

bibliographica

vol. 8, núm. 2
segundo semestre 2025

ISSN 2594-178X



Universidad Nacional Autónoma de México

Fanfiction: reescribir mitos en la era digital

Fanfiction: Rewriting Myths in the Digital Age

Sección Monographia, p. 177-200

Erika Chávez Palacios

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla,
Puebla, Puebla. México

erika.chavez@viep.com.mx

<https://orcid.org/0000-0002-0648-3395>

Recepción: 20.04.2025 / Aceptación: 09.06.2025

<https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2025.2.550>

Resumen

El *fanfiction* es un fenómeno literario digital que permite expandir, reinterpretar y desafiar narrativas preexistentes. Este artículo analiza de qué manera, a través de estas escrituras, se reformulan mitos contemporáneos como el del amor romántico, al proponer relaciones más diversas que las de la literatura tradicional; la autoría individual, al promover la escritura colaborativa, e, incluso, el de la globalización, por medio de la manifestación de culturas, narrativas y lenguajes, para demostrar que la literatura contemporánea no es sólo producto de industrias editoriales, sino también de comunidades creativas interconectadas. Así, el *fanfiction* se plantea aquí como una fuente historiográfica que, aunque no resguardada en hemerotecas tradicionales, documenta los deseos y los conflictos de comunidades creativas interconectadas a través de las redes digitales.

Palabras clave

Fanfiction; reinterpretación de mitos; amor romántico; autoría; globalización.

Abstract

Fanfiction is a digital literary phenomenon that expands, reinterprets, and challenges pre-existing narratives. This article examines how fanfiction reframes contemporary myths such as romantic love (by proposing relationships more diverse than those in traditional literature); individual authorship (by promoting collaborative writing); and even globalization (through the interplay of cultures, narratives, and languages across digital spaces). By doing so, it demonstrates that contemporary literature is not solely produced by publishing industries, but also by interconnected creative communities. Thus, fanfiction is posited as a historiographic source that, though absent from traditional archives, it documents the desires and conflicts of digitally networked creative communities.

Keywords

Fanfiction; myth reinterpretation; romantic love; authorship; globalization.

Introducción

Los procesos culturales, al igual que otras áreas de acción humana, se configuran históricamente como un cúmulo de eventos interconectados que responden a dinámicas sociales y simbólicas. Así, podemos visualizar esta clase de fenómenos no como un suceso espontáneo o descontextualizado, sino como configuraciones históricas que reflejan y producen sentidos dentro de marcos culturales específicos, por lo que el estudio de éstos nos permitirá comprender las relaciones simbólicas que atraviesan su producción, pero también su recepción.

Al interior de todos los sistemas podemos observar estructuras jerarquizadas que van desde el centro, lo canónico e institucionalizado, hasta la periferia, aquéllo que no sólo está apartado de la vista, sino también en constante contacto con otras esferas simbólicas, por lo que sus límites son bastante difusos.

Aunque tradicionalmente el estudio de estas periferias ha quedado relegado de los espacios institucionales, como la academia en general, cada vez podemos observar más espacios dedicados al estudio profesional de estos fenómenos periféricos, pues más allá de simples caprichos temáticos, se trata del rescate de piezas fundamentales para la comprensión de formas no convencionales de la interacción humana.

Y como parte de estos fenómenos culturales —y específicamente literarios— poco estudiados se encuentra el fenómeno del *fanfiction*, término que, si bien aún es ajeno para muchos, cada día adquiere mayor resonancia al interior de los círculos literarios, sobre todo gracias a las redes sociales. Lejos de ser un mero entretenimiento contemporáneo, puede leerse como una expresión legítima dentro de la genealogía literaria, tal como la entiende y trabaja Foucault,¹ en la que la reescritura, la apropiación y la transformación de textos previos actualizan prácticas narrativas que tienen profundas raíces históricas.

Para comenzar a adentrarnos en este mundo literario, iniciaremos con un breve recorrido histórico de la palabra *fanfiction*, que deviene de la unión de dos términos provenientes del inglés: *fan* y *fiction*, y puede traducirse literalmente como “ficción de aficionados”. Fue empleada y asentada por primera vez en 1939 por el abogado e historiador del *fandom* John Bristol Speer, mejor conocido como Jack Speer, en su *Fancyclopedia*.²

¹ Michel Foucault, “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”, en *Microfísica del poder*, trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, 2a. ed. (Madrid: La Piqueta, 1979), 7-8.

