

Libertad Borda

Fan fiction: entre el desvío y el límite

Introducción

Cuando las fans de la telenovela *Yo soy Betty, la fea* sintieron primero la necesidad de publicar en la web desenlaces posibles para su heroína favorita, y luego –ya desaparecida de la pantalla–, de lograr su supervivencia textual a fuerza de inventarle nuevas situaciones o bien directamente nuevos universos, ignoraban que habían dado comienzo a la primera *fan fiction*¹⁵⁷ en español a partir de un género netamente local. Hasta el momento, los intentos en este idioma sólo habían “traducido” los mecanismos de su prima anglosajona: los mismos productos, iguales normas de publicación, idénticos géneros y subgéneros, etc. Por desconocimiento o por basarse en textos completamente diferentes, las fans de *Betty* (así como más tarde las de *Corazón Salvaje*, *Pasión de Gavilanes*, *La tormenta*, etc.) crearon sus propias tradiciones, en lugar de retomar las que ya estaban establecidas en el mundo anglosajón.

En el marco de una investigación sobre la relación entre la *fan fiction* y la creación de comunidades discursivas en Internet,¹⁵⁸ este trabajo se propone indagar uno de los rasgos que hasta el momento aparece como una constante en estas producciones no profesionales en español: el peso de la novela romántica, tanto por el recurso a su bagaje de fórmulas lingüísticas y narrativas como por transposición de fábulas. Esta predominancia de la novela romántica o rosa como un patrón casi ineludible tensiona las reescrituras hacia un horizonte ideológico que las puede alejar en muchos puntos del texto fuente. Así, por ejemplo, un texto que implicaba ciertas rupturas, como *Yo soy Betty, la fea*, es devuelto, a través de este prisma rosa que opera en las producciones de los fans, a un sistema moral más conservador respecto de las relaciones entre hombres y mujeres. La reflexión sobre la

¹⁵⁷ A grandes rasgos, la *fan fiction* es la escritura no profesional de relatos basados en ficciones audiovisuales o novelas que extrapolan personajes y situaciones para insertarlos en nuevas tramas. Precisamente porque se trató de una práctica cuyo surgimiento no estuvo asociado en forma directa con la *fan fiction* que la precedía (como se verá más adelante), el uso de la expresión en la comunidad de fans de Betty para clasificar su práctica es muy reciente e incluso excepcional. Ya comienza a ser más habitual entre otras comunidades, como las fans de las telenovelas *Pasión de gavilanes* o *La tormenta*.

¹⁵⁸ Tesis de Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en curso: “Mecanismos discursivos de construcción de comunidad en los foros de telenovelas en Internet”.

insistencia de este modelo de escritura permitirá discutir algunos señalamientos académicos sobre la *fan fiction* formulados a partir de las producciones anglosajonas o al menos poner en cuestión su alcance en el contexto hispanohablante.

El presente trabajo se centrará en el caso de *Yo soy Betty, la fea*, producción colombiana fundacional para la *fan fiction* en español, y abarcará un corpus compuesto por los relatos escritos por las fans y publicados en diversos foros¹⁵⁹ de la web desde diciembre de 2000 hasta diciembre de 2006. Antes de iniciar el análisis de los rasgos textuales de los relatos, se realizará una referencia rápida al caso anglosajón, seguida por una también breve cronología del surgimiento de la práctica de escritura de *fan fiction* basada en telenovelas latinoamericanas y de las transformaciones que ha sufrido desde entonces.

Star Trek y después: reescrituras y traducciones

Los pocos intentos de historiar el desarrollo de la *fan fiction*¹⁶⁰ coinciden en señalar la serie *Star Trek* [*Viaje a las estrellas*] como la primera en dar lugar a la producción de *fanfics* (relatos de *fan fiction* según el término nativo), allá por el año 1967. La comunidad de fans-escritores reunidos en torno a *Star Trek* fue responsable de la consolidación de muchas de las características que tiene hasta hoy la práctica: peso del *feedback* del público lector, presencia mayoritaria de escritoras mujeres¹⁶¹ y la división en subgéneros¹⁶².

En la década del noventa, tras la creación de la World Wide Web, el fenómeno se reproduce y extiende con una velocidad sorprendente hasta abarcar otros tipos de obras, como el *manga* y el *anime*, e incluso obras literarias de venta masiva, como las sagas de vampiros y brujas de Anne Rice, o la de Harry Potter de J.K. Rowling, entre otros. Hoy en

¹⁵⁹ Los foros son sitios dentro de la World Wide Web que funcionan a modo de cartelera pública de mensajes asincrónicos centrados en un tema general y donde los participantes pueden abrir un nuevo tópico, responder a mensajes anteriores o simplemente leer los mensajes publicados por otros sin dejar una huella textual. Los foros que figuran en el corpus de este trabajo son de acceso irrestricto. Sobre la naturaleza ambigua de la escritura en estas formas de la comunicación mediada por computadora, que algunos han dado en llamar “oralidad terciaria”, véase Borda, 2002. Al final del capítulo se encontrará la referencia de los foros de las escritoras cuyos relatos fueron analizados o mencionados.

¹⁶⁰ El mundo académico aún no ha producido ningún intento exhaustivo de historización de la *fan fiction*. Los únicos que se dedican a recopilar y divulgar datos sobre este proceso son los propios fans, en sitios como The Fan Fiction Symposium (disponible en URL: [http://www.fanfiction.com/symposium](#)). En trabajos como los de Jenkins (1992) o Bacon-Smith (1992) o compilaciones como Lewis (1992) hay apenas breves alusiones al momento de surgimiento, o seguimientos de una comunidad de fans en particular.

¹⁶¹ Es un dato que surge repetidamente, tanto en Jenkins (1992) como en Curtin (2002), Bacon-Smith (1992) y Bury (2005), aunque no existen estadísticas actualizadas a la fecha.

¹⁶² Por ejemplo, el *slash*, que gira en torno a las relaciones románticas y sexuales “imaginadas” –es decir, no presentes en la obra original– entre parejas de personajes del mismo sexo. Se suele rotular a estas historias con los nombres de los protagonistas separados por una barra (o *slash* en inglés), por ejemplo: Kirk/Spock.

la red proliferan los archivos de *fanfics* preferidos, bibliotecas completas organizadas por tipo de texto reapropiado: Fanfiction.Net, el archivo más grande en la actualidad, reúne millones de historias.

Si bien la *fan fiction* se fue construyendo en el seno de diversos grupos de fans, existen tradiciones comunes que vienen operando desde hace casi 40 años y que han logrado un alto grado de formalización. Una de ellas tiene que ver con el minucioso trabajo de clasificación de las historias que realizan los escritores-fans: se identifican subgéneros, si el material es apto para menores o sólo para adultos, qué personajes se aparean en el caso de plantear romances o relaciones sexuales, e incluso, a través de palabras clave, la presencia de temas que pueden disgustar a algunos lectores, como la violación.

