2010: 154). Carrión imposta magistralmente el tono de una publicación académica, lo que hace que el lector, por momentos, pierda la noción de que ese ensayo *es también* la novela (véase lo precisado en la nota 8). Lo mismo sucede con el escrito de De Santis, donde se plantean, sin la más mínima inflexión humorística que desmonte el tinglado, los derechos de los personajes creados por la mente humana:

Entre las repercusiones de este fenómeno yo destacaría la consideración del personaje de ficción como ente con dimensión jurídica, esto

es, legal. En la misma época en que el tratamiento de los primates en los medios de comunicación ha empezado a ser observado desde una perspectiva ecoética, es decir, en los mismos momentos en que lo inhumano, en tanto que cercano o anterior a lo propiamente humano, ingresa lentamente en los códigos de control mediático (respeto, ofensa), [...] se ha empezado a discutir cuál es el valor, el estatuto, de un personaje (literario, cinematográfico, televisivo, gráfico, virtual), cuáles son sus derechos, si los tiene, y sus obligaciones, si existen. Esto ocurre en el mismo momento histórico —insisto— en que, mediante la clonación, la biotecnología y la inteligencia artificial se está gestando la progresiva existencia de otro tipo de individuo o de sujeto posible. En los congresos de bioética, en las revistas científicas de derecho, en las secciones de opinión de los diarios, en las tertulias radiofónicas y televisivas se ha ido creando una maraña de discusión sobre la posible deuda histórica de responsabilidad del ser humano respecto a sus creaciones artísticas. Obviamente, el debate se ha polarizado entre los defensores a ultranza de la libertad de creación y, por tanto, de la libertad de creación de muerte, y los defensores acérrimos de la limitación de la creatividad cuando afecta directamente el final de una vida. Esta cuestión abre otro debate más complejo: ¿Qué es la vida? ¿Es el arte una forma de creación de vida en el mismo sentido en que lo es la clonación celular o la fecundidad inducida o *in vitro*? ¿Hasta qué punto debe estar desarrollado un personaje para considerarse un ser vivo? Es más: si la responsabilidad del creador, individual o colectivo, se relaciona con la posibilidad de infringir la muerte a una criatura de ficción, ¿dónde se encuentran los límites de manipulación de otros aspectos de la existencia de la criatura, como su victimización, es decir, su transformación en sujeto receptor de violencia, su tortura, su sufrimiento físico o psicológico? (Carrión, 2010: 76-77).

Y algo más adelante, De Santis se hace eco de la respuesta de los herederos de los “creadores primigenios”, que se oponen a las resurrecciones espurias de sus criaturas:

Los que han despertado la conciencia sobre la responsabilidad de los seres humanos en la muerte metafórica o simbólica, ficcional, de las criaturas de nuestra imaginación, por tanto, son acusados de

coartar la elaboración del duelo por esas mismas desapariciones. Además, se publicó recientemente en el New York Times una carta firmada por decenas de herederos de creadores de ficción, donde se cuestiona la validez ética de la resurrección de personajes literarios y cinematográficos, tanto simbólicamente en la propia teleserie como virtualmente en Mypain.com. Los herederos de Saul Bellow, de Jorge Luis Borges, de Clarice Lispector, de Ernest Hemingway, de Federico García Lorca, entre muchos otros, se preguntan en voz alta si los personajes que han creado los grandes escritores del siglo XX no están sujetos a los mismos derechos de autoría que rigen las obras. Y van más lejos: si la resurrección de sus muertos no atenta contra el espíritu de su literatura. “Aunque quizá estén enterrados en metafóricas fosas comunes”, argumentan en la mencionada carta, “nadie tiene derecho a excavarlas ni a violentar su naturaleza, su biografía, su espíritu” (Carrión, 2010: 86).