² *Fandom*: comunidad *fan*. Jim Caughran y Mark Olson, eds., *Fancyclopedia* 3, s. v. “fandom”, acceso el 8 de julio de 2025, <http://fancyclopedia.org/fandom>.

En su primera acepción, el *fanfiction* hacía referencia a historias de ciencia ficción redactadas y publicadas en fanzines o revistas creadas por fans, por escritores aficionados, es decir, de manera no profesional. Más adelante, este término se asoció a historias (tanto de ciencia ficción como fantasía en general) escritas por fans en las que otros fans, ya fueran reales o ficticios, eran los protagonistas de las situaciones representadas. A esta última variante también se le conoce como *fan fiction*.

A través del trabajo de Sam Moskowitz³ se sabe que la primera revista de fans o fanzine de ciencia ficción apareció en 1930 y fue titulada *The Time Traveler*, y es en fanzines como éste en donde aparece por primera vez el *fanfiction* bajo su primera acepción, entendida como relatos amateurs de ciencia ficción.

Sin embargo, el término fue cambiando a lo largo de los años y en la década de 1960 –específicamente en 1967, a través del fanzine *Spockanalia* (Figura 1), editado y publicado por las editoras Devra Langsam y Sherna Comerford– el *fanfiction* adquirió la connotación que conocemos en la actualidad: un texto derivativo, de tipo hipertextual, que se construye a partir de universos ficcionales preexistentes, ya sean libros, películas, animaciones, cómics o series de televisión, en donde los fans toman a los personajes, mundos o situaciones particulares de alguna ficción preexistente, incluso la imagen y biografía de algún personaje de la cultura popular (ya sea cantante, actor, *influencer*, etcétera), y crean algo nuevo a partir de lugares comunes al escritor y a la comunidad de fanáticos que se forma en torno.

Desde esta perspectiva, el *fanfiction* no sólo puede entenderse como un ejercicio creativo, sino también como una fuente historiográfica alternativa que permite rastrear los imaginarios colectivos, las disputas simbólicas y los afectos de una época. Al no estar regulada por instituciones académicas ni por los mercados editoriales tradicionales, este tipo de escritura se convierte en un archivo vivo de sensibilidades, deseos y tensiones culturales que otras fuentes excluyen. Lejos de ser un material descartable por su carácter efímero o digital, representa una nueva materialidad cultural que desafía la noción clásica de documento histórico, y que permite leer la historia desde las prácticas cotidianas y afectivas de comunidades activas en la red.

³ Sam Moskowitz, *The Immortal Storm: A History of Science Fiction Fandom* (Atlanta: Atlanta Science Fiction Organization Press, 1954).

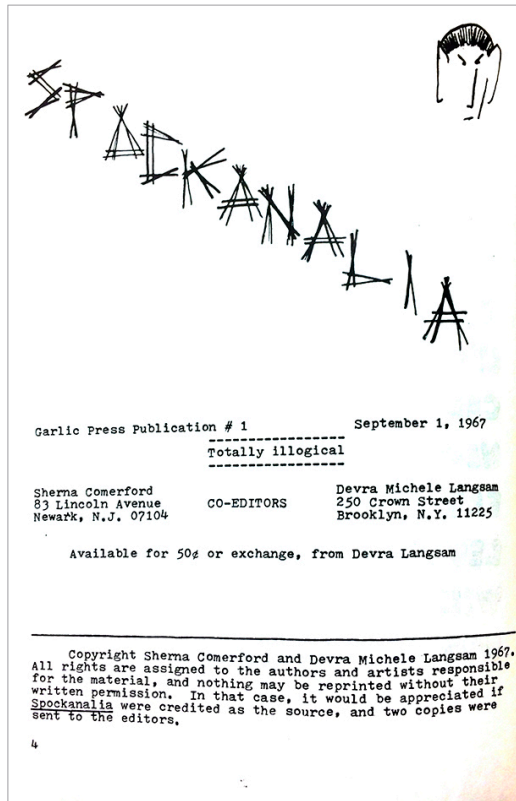


Figura 1. Contraportada del fanzine *Spockanalia*, núm. 1, 1967 (9a. impresión).
Fotografía de Erika Chávez Palacios, 2016. Colección de Prydonians of Prynceton
Fanzine Collection, de la Colección Especial de la Biblioteca de la Universidad de Iowa.