En general, los *fanfics* en idioma inglés han sido completados antes de su publicación, y su divulgación en partes simplemente tiene que ver con la mayor facilidad para descargar archivos de una extensión menor. Incluso en algunos sitios¹⁶³ se señala que existiría cierto desprecio por parte de muchos fans hacia las obras en proceso [*works in progress*], es decir, aquellos relatos que van siendo publicados en partes a medida que se van escribiendo, y van amoldándose a los comentarios recibidos por los lectores. Prevalece una concepción que consagra el “texto” como algo acabado, impermeable a las modificaciones que puede plantear la lectura. Ésta será una de las principales diferencias con la *fan fiction* basada en telenovelas.

El nivel de formalización descripto también tiene como consecuencia un alto grado de autorreflexión y conciencia de la propia práctica: se producen innumerables ensayos sobre las características que debe tener un *fanfic*, las motivaciones que impulsan este tipo de escritura, etc. No obstante, todo este acopio de normas y conocimientos no implica perder la característica amateur que se conserva no por una cuestión de vocación o voluntad de sus participantes: simplemente la *fan fiction* es resultado de una posición subordinada en el campo de la industria cultural y aquellos que hipotéticamente logran abandonarla para lucrar con su trabajo, por definición, quedarían fuera del rótulo en forma automática.¹⁶⁴

Es incierta la fecha de los primeros intentos de escritura de *fan fiction* en español, pero es posible afirmar que en 1995 en Argentina ya circulaban fotocopias de *fanfics* escritos en

¹⁶³ Véase The Gossamer Project, disponible en

¹⁶⁴ Existe una profunda y hasta resignada conciencia de esta posición de subordinación, que se evidencia en la insistencia –en la inmensa mayoría de los sitios que reúnen estos relatos– en descargar responsabilidades legales sobre la propiedad intelectual de los personajes con la inclusión de diversos mensajes a tal efecto.

español por fans de la serie *Expedientes secretos X [X Files]*.¹⁶⁵ En 1998 surge el primer sitio en español sobre *Xena, la princesa guerrera [Xena, Warrior Princess]* y se comienzan a publicar *fanfics* traducidas, pero también otras escritas directamente en español. Hoy en día son cientos los sitios de *fanfics* en español, aunque, al igual que en la versión anglosajona, la mayoría se centran en *Expedientes secretos X*, la ya nombrada *Xena*, *Harry Potter* y *El señor de los anillos*. Llamo a este tipo de *fan fiction* “traducida”, aun en el caso de publicar historias originales, debido a la profunda cercanía que presenta respecto del modelo anglosajón sintetizado más arriba. Se reproducen los mismos subgéneros,¹⁶⁶ las preocupaciones sobre el copyright, la profusión de normas relativamente rígidas de publicación, y la jerarquización de las historias completas por encima de las que se publican a medida que se escriben. Muy diferente es el caso de las “historias de Betty”.

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

Mientras que la *soap opera* anglosajona, aunque en escala más reducida que las series fantásticas o de ciencia ficción, contaba con escritores de *fan fiction*, la telenovela latinoamericana no tuvo expresiones en este sentido hasta la irrupción de *Yo soy Betty, la fea*, emitida originalmente en Colombia desde octubre de 1999 a mayo de 2001.¹⁶⁷ Es probable que varias causas concurren en la explicación de este fenómeno.

Por un lado, parece haberse necesitado un texto fundamental para el género que diera el puntapié inicial a esta práctica: *Betty* brindaba la consolación que da la historia tantas veces recorrida de la “virtud reconocida públicamente” (Brooks, 1976) y de la dificultosa unión de una pareja (Mazziotti, 1996: 14-15), pero a la vez tenía la frescura que aporta la ruptura de ciertos clisés: entre los más importantes, una heroína fea, no virgen, altamente

¹⁶⁵ En el transcurso del trabajo de campo para mi tesis de licenciatura (Borda, 1997), pude comprobar la circulación de fotocopias o impresiones de computadora con historias de *fan fiction*. Circulaban pocos e-mails en nuestro país por esos años, a lo sumo existían algunos BBS (Bulletin Board Systems) que agrupaban fans.

¹⁶⁶ Las propias normas de publicación de los sitios que funcionan a modo de archivo de *fanfics* suelen promover la reproducción del esquema de subgéneros, ya que limitan las posibilidades de clasificación a una lista restringida, que incluso toma los nombres o iniciales en inglés con que se conoce el subgénero. Por ejemplo, el sitio Expediente X incluye: Angst, UST (Unresolved Sexual Tension), MSR (Mulder Scully Romance), etc.

¹⁶⁷ Esta producción colombiana de la cadena RCN es una de las telenovelas más vendidas en la historia del género. Ha circulado en su versión original por más de 70 países y además ha sido objeto de versiones locales en Israel, México, Alemania, España, Holanda, Rusia, India, y Estados Unidos.

capacitada en un campo de tradicional protagonismo masculino, y un galán lleno de defectos.¹⁶⁸

Por otro, la emisión de este título coincide con el momento de expansión de la forma de CMC (comunicación mediada por computadora) conocida como foros, y la comunicación particularmente amistosa que se daba entre los participantes puede haber brindado un contexto hospitalario a aquellas foristas para quienes la escritura era una actividad totalmente nueva o apenas ensayada.

En el marco de la tendencia mundial a la convergencia entre televisión e Internet (Seiter, 1999), pronto cada telenovela que se emitía fue acompañada por la creación de uno o varios foros para la discusión entre los televidentes (Benassini, 2000; Borda, 2005). Los participantes en estos foros de telenovelas tienen distintas modalidades de involucramiento, pero lo cierto es que muchos de ellos frecuentan más de un foro a la vez. En el caso de *Yo soy Betty la fea*, existía un foro al que los fans llamaban “el foro colombiano”¹⁶⁹ –por ser moderado por un colombiano, Javier Santamaría, y frecuentado en su mayoría por personas de ese país–, y a menudo los participantes de otros foros acudían allí en busca de información actualizada, que luego publicaban en sus respectivos sitios, por lo general ubicados en el servicio Network54.¹⁷⁰

En un momento clave de la telenovela, que implicaba la toma de una decisión importante por parte de la protagonista que condicionaría su futuro y por lo tanto el desenlace,¹⁷¹ Javier desafió a las demás foristas a que imaginaran posibles finales. La