Esta reacción que relata De Santis puede parecer descabellada, pero es exactamente lo que han hecho (o pretendido hacer, porque es imposible ponerle puertas al campo de las *fanfictions*) Ann Rice, los editores de *Cincuenta sombras de Grey* y María Kodama. La autora de *Crónicas vampíricas* expresó en el año 2000 su rechazo a las versiones, continuaciones y variaciones basadas en sus obras, y exigió a FanFiction.net que retirase las *fanfictions* inspiradas en ella, aunque más tarde explicó que su postura se debía al temor de que leer esas variaciones bloquease su creatividad ([http://en.wikipedia.org/wiki/Anne\\_Rice](http://en.wikipedia.org/wiki/Anne_Rice)). *Fifty Shades of Gray* fue en origen una *fanfiction* libremente basada en *Twilight*; los editores, viendo el potencial de la historia, pero conscientes de los problemas legales que podía plantear, instaron a su autora, E. L. James, a cambiar los nombres de sus protagonistas y algunos otros detalles de su caracterización y de la trama. María Kodama consideró que *El hacedor (de Borges). Remake*, de Fernández Mallo, era “una falta de respeto” y “una acción deshonesta”, y sus abogados consiguieron que el homenaje del mallorquín fuese retirado de las librerías —también, por cierto, que el libro tomase un destino de rareza bibliográfica absolutamente borgiano (véase a este respecto la entrada correspondiente a “Agustín Fernández Mallo” en esa *Enciclopedia Británica* de los nuevos tiempos que es *Wikipedia* y que el ciego visionario logró acaso entrever).

### Epílogo para internautas y lectoespectadores

Si Ortega en sus *Ideas sobre la novela* —1925— reclamaba que la novela fuese un “ámbito cerrado”, un “recinto hermético” en el que “mantenemos en perfecto aislamiento del espacio real que hemos dejado”, “sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de realidad” (Ortega y Gasset, 2005: 900), lo que trata de hacer la novela de hoy es precisamente lo contrario: que seamos conscientes en todo momento de la inmersión de que ese mundo aparentemente hermético sí tiene agujeros y rendijas hacia el mundo exterior. De ahí la proliferación de juegos intertextuales y metaficticiales, de distintos niveles de ficción (la serie *Los muertos* dentro de la novela *Los muertos*, el ensayo sobre la serie *Los muertos* que habla sobre una novela *Los muertos* que no es la que tenemos entre las manos, sino otra; la revista *Upman* dentro de la novela *Alba Cromm...*) que subrayan la condición de artificio literario de lo que tenemos ante nuestros ojos. Y los motivos por los que en la actualidad interesa hacer consciente al lector de la frontera que salta al leer son precisamente los motivos por los que Ortega explicaba el deseo de lo contrario (de mantener la ilusión de totalidad en el mundo propuesto por la lectura):

Si se nos deja comparar el mundo interior del libro con el externo y real, y se nos invita a “vivir”, los tamaños, dimensiones, problemas, apasionamientos que en aquel nos son propuestos, menguarán tanto de proporción e intensidad que habrá de desvanecerse todo su prestigio. Fuera como mirar en el jardín un cuadro que representa un jardín. El jardín pintado solo florece y verdea en el recinto de una habitación, sobre un muro anodino, donde abre el boquete de un mediodía imaginario (Ortega y Gasset, 2005: 900-901).

De haber podido, Ortega habría hecho como Fernández Mallo y habría utilizado, mejor que la del jardín, una metáfora prestada de *Matrix*: se trataría de tragar a la vez la píldora azul y la roja para ver el jardín y el cuadro (o, como en *La deshumanización del arte*, el jardín y el vidrio...)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> “Recuerdo que cuando vi la película pensé ¿y qué ocurriría si tomase las dos píldoras simultáneamente? ¿En qué mundo habitaría entonces? ¿Sería posible? ¿Por qué tener que elegir entre la canónica vida real y la onírica extravagancia? ¿Por qué *Matrix* abunda en esa escolástica dicotomía?” (Fernández Mallo, 2012: 95).