Aunque es difícil contabilizar el alcance de este fenómeno literario debido a sus cualidades marginales y periféricas en términos culturales, con tan sólo ingresar a algunos de los varios archivos digitales en donde se albergan y comparten estas narraciones en la red —como Fanfiction.net, AO3 o Wattpad, por citar algunos— podemos dar cuenta de la magnitud en el ámbito global de este género literario.

Sin mencionar que incluso el campo editorial también ha percibido ya la influencia de este género literario en rápida expansión: títulos con gran resonancia en la cultura popular como *Fifty Shades of Gray*, escrito por la autora E.

L. James;⁴ *The Love Hypothesis*, de Ali Hazelwood;⁵ *After*, de Anna Todd,⁶ y la famosa saga de *Shadow Hunters*, escrita por Cassandra Clare,⁷ son solamente algunos ejemplos de novelas y sagas que vieron la luz como *fanfiction*, y posteriormente fueron adaptadas para su publicación como una obra original y ahora cuentan con miles de lectores, al igual que con sus propios *fanfics* (Figura 2).

Este género literario no sólo ha permitido a escritores de todo el mundo expandir, reinterpretar y desafiar narrativas preexistentes, al reescribir los universos ficcionales imaginados por sus autores originales, sino que, además, a través de este género, diversos mitos modernos son actualizados y transformados continuamente, reflejando las inquietudes y deseos de una comunidad global de lectores y escritores interconectados, ahora gracias al poder de Internet.

Aunque algunos autores consideran que únicamente los relatos de héroes y dioses antiguos, ubicados en el "tiempo primordial", pueden denominarse "mitos", otros investigadores, como Ernst Cassirer, amplían la aplicación del uso de la terminología del mito al realizar una lectura simbólica de la cultura. Con base en la idea de que el mito se presenta como la condensación de un modelo de pensamiento colectivo, podemos observar que, incluso en la vida moderna,

⁴ De acuerdo con Statista, el portal alemán de estadísticas, *Fifty Shades of Gray* había vendido más de 100 millones de copias a nivel mundial en febrero de 2014. "Number of Copies E. L. James's 'Fifty Shades of Grey' Sold in Selected Countries Worldwide as of February 2014", Statista, acceso el 12 de julio de 2025, <https://www.statista.com/statistics/299137/fifty-shades-of-grey-number-of-copies-sold/#:~:text=The%20statistic%20presents%20the%20number,of%20over%20100%20million%20worldwide>.

⁵ *The Love Hypothesis* fue número 1 en la lista de *The New York Times Bestseller* en 2021. Según la revista británica *The Bookseller*, ha vendido más de 750 000 copias a nivel mundial. Lauren Brown, "Sphere Lands Five More from *The Love Hypothesis* Author Ali Hazelwood", *The Bookseller* (20 de septiembre de 2022), acceso el 12 de julio de 2025, <https://www.thebookseller.com/rights/sphere-lands-five-more-from-the-love-hypothesis-author-ali-hazelwood>.

⁶ Afirma la editorial Simon & Schuster que la saga de *After* ha vendido más de 12 millones de copias a nivel mundial, ha sido traducida a 35 idiomas y ha sido número 1 en la lista de *bestsellers* en varios países. Simon & Schuster, "About the Book *After*", acceso el 12 de julio de 2025, <https://www.simonandschuster.com.au/books/After/Anna-Todd/After-series-The/9781668035764>.

⁷ La serie *Shadowhunters Chronicles* ha sido número 1 en las listas de *bestsellers* de *The New York Times*, *USA Today*, *The Wall Street Journal* y el *Publishers Weekly*, y de acuerdo con la editorial Simon & Schuster, la autora ha vendido 50 millones de copias a nivel mundial y ha sido traducida a 35 idiomas. Simon & Schuster, "About the Book *Cassandra Clare*", acceso el 12 de julio de 2025, <https://www.simonandschuster.com/authors/Cassandra-Clare/35026200>.

existe una serie de mitos con los que convivimos de manera cotidiana y que son el cimiento de nuestra civilización.