¹⁶⁸ La telenovela cuenta la historia de Beatriz Pinzón Solano, una joven y brillante economista con problemas para conseguir empleo a causa de su fealdad que por fin logra ingresar en Ecomoda, una empresa de alta costura, como secretaria del presidente, Armando Mendoza. Betty se enamora de inmediato, pese a que él casi ni la considera una mujer y sólo valora su talento para los negocios y su capacidad de trabajo. Betty se convierte en la mano derecha de su jefe, y tal es su incondicionalidad y amor que acepta convertirse en testaferro de una empresa creada para absorber los activos de Ecomoda y evitar una catástrofe segura si los malos manejos de Armando la llevan a la quiebra. Aunque se vanagloria de haber estado siempre con mujeres bellas, él decide “sacrificarse” y asegurarse mejor de la lealtad de la joven convirtiéndola en su amante. Betty cree tocar el cielo con las manos hasta que descubre casualmente la mentira y toda su vida se desmorona. Pero, decidida a vengarse, aparenta seguir apañando los dudosos tejes y manejos de Armando hasta el día en que éste debe rendir cuentas de su gestión. Ante todos los accionistas, Beatriz expone las maniobras al borde de la legalidad de su jefe a la vez que le revela que está al tanto del engaño. Por más que Armando le asegura que está enamorado –y ahora sí es sincero, porque obviamente ha caído en su propia trampa–, Betty ya no puede creerle. Renuncia a su cargo y se va a Cartagena de Indias sin que nadie sepa su paradero. Allí, en el contexto de la elección de Miss Colombia, comienza su transformación en mujer hermosa.

¹⁶⁹ El foro (hoy en día ya no es posible acceder a él porque ha sido borrado) estaba disponible

¹⁷⁰ Network54 es un sitio que ofrece las herramientas y el espacio para la construcción de foros sobre cualquier tema a elección en forma gratuita, a cambio de la inclusión de publicidad en ellos.

¹⁷¹ Ya en Cartagena, Betty debe decidir si perdona a Armando y vuelve a Bogotá para hacerse cargo de la empresa, dado que es la única que legalmente puede hacerlo, o si rehace allí su vida junto a un nuevo galán.

propuesta tuvo un gran eco y, luego de titubeos iniciales respecto de la forma,¹⁷² rápidamente se consolidó una tradición que realizó un efectivo trabajo de comunalización (Brow, 1990): la escritura de historias divididas en capítulos que partían de cierto punto de la estructura argumental del texto original para fantasear luego cómo se llegaría al desenlace. No se trataba de la dosificación de un texto ya terminado, como en el caso de la *fan fiction* anglosajona o la “traducida” mencionadas en el punto anterior, sino de la presentación de un trabajo en proceso, que aceptaba comentarios y sugerencias, y más aún, por las propias del dispositivo utilizado, casi se puede decir que “las exigía”.

En efecto, para que un foro sea considerado como tal, el diseño de la página debe incorporar la posibilidad de responder a los mensajes publicados. La cantidad de respuestas que reciban los mensajes es lo que determina la vitalidad de un foro y la construcción –o consolidación– de los lazos comunitarios. En el caso de las versiones del final de *Yo soy Betty, la fea* que se empezaron a sumar no sólo en el foro colombiano sino también en otros, las respuestas arreciaron, constituyendo un importante mecanismo de consolidación de lazos de sociabilidad en la comunidad de fans de la telenovela. Pronto quedó claro que los fans de Betty disfrutaban enormemente de estas historias, que entre otras cosas, según afirmaban, les permitían calmar la ansiedad causada por el retaceo de la pasión en los tramos finales del producto original.

Silenciosamente, sin que nadie (al menos, nadie dentro de la comunidad de fans de Betty de esta etapa inicial) señalara su similitud con la práctica anglosajona, surge así un nuevo tipo de *fan fiction* en español, a partir de un género audiovisual “autóctono”, señalado por numerosos autores como el único que puede recibir la denominación de “latinoamericano” (Mazziotti, 1993; Martín-Barbero, 1992).

Hasta el final de la telenovela en Colombia –mayo de 2001–, continuaron apareciendo en los diversos foros las que en un principio se llamaron “teorías” o “versiones del final”, retomando la propuesta de Javier. Salvo algunos pocos casos iniciales en los que las fans proponían un desenlace en una sola entrega, por lo general las historias finalizaban con la promesa del “continuará”, condicionada por la frase “si a ustedes les gusta lo que escribo” u otra similar.

Al multiplicarse las historias y mezclarse los capítulos de cada serie en el foro con un ordenamiento puramente cronológico según la fecha de publicación, comenzó a tornarse complejo recordar el hilo de cada una, sobre todo cuando mediaba cierto tiempo entre una

¹⁷² Véase en Borda (2005) una crónica más minuciosa del surgimiento de la *fan fiction* sobre *Betty*.

entrega y otra.¹⁷³ La solución que las fans encontraron –puesta en práctica a comienzos del 2001– fue abrir foros personales de cada escritora¹⁷⁴ en los que publicaba exclusivamente sus propios capítulos. Por un lado, desde el punto de vista funcional, se facilitaba la lectura a aquellos que deseaban seguir la historia; por otro, se jerarquizaba el lugar de la escritora de “capítulos imaginarios” o “historias de Betty/BLF” –expresiones que fueron reemplazando a las anteriores– que gradualmente se fue consolidando como un rol importante para la comunidad de fans de *Betty*. El vínculo comunitario con los foros generales (en los que continuó la discusión sobre el texto original, los actores, los datos de producción, etc.)¹⁷⁵ no se perdía, porque las escritoras colocaban “avisos” en ellos invitando a las demás a leer la continuación de la historia respectiva en los foros individuales.

Una vez terminada la telenovela en Colombia, las historias siguieron publicándose, ahora con otro tipo de “justificación”: en la mayoría de los casos, se mencionaba cierta insatisfacción por la escasez de escenas románticas en el desenlace –tan ansiosamente esperadas–; en otros, simplemente se trataba de continuar el vínculo con una historia que había calado hondo en la sensibilidad de las foristas. Por otra parte, no debemos olvidar que se trata de foros globalizados (aunque conserven cierto matiz de nacionalidad en algunos casos, como el “colombiano” antes citado), en los que participaban televidentes de distintos países a los que la telenovela había sido vendida y en los que se emitía con retraso respecto de Colombia. Esto hizo que en distintos periodos se fueran incorporando escritoras de diversas latitudes.

Este proceso de descentralización¹⁷⁶ en foros exclusivos de escritoras tuvo su etapa de mayor actividad entre los años 2001 y 2002, continuó en el 2003 y fue disminuyendo en cantidad de foros abiertos e historias publicadas en el 2004. De los 223 foros de escritoras –que en muchos casos incluyen la publicación de varias historias cada uno– que hemos podido identificar, pocos seguían en actividad en 2006.

¹⁷³ Cabe aclarar que en los momentos cercanos al desenlace, se generó una avalancha de mensajes en todos los foros de *Betty la fea*, por lo cual buscar hacia atrás los capítulos que antecedian la nueva entrega de varias escritoras a la vez (difícilmente los lectores podrían haber recordado cada una de las numerosas series sin tener que revisar lo anterior), se tornaba más que engorroso e implicaba mucho más tiempo de conexión.