Esta maquinaria articulada de ficciones dentro de las ficciones no es nueva: Shakespeare introduce *the play within the play* en *Hamlet*; Cervantes inserta en *El Quijote* varias novelas, presenta su propio libro como transcripción de un manuscrito encontrado, y va aún más lejos, al mostrarnos a Alonso Quijano y Sancho Panza contemplándose a sí mismos convertidos en carne de imprenta. Los escritores contemporáneos ensayan variantes de estos engranajes, pero al elegir sus piezas entre la cultura de masas televisiva y cibernética, incrementan el rango de metaficcionalidad. Lo hacen en varios sentidos: por una parte, porque los objetos culturales *pop*, que remiten a una cultura *pop*, extendida pero aún distinguible para autores y lectores (como ya hemos dicho), se nos aparecen como *producto* y no como el fruto inspirado de la creación, y esto —que puede ser un prejuicio anticuado, pero aún plenamente operativo— dobla el aspecto metaficcional (como si una serie fuese más ficción que una novela...). Algo que, para quienes quieren que sus novelas ofrezcan a la vez el jardín y el cuadro, la pastilla roja y la azul, ofrece un enorme atractivo. Por otra parte, por esa injustificada pero manifiesta identificación entre el medio (internet) y una parte de su contenido (los productos de ocio para consumo masivo). Y, en fin, porque —como Mora nos recuerda— series televisivas, series web y *fanfictions* son ante todo imágenes (aunque las *fanfictions* sean también texto), y al jugar con el discurso verbal y el visual, añadimos un nivel de reinterpretación en el juego de la metaficción, una rendija más por la que entrever que el mundo de la novela no es, en absoluto, “un ámbito cerrado”, “un recinto hermético”.

¿Por qué esa obsesión por ser conscientes de que el hermoso jardín por el que nos adentramos, de hecho, con placer, se circunscribe a un marco de madera? ¿Por qué no tomar solo la píldora azul, o en todo caso *solo* la roja? ¿Por qué renunciar a crear mundos absolutos, y obstinarse en abrir, cuando más lograda está la apariencia de completitud de un universo, una brecha metaficcional que despresuriza la armoniosa atmósfera y nos succiona hacia el vacío? Sin duda, por divertimento. Pero principalmente porque es la manera de intuir que también la estancia del museo está encerrada dentro de un marco: que vivimos, como los hombrecitos de *Men in Black II* en el inmenso orbe de una taquilla de la estación de tren. Y que nosotros somos los replicantes cuyos recuerdos se perderán —*lágrimas en la lluvia*— en la hora de morir: autores de *fanfictions* en nuestras más originales páginas, ventrílocuos incluso cuando más dueños de nuestra voz nos creemos (cuando más dentro del

jardín nos pensamos). Nosotros somos Roy Batty, como somos Virgilio y Pierre Menard, mal que le pese a María Kodama.

## Bibliografía

- Abad Ruiz, Bárbara (2011), “*Fanfictions*: fomento de la escritura creativa a través de las formas de literatura emergentes”, *Tonos digital*, 21, en <http://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/tritonos-1-fanfictions.htm> (24-11-2014).
- Borges, Jorge Luis (1995), *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- Calles Hidalgo, Jara (2012), *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Carrión, Jorge (2010), *Los muertos*, Barcelona, Mondadori.
- Díaz Agudelo, Jenny Natalia (2009), *Formas emergentes de la literatura: el fanfiction desde los estudios literarios* [Trabajo de Grado defendido en la Universidad Javeriana (Bogotá)], en <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis34.pdf> (24-11-2014).
- Fernández Mallo, Agustín (2012), *Blog up: ensayos sobre cultura y sociedad*, edición de Teresa Gómez Trueba, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- García Orozco, Citlalli Berenice (2010), “El *underground* de la literatura: *slash* en los recursos de información”, en <http://infolgtbitti.blogspot.com.es/2010/04/el-underground-de-la-literatura-slash.html> (24-11-2014).
- Kunz, Marco (2014), “Novela televisiva y relato literario: *Los muertos* de Jorge Carrión”, en Marco Kunz y Sonia Gómez (eds.), *Nueva narrativa española*, s.l., Red ediciones (195-226).
- Mora, Vicente Luis (2010a), *Alba Cromm*, Barcelona, Seix Barral.
- (2010b), “Elogio y crítica de la autoconciencia”, *Quimera* 317 (abril) (106-107).
- (2012), *El lector espectador*, Barcelona, Seix Barral.
- Morán Rodríguez, Carmen (2007a), “*Li(nk)teratura de kiosko cibernético: fanfictions en la red*”, *Cuadernos de Literatura* (Universidad Javeriana, Bogotá) 12, 23 (27-53).
- (2007b), “Todo lo que ud. siempre quiso saber acerca de las *fanfictions* y nunca se atrevió a preguntar”, *Zut* 6 (95-105).
- Ortega y Gasset, José (2005), *Obras completas III (1917-1925)*. Madrid, Fundación Ortega y Gasset, Santillana.