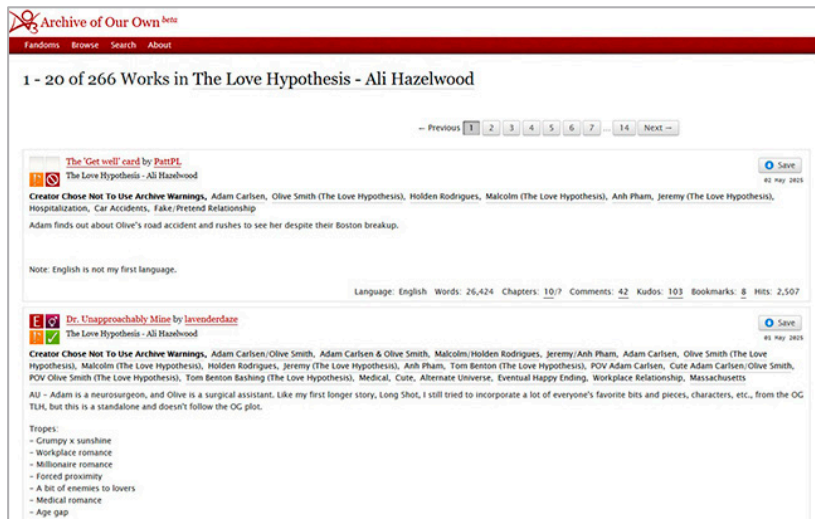


Figura 2. Captura de pantalla de la categoría de los *fanfics* de *The Love Hypothesis* en la plataforma de AO3. Tomada por Erika Chávez Palacios, 2025. *Archive of Our Own*. <https://archiveofourown.org/tags/The%20Love%20Hypothesis%20-%20Ali%20Hazelwood/works>.

En su libro *El mito del Estado*,⁸ Cassirer realiza un análisis histórico de la teoría política desde la época clásica, y la manera en la que diversos conceptos relacionados con ella, como la “libertad” o la “democracia”, han presentado variaciones en su significado, en concordancia con su contexto geográfico e histórico.

Y así como los conceptos del campo de la política pueden ser estudiados a partir del marco conceptual del “mito”, entendido como un modelo que representa la visión de la cultura, el “amor” y el “romance”, el “autor” o incluso la misma “globalización” pueden revisarse bajo esa misma mirada. Con esta perspectiva podemos entender cómo son reelaborados o reinterpretados desde la comunidad del *fanfiction*.

⁸ Ernst Cassirer, *El mito del Estado* (México: FCE, 1968).

El *fanfiction* y el mito del amor romántico

El filósofo suizo Denis de Rougemont, en su libro *Love in the Western World*,⁹ sostiene la tesis de que, a diferencia de otras formas de arte, la literatura ha afectado de manera muy evidente no sólo la forma de pensar, sino también el comportamiento de las personas, sobre todo en la manera de ver y entender el amor. Según Rougemont, el concepto del amor romántico, como lo conocemos hoy, surgió en la región de Provenza, en Francia, entre los siglos XI y XII. Esta idea de amor que se gesta en las cortes a través de los trovadores, y su labor literaria y musical difería de los conceptos griegos de “eros” (“Ερως”) y “ágape” (ἀγάπη) debido a que el primero hacía referencia a la atracción sexual y puramente carnal por nadie en especial, mientras que el segundo se refería a un amor incondicional e idealista.

Por su parte, el amor romántico desarrollado por los trovadores resultaba ser la síntesis entre el eros y el ágape; un punto medio en el que la atracción sexual está presente, pero ya no por el hecho del deseo carnal *per se*, por una satisfacción física propia, sino que este deseo tenía ya un objetivo específico (el “ser amado”), aunado al deseo por el bienestar incondicional de esta persona. A esta idea se sumó una serie de rituales de cortejo, cada vez más complejos, que fueron conformando la nueva idea del amor romántico basado en la idealización de la amada y la subordinación del sujeto enamorado, generalmente masculino, a una figura femenina inalcanzable y silenciosa. Este modelo sentó las bases de una tradición literaria y cultural en la que el deseo y la pasión se convirtieron en los pilares fundamentales del romance desde la perspectiva masculina, mientras que la abnegación y la pureza se volvieron en elementos centrales para los entes femeninos, cimentando así los fundamentos de narrativas profundamente jerárquicas y heteronormadas.