¹⁷⁴ Si bien había foristas hombres (o al menos se identificaban como tales) e incluso algunos de ellos llegaron a escribir historias, en continuidad con el fenómeno de la *fan fiction* anglosajona, la abrumadora mayoría de escritoras fueron y son mujeres.

¹⁷⁵ Como por ejemplo, los disponibles en o

¹⁷⁶ Cuando hablamos de descentralización, estamos basando el análisis en la organización comunitaria de las fans de *Betty*, pero es preciso recordar que, en términos del dispositivo hipertextual (en sentido técnico, no semiótico), los foros de las escritoras no estaban subordinados a los foros generales. Todos, tanto generales como personales, eran foros de Network54 en el mismo nivel de jerarquía. Por otro lado, también cuenta la propia naturaleza descentralizada del hipertexto: para el que navega no existe una percepción de las jerarquías entre las páginas que se visitan, dado que el devenir es en teoría infinito (Landow, 1995).

Puesto que los relatos originados en esta práctica declaran explícitamente su estatuto dependiente del texto disparador,¹⁷⁷ una primera vía de entrada a este corpus implicará indagar los tipos de relación desarrollada. En este sentido, se dispone de la minuciosa clasificación de Gerard Genette respecto de lo que denomina *transtextualidad*, es decir, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (1989: 9-10). Si bien este autor piensa su modelo a partir de las relaciones en el seno de la literatura, se trata de un esquema fecundo para ser retomado en otros casos como éste, donde un texto televisivo da lugar a textos escritos publicados en un medio digital como la web, en el contexto del intercambio asincrónico que se da en los foros. Por otro lado, la mirada sobre las relaciones transtextuales en las “historias de Betty” permite aceptar el desafío de Beatriz Sarlo de preguntarse “qué se mezcla en la mezcla” (2001: 221) de este “ciberbricolaje”: qué otras fórmulas reclaman temas y motivos, imponen nuevos mundos morales, etc.

Es una verdad de Perogrullo, a estas alturas, que todo texto presenta huellas de sus condiciones de producción. En el caso de las historias de Betty, los tipos de transtextualidad, o más precisamente de *hipertextualidad* observados¹⁷⁸ se explican en función de la evolución de la práctica y de los consiguientes cambios en la comunidad de escritoras y lectoras. El seguimiento del desarrollo de las publicaciones a lo largo de los meses e incluso años que lleva esta actividad permite identificar un desplazamiento paulatino desde una primera etapa caracterizada por la *continuación* (Genette, 1989: 201-261), a una segunda en la que se incorporan otras modalidades, asociadas a diversos tipos de *transposición*, pasando por una serie de *prácticas mixtas* (242-247).

La etapa inicial de las historias estuvo fuertemente marcada por el desencadenante de la práctica, es decir, la propuesta de imaginar posibles finales para la telenovela. La escritora partía de algún momento de la trama de la telenovela –el capítulo que se hubiera emitido hasta el momento– y continuaba la historia desde allí, comenzando invariablemente *in*

¹⁷⁷ Lo hacen a través del paratexto: nombre del foro, fotos de los actores de la telenovela extraídas de la producción original o de otras apariciones públicas, comentarios realizados en los mensajes que introducen los relatos, etc.

¹⁷⁸ Genette identifica cinco tipos de transtextualidad: paratextualidad, metatextualidad, intertextualidad, architextualidad y, la que en realidad le interesa, hipertextualidad. Las prácticas hipertextuales unen un texto B (hipertexto) a uno anterior A (hipotexto), por imitación o bien por transformación. Claramente, la *fan fiction* (la de *Betty*, pero también sus antecesoras) se ubica dentro de esta primera gran clasificación.

media res.¹⁷⁹ Los propios títulos de esos relatos iniciales transparentaban en muchos casos el gesto continuador:

- “El comienzo del final” (Gabriela)
- “Mi final” (Priscilla)
- “Un capítulo que me gustaría ver” (Jane)
- “Un poco de imaginación” (ShaZa)
- “Gran final de Betty” (Soñadora)
- “Mi versión de Betty” (Daniela)
- “Capítulo que me gustaría ver” (Romántica)
- “Un posible capítulo” (Jossi)
- “La mejor reconciliación entre Armando y Betty” (Debby)
- “El final de Betty según mi inspiración” (Dalma1554)
- “La continuación” (Melissa)
- “Continuación de un maravilloso sueño” (Andrea Castañeda)

La continuación, según el modelo de Genette, es una práctica que se apoya en la imitación, de modo que, más allá del señalamiento paratextual en los títulos, otro de los elementos que refuerza la actitud imitativa de este primer momento es el hecho de que muchos de los relatos intentan reponer una estructura de guión, con algunas variantes mixtas, dadas en gran medida por un evidente desconocimiento del género. Podían presentarse sólo los diálogos, con escasas referencias a las acciones de los personajes, en ocasiones incluso planteadas como descripciones de tomas:

Se ve a Margarita y a Roberto dando las últimas instrucciones, comienza a llegar los invitados que son recibidos por esta distinguida pareja y acompañados por hujieres a sus mesas (“Capítulos y otros cuentos de Elymary”, Elymary, junio 2001).

Vemos un carro detenerse en la puerta, de él descienden Aura María, su grillo y Mariana (“Nuestro final para Betty la fea”, Niní la picarona de Armando, Marinita de Mendoza y Nat, mayo 2001).¹⁸⁰

¹⁷⁹ A diferencia del uso habitual de este recurso en literatura, en este tipo de *fan fiction* luego de un comienzo *in media res* no se reponen los hechos anteriores mediante *flash-backs*. La comunidad toda sabe cuáles son, por lo cual es innecesario.

¹⁸⁰ Los textos se han transcritos en forma literal. El subrayado es mío.

Pero también podía abandonarse el modelo para pasar a incorporar fragmentos donde se evidenciaba ya una preocupación por la dimensión retórica desligada de su relación con el dispositivo audiovisual, más allá del grado de competencia de las autoras en este terreno:

La beso con pasión, casi con furia, mientras acariciaba su cabello y le echaba la cabeza hacia atrás. Ella a su vez, paso los brazos alrededor de su cintura y se dejo llevar, devolviéndole el beso con una pasión idéntica (“Capítulos y otros cuentos de Elymary”, Elymary, junio 2001).

Es sobre todo en los fragmentos de este tipo en los que se narran los encuentros sexuales donde comienza a manifestarse la impronta de la novela romántica como la fuerza que parece tensionar inevitablemente la mayoría de las historias de Betty. Ya no se trata de las escuetas acotaciones de un guión sino de la reposición de todo un repertorio de lugares comunes sobre el sexo en el género rosa.

Ahora bien, salvo excepciones, tanto los primeros relatos que proponían desenlaces antes de conocerse el del hipotexto, como los que proponían continuar la historia a partir de la palabra “Fin” de la pantalla, son en verdad “continuaciones infieles” o correctoras (Genette, 1989: 244). En efecto, los relatos traicionan o tal vez corrigen en muchos sentidos la orientación general del hipotexto: en muchos de ellos ya no hay ciclos de separación y encuentro de la pareja, ni núcleos melodramáticos. En cierto modo, ya casi no hay conflicto. Una vez resuelta la reconciliación, los relatos se detienen morosamente en la feliz vida de la pareja: la serie compromiso-cortejo-boda-luna de miel-embarazo-nacimientos se actualiza una y otra vez en los relatos de Gabriela, Jane, Elymary, Maribel, Marinita de Mendoza y tantas otras. Es decir, aquello que habitualmente en toda telenovela se condensa en el último capítulo (o a lo sumo, en los dos últimos), se desarrolla en un centenar de páginas. Para mencionar un ejemplo revelador, la noche de bodas de Betty y Armando según la versión de Marita (véase link *infra*) abarca cinco capítulos.

El efecto general de este tipo de narración nos remite a lo que Raúl Dorra (1989) denomina “efecto o función descriptiva” de la narración, que se da cuando se concibe la “acción como espectáculo”. El espectáculo de la felicidad —inconcebible para el lenguaje televisivo, que suele resolver en un capítulo apurado diez meses de angustia de los protagonistas y los televidentes— es, en realidad, el objeto de gran cantidad de las

reescrituras “continuadoras” de esta primera época: 29 capítulos de felicidad en “Un regalo para todos”, de Gabriela¹⁸¹; 19 en el caso de Jane, etc.

Luego de concluida la emisión original, con el transcurrir de los meses el pasaje de la continuación a la continuación infiel o correctora, va a proseguir su mutación en *transposición* lisa y llana: ya no se trata de retomar la trama para producir continuaciones *prolépticas*, es decir, las que narran el después; *elípticas*, encargadas de rellenar supuestas lagunas; o *paralípticas* (“mientras X hacía esto, Y...”), sino de imponer transformaciones profundas, tanto del universo en el que se desarrolla la acción como de la acción en sí.

Pareciera que una vez desdibujado el incentivo de las reescrituras de la primera etapa –ansiedad por el desenlace y luego insatisfacción ante el final poco romántico–¹⁸² la orientación de la práctica se desplazara hacia otra manera de entender la *fan fiction*. De una posición de mayor apego al mundo creado por el hipotexto se pasa a otra en la que, en definitiva, dicho texto es apenas un punto de partida del que la autora se separa rápidamente. En ocasiones, apenas sobreviven los nombres de los protagonistas y algún que otro rasgo menor de la caracterización en la telenovela: la predilección de Betty por el jugo de mora, la sonrisa asimétrica de Armando, latiguillos. En estos textos donde la transformación que se opera es más pronunciada, modificando casi por completo el universo narrativo, es –¿irónicamente?– donde aparece con mayor claridad el aspecto que me interesa destacar en este trabajo: el modelo de la novela romántica tanto como cantera retórica como proveedora de un mundo moral particular.

La novela romántica y la escritura sobre sentimientos

En uno de los más citados trabajos sobre el tema, se describe el *romance*, o novela romántica, como un ejercicio de transformación imaginaria de la masculinidad de modo tal que se amolde a los parámetros femeninos. En aquellos textos representativos del género, calificados como “ideales” por las lectoras, se produce siempre una “remoción *gradual* de las barreras emocionales entre dos personas que reconocen su conexión en forma temprana durante la historia” (Radway, 1991: 123; subrayado original).

¹⁸¹ Gabriela fue la primera que abrió un foro personal para publicar historias de Betty.

¹⁸² Armando y Betty sólo tuvieron dos noches de amor antes de que ella descubriera el engaño y las fans habían depositado las esperanzas en una reconciliación apasionada, pero el autor apenas les ofreció un vistazo de la noche de bodas, en clave de comedia.

Más allá de los subgéneros específicos¹⁸³ en los que puede inscribirse, el tema de la novela rosa en gran medida se reduce al trabajoso encuentro entre un hombre –intensamente masculino, pero tierno aunque él mismo no lo sepa– y una mujer –nacida para amarlo, aunque ella misma no lo sepa y se resista– que estuvieron destinados el uno al otro desde el primer momento. Por otra parte, desde el punto de vista del modo de exposición, estos textos se caracterizan por una total ausencia de imprevistos –linealidad narrativa, causalidad simple, uso de fórmulas poéticas conocidas, etc.– que pudieran complicar la lectura, y es precisamente esa ausencia lo que los convierte en “textos de la felicidad” (Sarlo, 1985).

Según ciertas visiones simplificadoras de la telenovela, la escritura de *fan fiction* en clave de novela romántica podría pensarse como una consecuencia “natural”: ambos son géneros dirigidos fundamentalmente a un público femenino, que se centran en las relaciones sentimentales de una pareja. No obstante, además de que en rigor existen distancias temáticas –sobre todo en función de la matriz melodramática en la que surge la telenovela (Martín-Barbero, 1983)–, estos dos géneros han construido prácticas de consumo diferentes: en un caso se trata de una lectura de tipo privado, que suele vivirse como una actividad íntima en la que se invierte una atención exclusiva; en el otro, se trata de una “lectura” más colectiva, a menudo en el seno familiar, que puede llegar a ser fragmentaria y compartirse con otras tareas domésticas.

Como consecuencia de estas divergencias en los contextos, se producen asimismo diferencias en el desarrollo de ciertas temáticas, como el espacio destinado al aspecto sexual de la relación. Si bien las telenovelas han ido ganando terreno respecto de la mostración de cuerpos desnudos o de la mayor explicitación en este tipo de escenas, aquellas que se emiten en horarios centrales (como *Yo soy Betty, la fea* en su país de origen) o diurnos (como este mismo título en Argentina y otros países) deben enfrentar normas legales acerca de estos contenidos. A la novela rosa le ha resultado más fácil acompañar la apertura hacia estos temas, en la que de hecho fue pionera.¹⁸⁴

¹⁸³ Por ejemplo, la novela romántica histórica, el suspenso romántico, la denominada chic-lit (*El diario de Bridget Jones*), el de temática árabe, etc. (Rodríguez Ballester, 2006). El conocido sello Harlequin incluye colecciones destinadas exclusivamente a subgéneros: Harlequin Regency, Harlequin Intrigue, Harlequin Historical, etc.

¹⁸⁴ En su trabajo sobre la novela sentimental publicada en Argentina a comienzos del siglo XX, Sarlo (1985) señala la erotización que operaban estos textos y la condena moral que solía ejercerse sobre ellos por esta misma razón.

No se puede menos que destacar que, mediante esta readscripción genérica, las fans logran abrir un espacio de libertad para hablar de sexualidad que difícilmente podrían encontrar en otras situaciones de su vida cotidiana. Pero esta práctica, al igual que todas las realizadas desde una posición subordinada –en este caso, considerando el campo de la Industria cultural–, debe ser interrogada asimismo desde las limitaciones que genera ese lugar. Se intentarán ilustrar a continuación las consecuencias ideológicas de esta transformación respecto de las posibilidades del relato: en la inmensa mayoría de los casos que integran el corpus, la reescritura en clave rosa clausurará gran parte de los contenidos más rupturistas de la telenovela original.