Durante siglos, la mujer en la literatura se vio reducida a ser la casta, pura e inalcanzable Beatriz de Dante Alighieri; la alcahueta codiciosa y manipuladora Celestina de Fernando Rojas o, en el peor de los casos, la boba, inocente, egoísta y adúltera Emma Bovary de Gustave Flaubert, pero nunca un Hamlet o un Don Quijote, sino un nombre masculino como Currer, Ellis y Acton Bell (las hermanas Brönte), Rafael Luna (Matilde Cherner) y un sinnúmero de “Anónimos” que, como diría Virginia Woolf,¹⁰ eran una mujer. Así pues, la literatura, como muchos

⁹ Denis de Rougemont, *Love in the Western World* (Nueva York: Harper & Row, 1956).

¹⁰ Virginia Woolf, *Una habitación propia*, trad. de Laura P. Zubiarte (Barcelona: Seix Barral, 2019).

otros espacios, fue construida a partir de la exclusión de la voz femenina y la supresión de temas inapropiados para las mujeres, como su deseo y erotismo.

Frente a esta exclusión sistemática, históricamente las mujeres han buscado espacios alternativos, y muchas veces periféricos, desde los cuales expresar su voz. Y es finalmente en 1967, acompañadas e inspiradas por la segunda oleada feminista estadounidense, que impulsa la apertura de espacios de discusión sobre la sexualidad femenina, cuando las editoras Devra Langsam y Sherina Comerford crean el fanzine *Spockanalia*, lugar en donde el *fanfiction* como lo conocemos hoy ve la luz por primera vez. Desde un inicio se presenta como un género narrativo creado en gran medida por y para mujeres, en donde tienen la libertad de expresarse y experimentar con la escritura desde la emoción y el deseo, sin las limitaciones impuestas por los espacios canónicos de la literatura.

Y es a partir de estos lugares, tanto físicos como digitales, que el *fanfiction* se configuró como un espacio en el que las escritoras pueden experimentar con la escritura y reescritura de sus personajes y tramas favoritos, transformando no únicamente la forma de las historias, sino el fondo de las relaciones de los personajes, cuestionando los discursos dominantes e imaginando universos donde otras formas de amar, desear y narrar tengan cabida.

Una de las más grandes reconfiguraciones del mito del "romance occidental" se da en la reordenación de la jerarquía al interior de las parejas. Donde tradicionalmente la literatura ha retratado personajes masculinos dominantes, sexual, económica y socialmente hablando, y personajes femeninos sumisos, inexpertos y que buscan ser salvados. El *fanfiction* presenta historias en las que el amor reformula esta desigualdad a través de la transformación del personaje masculino, quien pasa de ser un personaje dominante o antagonista a un sujeto vulnerable que aprende a establecer vínculos igualitarios a partir de la guía de la figura femenina.

De esta manera, el amor ya no es entendido como una forma de posesión, sino como un proceso de transformación mutua. Ejemplos de esta dinámica los podemos encontrar en diversos *fanfics* de parejas como *Dramione* (Draco Malfoy/Hermione Granger) o *Reylo* (Rey/Kylo Ren del universo *Star Wars*).

Este tipo de relatos no sólo replantean los vínculos amorosos desde una ética del cuidado y la reciprocidad, sino que también se inscriben en una tradición dentro del mito occidental. Al igual que en los relatos antiguos donde el amor era capaz de transformar monstruos en humanos (los mitos de Psique y Eros, Perséfone y Hades, o La Bella y la Bestia), muchos *fanfictions* retoman estas estructuras narrativas para reconfigurarlas desde una sensibilidad contempo-

ránea. Textos como *Manacled*, de SenLinYu, una relectura de *The Handmaid's Tale* atravesada por la saga de *Harry Potter* que explora el trauma, la memoria y la construcción del deseo desde una distopía mágica; o *Dormiens*, de Dryadeh, donde la dinámica entre Draco y Hermione se convierte en una herramienta de redención, aprendizaje y transformación emocional, evidencian cómo el *fanfiction* no únicamente participa de esta larga genealogía mítica, sino que también la resignifica desde las experiencias emocionales, políticas y afectivas de sus autoras y lectoras actuales.

En este contexto, los personajes femeninos también sufren una resignificación en relación con sus paralelos en los espacios canónicos de la literatura, al ser retratados como entes con mayor complejidad emocional y autonomía sexual. En este tipo de narrativas, la voz femenina no solamente se visibiliza, sino que se vuelve central para la construcción del vínculo amoroso.