Aunque es en el nivel correspondiente a la *fábula* o la *trama*¹⁸⁵ donde el género rosa opera la presión mayor, es preciso señalar que también en el plano retórico tanto las continuaciones de la primera etapa como las transposiciones más o menos osadas de la siguiente¹⁸⁶ despliegan todo el repertorio de recursos identificado tanto por Sarlo (1985) como por Radway (1991):

a) búsqueda de efecto mimético, que se apoya invariablemente en una descripción minuciosa del mobiliario y, sobre todo, de la vestimenta de los protagonistas:

Se puede ver una bella escotar en hielo de un cisne, las mesas están bellamente decoradas con flores silvestres en tonos pasteles, los manteles son de hilo y cada silla tiene un bello lazo de raso color marfil como los que había en la iglesia, unas velas completan la elegancia. No hay muchas mesas, son alrededor de 15 mesas de 8 personas. Al fondo se encuentra dos fuentes con una bella mesa llena de flores donde solo hay dos asientos y unas copas de plata... este es el sitio destinado para la nueva pareja Mendoza Pinzón (“Capítulos y otras historias de Elymary”, Elymary, junio 2001).

¹⁸⁵ Al proponer una teoría de la narración, Mieke Bal (1985) parte de la distinción –ya señalada por el formalismo ruso– entre la *fábula* (“serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan”), la *historia* o *trama* (una *fábula* presentada de cierta manera) y el *texto narrativo* (todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos en el que un agente relata una narración). La *fábula* y la *trama* son precisamente los elementos que pueden trasponerse cuando intervienen dos sistemas semióticos diversos (Eco, 1996) como en estos casos.

¹⁸⁶ Con el transcurrir de los meses, las historias comenzaron a retomar no las escenas que conformaron el desenlace sino situaciones muy anteriores: el momento del descubrimiento del engaño por parte de Betty, su partida a Cartagena, etc. A partir de allí, la autora transformaba completamente el relato. Por ejemplo, Betty puede descubrir que quedó embarazada (“Mi imaginación con Betty y Armando”, Nayelie, diciembre 2001-agosto 2002), lo que tiene un efecto transformador sobre el resto de los acontecimientos, o bien creer a Armando cuando le dice que en realidad se terminó enamorando de ella y perdonar de inmediato su canallada (“Betty y Armando, cómplices en el amor”, Mayela, febrero-mayo 2002).

Betty entra al restaurant muy elegantemente vestida... lleva puesto un vestido de raso negro con los hombros descubiertos... el mismo es ceñido al cuerpo y luego cae en un corte recto hasta los pies... lleva unas lindas sandalias también de raso que hacen juego con la cartera... como único adorno lleva un lindo collar de perlas y unos aretes también de perlas... se ha maquillado muy discretamente haciendo resaltar particularmente sus enormes ojos color café, lleva el cabello liso dejándolo caer sobre sus hombros... (“Un capítulo que me gustaría ver”, Jane, mayo 2001).

b) imágenes basadas en asociaciones ya conocidas:

...su Betty era como una extraña joya, que brillaba con luz propia... (“Los Ocobos”, Guiomar y Celia, octubre 2003).

...en ese momento, Miguel enterró la daga en su pecho sin piedad:

M: Sí, acepto (“Tiempo de venganza”, Mariel, diciembre 2002).

c) redundancia y repetición formular, en confirmación de las expectativas de lectura del género, sobre todo en la narración de los encuentros sexuales:

Su pulso se aceleró, su sexo rabioso puso a prueba los botones de los pantalones. Vaciló, sin atreverse todavía...después se inclinó de nuevo hacia delante y apoyó los labios entre los borde de la tela. Ella no se movió...Armando frotó sus labios contra su estómago con infinita delicadeza, descendió hasta que rozó el borde superior del dulce triángulo. Abrió los labios. Sopló sobre el suave vello. Todo el cuerpo de Betty reaccionó con un súbito espasmo... (“Capítulos y otros cuentos de Marita”, Marita, junio 2001).

La boca de Armando descendió, humedeciendo con su lengua la piel ya húmeda de Betty. Le hizo entreabrir las piernas con las manos y sus mágicos dedos se entrelazaron con el rizado vello que cubría la parte más femenina de Betty. Luego buscaron su ardiente entrada, la encontraron, la acariciaron, entraron en ella (“Capítulos y otros cuentos de Elymary”, Elymary, junio 2001).

Armando cayó rendido ante aquel torbellino de agua y fuego que quemaba sus labios, su alma, su piel, a la vez que inundaba todo su ser del más puro manantial existente. El tiempo dejó de contar para ambos (“La flor de Bogotá”, Eternidad, junio 2003)

d) sintaxis y vocabulario relativamente simples, pero que incluye algunos efectos de “literariedad”, como el uso estratégico de palabras no coloquiales o la inversión de la posición del adjetivo. Véase en ejemplos *supra*, “dulce triángulo”, “rizado vello”, “ardiente entrada”.

e) ausencia total de ironía sobre el lenguaje romántico, propia del género.

Si bien algunos de los rasgos señalados no pueden contrastarse con los del texto fuente dado que se trata de sistemas semióticos diferentes, algunos otros manifiestan divergencias importantes. Por ejemplo, la fuerte mezcla con la comedia que presentaba *Yo soy Betty, la fea* permitía enunciados metatextuales sobre el lenguaje sentimental, sobre el que se ironizaba con crudeza: mientras planeaban el engaño y la seducción de Betty, Armando y su amigo Mario¹⁸⁷ analizaban cínicamente tarjetas románticas y casetes de boleros y baladas.

Son más reveladoras, sin embargo, las transformaciones que se verifican en el sistema de temas y motivos. Para Radway (1991), la presencia de una protagonista fea (aunque luego se lograra una transformación) está fuera de las posibilidades del género romántico: la belleza de la heroína –de la que ella, inocente, no tiene conciencia– debe golpear al héroe con la fuerza de una verdad irrefutable. Aun cuando las continuaciones de la primera etapa no podían eliminar el pasado de fea de Betty por completo, optaron por relativizar, mediante relecturas del hipotexto, el efecto que esa fealdad causaba en el galán. En la telenovela, Armando se lava los dientes con desesperación la primera vez que debe besar a Betty; en las historias de las fans, nunca ha sentido asco ya que en el fondo siempre vio alguna belleza en la heroína.¹⁸⁸ Queda así descartado el tema al que aludía la telenovela desde el propio título, y también uno de los más celebrados, tanto desde el discurso de los fans en los foros, como desde la crítica especializada, por la ruptura producida por una protagonista fea que lograba, así y todo, enamorar perdidamente al héroe.