El *fanfiction* también expande radicalmente las posibilidades del amor, al incorporar relaciones homosexuales y formas alternativas de afectividad. La popularidad de parejas como *Johnlock* (John/Sherlock de *Sherlock Holmes*), *Bakudeku* (Bakugo/Midoriya de *My Hero Academia*, Figura 3) o *Destiel* (Dean/Castiel de *Supernatural*) demuestra cómo las y los fans utilizan el *fanfiction* para dar visibilidad a relaciones sexo-afectivas de la comunidad LGBTQ+ que el canon ignora o reprime. Así, se presenta al amor ya no como una expresión más de poder, sino como un vínculo transformador, diverso y consensuado que desafía las convenciones sociales.

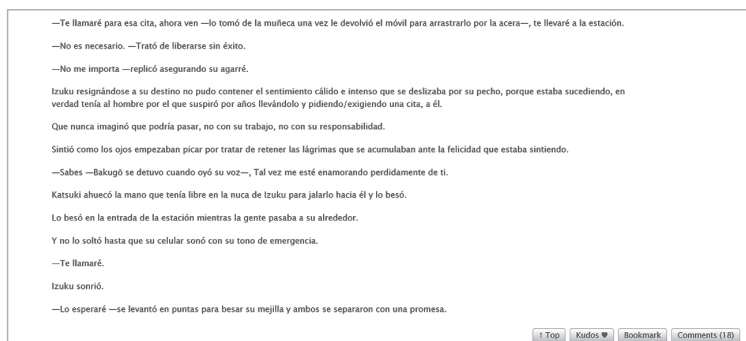


Figura 3. Captura de pantalla del *fanfic* titulado *Boku no Hero Academy*, “Tal vez me esté enamorando perdidamente de ti”, de FiraLili, en donde se narra un romance entre el ingeniero Izuku Midoriya y el héroe Katsuki Bakugou. Tomada por Erika Chávez Palacios, 2025. *Archive of Our Own*. <https://archiveofourown.org/works/39001941>.

Lejos de ser una práctica menor en el género, la reelaboración del mito del “amor romántico occidental” hacia nuevas visiones críticas, inclusivas y emancipadoras es una práctica común en los discursos del *fanfiction*.

De esta manera, la historia del romance en la literatura deja de ser una línea recta trazada desde los trovadores en Provenza hasta la novela contemporánea, para abrirse a múltiples bifurcaciones y reimaginaciones que revelan tanto la persistencia como la plasticidad del deseo humano y la reclamación femenina del derecho a escribir el propio deseo y expresar una sexualidad propia y sin restricciones.

La autoría en cuestión: el mito del autor único

Es ampliamente reconocido en los círculos académicos que la modernidad trajo consigo el colapso de diversos sistemas mitológicos que, durante siglos, habían sostenido los órdenes sociales, epistemológicos y culturales de Occidente. “La publicación de *El origen de las especies* (1859) por Charles Darwin inicia el proceso de derrumbe del ideario colectivo de Occidente, luego de dar un puntapié al dogma del creacionismo para pasar a la concepción de una teoría evolutiva”.¹¹ Posteriormente, Friedrich Nietzsche anunció la muerte de Dios en 1882 en su libro *La gaya ciencia*, subvirtiendo las bases teológicas y morales del pensamiento occidental. “Con la fundación del psicoanálisis en el año de 1896 de Freud, el hombre pierde el control de sus actos al anunciarse la existencia del inconsciente. Y finalmente, en el año de 1967 Roland Barthes, no contento con la destrucción de todos aquellos preceptos derrumbados en años anteriores”,¹² culminaría esta cadena de desplazamientos simbólicos al proclamar la muerte del autor, trastocando así la concepción tradicional de la autoría en el ámbito de la crítica literaria.

Estas declaraciones que impactaron profundamente las Ciencias Sociales y las Humanidades, y que permearon los discursos académicos, en otros espacios de amplia circulación como en Internet –y más específicamente en las comunidades de *fanfiction*– parecen no haber alcanzado una aceptación plena.

Tal como señala la investigadora Carmen Morán, en el entorno digital persiste una concepción fuertemente arraigada acerca de la propiedad de las

¹¹ Erika Chávez Palacios, “Un género narrativo de posvanguardia: el *fanfiction*” (tesis de licenciatura, Universidad de Guanajuato, 2017), 44.

¹² *Ibid.*, 45.

ideas. “Para los lectores y autores de la web, el autor no ha muerto y sigue presente al inicio de cada uno de los *fanfics* que se suben a la red en forma de *disclaimer*”¹³ o declaración de derechos. De este modo, el Autor¹⁴ se mantiene como una figura activa, casi reverencial, que encarna el ideal de perfección estética y autoridad narrativa. Los escritores de *fanfiction* no sólo reconocen su existencia, sino que buscan emularla y honrarla, y las historias que escriben “no son otra cosa que una manera de honrar al genio creador detrás de la historia original, y su intención, tal como lo escriben al inicio de cada historia, es meramente con el afán de entretener, de limar aquellas frustraciones creadas por el texto original, y todo por amor (o fanatismo)”¹⁵ a aquel universo ficcional en el cual encontraron inspiración.

En este sentido, la exención de responsabilidad (Figura 4) no solamente cumple una función legal preventiva, sino también una función simbólica: reconoce al Autor como progenitor de un universo ficcional que se desea prolongar. Sin embargo, esta postura no está exenta de tensiones: “las *fanfiction* tienen una relación problemática con la propiedad intelectual, los derechos de autor, las marcas registradas, etc.”.¹⁶

El debate sobre la legalidad y la legitimidad del *fanfiction* ha sido constante y complejo. Mientras que ciertos autores han manifestado un rechazo tajante hacia este tipo de producciones (por ejemplo, Anne Rice, Archie Comics, Dennis L. McKiernan, Irene Radford, J. R. Ward, Laurell K. Hamilton, Nora Roberts, J. D. Robb, P. N. Elrod, Raymond Feist, Robin Hobb, Robin McKinley y Terry Goodkind), otros como J. K. Rowling, Gene Roddenberry, George Lucas y Eric Flint han expresado su apoyo, reconociendo incluso el valor creativo y comunitario de estas prácticas.

Para muchos autores y editoriales, el *fanfiction* no representa una amenaza sino una forma de expansión del universo ficcional, una continuación posible del relato iniciado por el Autor. De este modo, el Autor no es eliminado, pero sí reinventado: su figura es desplazada del centro de la producción de sentido y

¹³ *Ibid.*

¹⁴ A partir de este momento se utilizará la palabra “Autor”, con mayúscula inicial, para hacer referencia a esta figura autoral abstracta planteada por Roland Barthes, y no un autor en particular.

¹⁵ *Ibid.*, 46.

¹⁶ Carmen Morán Rodríguez, “Li(ink)teratura de kiosko cibernético: *Fanfictions* en la red”, *Cuadernos de Literatura* 12, núm. 23 (2007): 35, acceso el 8 de julio de 2025, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6540>.

reemplazada por una comunidad de lectores-escritores que interactúan con su legado. Como ya lo anticipaba Barthes: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”¹⁷ y es precisamente a partir de esta figura —la del lector activo, que interviene, resignifica y reescribe— en donde la autoría cobra una nueva existencia y surgen nuevas preguntas: ¿qué es lo que realmente define a un autor? ¿el acto de la escritura por sí sola es lo que hace al autor o es necesaria la publicación a través de “medios canónicos” para llegar a serlo?

NO POSEO NINGUNO DE LOS PERSONAJES NI SUS HISTORIAS, LE PERTENECEN A DC COMICS Y SUS RESPECTIVOS CREADORES...BLA BLA BLA...ya se saben el resto...ESTO LO HAGO SOLO POR DIVERSIÓN Y NO POR MOTIVOS COMERCIALES O ALGO POR EL ESTILO...BLA BLA BLA

Figura 4. Captura de pantalla de la exención de responsabilidad de la autora MortemAbsconse, encontrada en el primer capítulo de su *fanfic* “Cambio por ti”, en el archivo de Fanfiction.net. Tomada por Erika Chávez Palacios, 2025.
<https://www.fanfiction.net/s/5509092/1/Cambio-por-ti>.