En las historias que paulatinamente comenzaron a transformar en forma profunda el universo del texto fuente, es decir, su marco espacio-temporal, al punto de prácticamente

¹⁸⁷ En realidad el plan había sido urdido por Mario Calderón, vicepresidente de la empresa y mejor amigo de Armando, quien había incitado a éste a dejar de lado los escrúpulos para enamorar a la joven.

¹⁸⁸ En un caso extremo, Betty es en realidad una ex Miss Colombia, que había decidido afearse y dedicarse al estudio para evitar el acoso de la prensa (“La verdadera Betty”, Ainaro y Gala, marzo 2003-mayo 2004).

hacer muy difusa la conexión con él, esta alteración es más evidente aún. En “La estrategia del cuco” (Guiomar y Celia), el descuido –más que fealdad– de Betty se explica por su extrema pobreza y se soluciona fácilmente cuando, gracias a su empleo como mucama en la casa de los Mendoza, puede comprar cosméticos y anteojos más modernos. Las protagonistas de “La flor de Bogotá” (Ainara y Gala) –que transcurre en 1800 en Maracaibo– y de “Tiempo de venganza” (Mariel) deslumbran con su sola presencia:

Cuando Betty apareció, se produjo una conmoción en todos los invitados. Sobre todo en Armando. Jamás en su vida había visto mujer tan bella, ni tan maravillosa. Parecía una angelical aparición (“La flor de Bogotá”, Eternidad, mayo 2003).

[Armando] estaba allí, sentado, observando [a Betty] como quien observa una obra de arte (Mariel, “Tiempo de venganza”, diciembre 2002).

En varias de estas historias que parten de universos alternativos, se elimina también el mundo del trabajo –o bien se le quita peso–, no sólo un escenario en la telenovela sino prácticamente el origen de la casi totalidad de las situaciones narradas.¹⁸⁹ Esto oblitera a su vez uno de los componentes que seguían inscribiendo al texto en la matriz melodramática, pese al tono de comedia que lo teñía. En efecto, aunque ya no apoyado en la búsqueda de la identidad, estaba vigente el tema del “reconocimiento de la virtud” (Brooks, 1976), la llegada del momento de justicia que pondría todo en su lugar: Betty sería la presidenta de la empresa en la que antes había ocupado la más sórdida de las oficinas. Una Betty hermosa, en cambio, ya no necesita tan imperiosamente ser reconocida por su inteligencia.

Todos estos cambios en el estatuto de la heroína tienen implicaciones sobre la mostración de las relaciones entre los miembros de la pareja central: restringida al ámbito doméstico, la heroína ya no debe disputar, como en la telenovela, el lugar a hombres poderosos gracias a recursos típicamente relacionados con el mundo masculino (posgrados universitarios en economía y finanzas, visión para los negocios).

Esta inversión de la posición de la heroína queda claramente ilustrada en “Los Ocobos” (Guiomar y Celia), quizá por ser el único de los relatos que produce una doble transposición (declarada por las autoras): toma algunos de los personajes de *Betty*, pero los

¹⁸⁹ Por un lado, toda la relación entre los protagonistas de la telenovela se desarrollaba primordialmente en las oficinas de Ecomoda y crecía en gran medida en función de los avatares de la empresa. Por otro lado, el ambiente de oficina permitía la inclusión de toda una galería de personajes grotescos que alimentaba el tono de comedia mencionado.

ubica en la trama de la novela de Virginia Henley *Un año y un día*.¹⁹⁰ La Escocia medieval de Henley y la Colombia contemporánea y urbana de Fernando Gaitán –autor de la telenovela– se convierten en la Colombia rural de comienzos del siglo XX, pero se respeta en gran medida la trama original de *Un año...* Así, Armando no necesita a Betty por su sagacidad financiera, sino para que le dé el heredero que tanto busca (ella pertenece a una familia extraordinariamente prolfica). Aun cuando persiste la inteligencia como rasgo que caracteriza a la protagonista, es más bien un talento ligado a los saberes tradicionalmente asociados con el lugar femenino: es una sanadora y herborista, con una gran capacidad de empatía con seres humanos y animales. De hecho, el clímax del relato –al igual que en *Un año y un día*– es el momento en el que Betty salva al héroe de morir envenenado ofreciéndole su propia leche materna, en el gesto que sólo una mujer podría realizar.

Por otra parte, en este relato –pero también en varios otros–, la protagonista se vuelve más joven y... virgen. La Beatriz de 26 años que ya tenía un pasado en el amor –por más patético que fuera–¹⁹¹ se convierte, vía Henley, en una virgen de 19, que sólo sabe del tema por lo que ha visto y oído en su vida de campesina. Nuevamente, esto redundará en la diferente relación entre los miembros de la pareja central: Armando será el hombre mayor y experimentado que “iniciará” a la joven e inexperta (aunque más que dispuesta) Betty.

“Los Ocobos” aparece como un ejemplo iluminador, dado que a través de la transposición proclamada hace evidente lo que los otros relatos ya manifestaban a través de sus opciones narrativas: para las fans-autoras, la novela romántica es el modelo de escritura por excelencia.

Conclusión

El presente trabajo intentó ilustrar un aspecto específico de la escritura de *fan fiction* en español basada en el género telenovela: la matriz de la novela romántica como invariante que difícilmente parecen poder eludir los textos de las fans. Tanto por la adopción del tono serio y el sistema de imágenes retóricas, como por la recuperación de motivos o por la transposición explícita de la trama de relatos románticos en los que se insertan rasgos de caracterización de la telenovela fuente, se verifica un movimiento de presión sobre lo

¹⁹⁰ Barcelona: Javier Vergara, 2001 [edición original *A Year And A Day*, New York: Dell Publishing, 1998]. Véase en Borda, 2006, una comparación más detallada entre ambas tramas.

¹⁹¹ En la telenovela original, en la primera noche que pasan juntos, Armando descubre sorprendido que ella no es virgen. Luego del segundo encuentro sexual, ella le confiesa que ha estado enamorada de un muchacho que fingió amor para acostarse con ella y así ganar una apuesta.

decible en el seno del nuevo género que se adueña del texto. Ya ciertos núcleos del relato original no pueden persistir: el género rosa los expulsa.

En los trabajos académicos sobre las reescrituras en clave romántica que se producen en la *fan fiction* anglosajona a partir de géneros tradicionalmente ligados a lo masculino, como el de aventuras, el fantástico o el de ciencia ficción (Bacon-Smith, 1992; Jenkins, 1992, 2005) se ha tendido a cierta celebración de los desvíos¹⁹² que realizarían las escritoras en el espacio de géneros que tienden a descuidar las relaciones afectivas de los personajes o al menos a tratarlas como aspectos marginales del relato. La apelación al *romance* en estos casos es interpretada como la opción esperable dado el cambio de foco, pero no se profundiza el análisis de esta reascripción genérica.

Mientras que Camille Bacon-Smith (*idem*) habla con cautela de contenidos patriarcales en los relatos de las fans cuyas prácticas observó, Henry Jenkins –que no casualmente señala a John Fiske como su “mentor”– no duda en afirmar que la *fan fiction* es un ejemplo claro de “escritura en los márgenes”, es decir, de apropiación de un lugar ajeno (el texto) y de los materiales narrativos que lo componen para una *poiesis* silenciosa.

No se pueden descartar por completo las apreciaciones de Jenkins, sobre todo tomando en cuenta que los sujetos de la práctica en cuestión se han sentido indudablemente interpelados por el rótulo de “cazadores furtivos” que instaló el autor vía de Certeau. Hoy en día gran parte de las autorreflexiones que mencioné en relación con la *fan fiction* anglosajona se apropian de la calificación, tan imbricada ya en la cultura fan que ni siquiera se cita la fuente.¹⁹³ Pero si se pretende rendir, como proponen Grignon y Passeron (1991), “justicia descriptiva” a las prácticas subordinadas, y si éstas, según plantean los autores, pueden leerse doblemente como “sufridas” y “elegidas” a la vez, el analista no puede quedarse sólo con la visión de los sujetos, que rescatan sobre todo la práctica como *performance* (Bauman y Briggs, 1990) en el seno de una comunidad. Es justamente para aportar esta otra visión, también ineludible, que mi trabajo se centró en este caso en indagar los límites.

¹⁹² Jenkins, el más divulgado, inspirándose en la teoría decerteausiana sobre la lógica de las prácticas cotidianas (de Certeau, 1996), tituló su libro sobre las prácticas de los fans de *Star Trek Textual Poachers* (Jenkins, 1992), es decir, “cazadores furtivos de textos”, en referencia específica a la metáfora que de Certeau emplea para la lectura.

¹⁹³ Entre decenas de ejemplos posibles, la frase final de un ensayo en el que nunca se cita a Jenkins del sitio The Fan fiction Symposium: “...recordemos que todos somos, en definitiva, cazadores furtivos de textos” (Mi traducción). ()

Si es que existen desvíos –más allá de la posibilidad de pensar como desvío la mayor explicitación de la temática sexual ya mencionada– en esta práctica, se encuentran más bien en las continuaciones “infieles” de la primera etapa, puesto que intentan la empresa imposible de “narrar la felicidad”. Sin duda, lo que allí se está traicionando es precisamente la lógica de lo masivo: ya no se trata de vender el relato a una cantidad cada vez mayor de potenciales consumidores ni hay anunciantes que lo reclamen. Si bien las escritoras no pretenden salir de su lugar subordinado en la Industria Cultural, la lógica que estructura los relatos es en verdad la de la *performance* del narrador oral: el público es casi visible –metafóricamente hablando–, y está compuesto por la comunidad de lectoras que son en muchos casos escritoras también y de quienes se conocen sus nombres y su cordialidad a toda prueba. Pero si la *performance* “es todo lo que le sucede a un texto en contexto” (Blackburn, 1986, citado en Bauman y Briggs, 1990), el texto, con su inscripción genérica y sus huellas ideológicas, no desaparece.

Dado que en el caso de la *fan fiction* sobre telenovelas las fans trabajan a partir de hipotextos que ya se dirigen a un destinatario femenino –al menos en el principal nivel de destinación–, es difícil para el observador sostener una visión celebratoria sobre el cambio de género como desvío resistente, más aún cuando lo que se verifica en el paso de la telenovela a la novela rosa es que el nuevo horizonte tiende a encuadrar el relato en un programa narrativo ligado a una moral más tradicional y hasta conservadora.

Ahora bien, ¿por qué las fans eligen este género y no otro para sus relatos? ¿Es la consecuencia natural de la recuperación de la línea romántica en perjuicio de la cómica, que en el caso de Betty tenía una gran importancia? Considerando que algunos intentos marginales de reescritura humorística fueron muy festejados por la comunidad¹⁹⁴ y también que el hipotexto en sí fue aclamado como diferente, no podría afirmarse que este abandono de lo cómico se debiera sólo a una cuestión de “gusto” u opción ideológica previa en la cosmovisión de las fans.

Acaso la comedia que habita la “memoria narrativa” de estas comunidades (Martín-Barbero, 1983) es sólo comedia audiovisual y, por lo tanto, es improbable que las autoras pudieran apropiarse de un modelo de escritura al que nunca han tenido acceso. Tal vez, redoblando la apuesta, podríamos arriesgarnos a pensar que la novela rosa no es un patrón entre varios sino el único disponible, el único que ha logrado una fuerte raigambre en las

¹⁹⁴ Uno de los relatos se llamó “El humor en tiempos de Ecomoda... y sin pastillas”, escrita por las foristas La Princesa Lilly y La Boricua Loca, y llegó a proponer situaciones delirantes, como la del embarazo del galán.

mujeres de sectores populares y medios –que componen el público mayoritario de las telenovelas– como modelo de “escritura sobre sentimientos”.

Foros de escritoras citados:

Autora/ Propietaria	Nombre del foro	Disponible en	Fecha de inicio del foro
Gabriela	Un regalo para todos	http://www.network54.com/Forum/96432 (actualmente cancelado)	Enero 2001
Jane	Un capítulo que me gustaría ver	http://www.network54.com/Forum/106743	Marzo 2001
Niní la picarona de Armando, Marinita de Mendoza y Nat	Nuestro final para Betty la Fea	http://www.network54.com/Forum/120059	Mayo 2001
Marita	Capítulos y otros cuentos de Marita	http://www.network54.com/Forum/129619	Junio 2001
Elymary	Capítulos y otros cuentos de Elymary	http://www.network54.com/Forum/134229	Junio 2001
Maribel Camacho	Capítulos imaginarios del corazón	http://www.network54.com/Forum/137492	Agosto 2001
Nayelie	Mi imaginación con Betty y Armando	http://www.network54.com/Forum/171067	Diciembre 2001
Guiomar y Celia	Nuestras historias (Los Ocobos)	http://www.network54.com/Forum/237794	Febrero 2002
Mayela	Betty y Armando cómplices en el amor	http://www.network54.com/Forum/183093	Febrero 2002
Marta (la misma de Armando el feo)	Escenas favoritas en Yo soy Betty la fea	http://www.network54.com/Forum/190769	Marzo 2002
Mariel	Tiempo de Venganza	http://www.network54.com/Forum/229127	Diciembre 2002
Guiomar y Celia	La estrategia del cuco	http://www.network54.com/Forum/230787	Diciembre 2002
Guiomar y Celia	La flor de Bogotá	http://www.network54.com/Forum/243492	Marzo 2003
Ainara y Gala	La verdadera Betty	http://www.network54.com/Forum/241433	Mayo 2003