Estas tensiones sobre la autoría también se manifiestan en situaciones concretas donde los límites entre autor y lector se desdibujan radicalmente. Un ejemplo paradigmático es el de *Dragon Ball Multiverse*, un webcómic creado por fans que continúa la historia del universo de *Dragon Ball* tras los eventos de *Dragon Ball Z*, y que ha ganado tal popularidad y calidad narrativa que incluso ha sido reconocido y comentado por miembros del equipo oficial de la franquicia. Este tipo de obras pone en evidencia cómo la comunidad de lectores puede asumir un rol autoral colectivo, generando contenidos que dialogan con el canon, lo expanden y lo complejizan, a tal grado que su legitimidad ya no depende exclusivamente del sello institucional, sino de su recepción, circulación y resonancia dentro del imaginario compartido de la comunidad global de fans.

Desde la crítica literaria, la figura del Autor ha sido históricamente concebida como un sujeto único, propietario de su obra y mediado por el aparato editorial, lo que implica tanto un sistema de validación como una noción de autoridad sobre el texto. Según Bourdieu,¹⁸ la etiqueta de “autor” no es una esencia, sino un constructo social, apoyado por todo un aparato social, económico y

¹⁷ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (México: Paidós, 1987), 6.

¹⁸ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1992).

hasta político que determina su acceso al canon, entendido como un listado de obras, producto de una selección institucional o por un grupo minoritario, que decide cuáles son dignas de preservación o estudio, o no.

Sin embargo, en las comunidades de *fanfiction* esta figura se diluye o transforma: el autor ya no es necesariamente un profesional de las letras, sino una persona que escribe, comparte, reescribe y dialoga con otros textos en plataformas digitales. El acto de la escritura misma y el hacerlo público a través de las diferentes plataformas o archivos ya es “suficiente” para adquirir esta etiqueta.

Aunque no todos los escritores de *fanfiction* se identifican a sí mismos como “autores” en el sentido tradicional, muchos de ellos reclaman su derecho a la escritura como una práctica legítima, creativa y emocionalmente significativa. Esta democratización de la escritura ha generado, además, nuevos modelos de circulación y consumo de la literatura en los que el éxito de una obra no depende exclusivamente de su publicación formal, sino de su impacto en una comunidad de lectores virtuales, su capacidad para generar resonancia afectiva y su potencial viral. En este sentido, el *fanfiction* no sólo cuestiona el mito de las jerarquías del canon, sino también los criterios institucionales de autoría y prestigio.

Sin embargo, el *fanfiction* está lleno de contradicciones y así, mientras el género mismo se configura como un bastión en contra de esta institucionalización de la escritura, también funciona como una plataforma que ha catapultado a autoras desde la periferia hasta los circuitos editoriales tradicionales. Tal es el caso de Cassandra Clare, autora de la saga *Shadowhunter Chronicles*, quien alcanzó fama entre la comunidad de *fanfiction* de *Harry Potter* antes de ser publicada por una editorial de prestigio. Otro caso paradigmático es el de E. L. James, cuya saga *Fifty Shades of Grey* surgió como una reescritura erótica de la historia de *Twilight* y fue posteriormente publicada con gran éxito comercial. Asimismo, Anna Todd inició su novela *After* como un *fanfiction* sobre el grupo musical One Direction en la plataforma Wattpad (Figura 5), y más tarde firmó contratos editoriales y adaptaciones audiovisuales. Estos casos evidencian cómo las plataformas digitales pueden servir de trampolín hacia formas de legitimación más amplias, desafiando la idea de que la escritura valiosa nace únicamente dentro de los márgenes de la industria editorial.

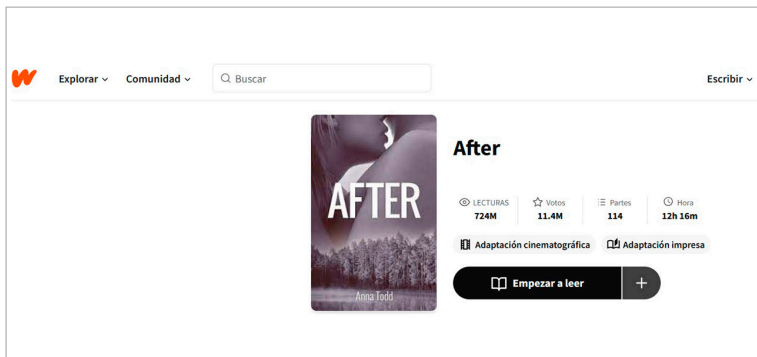


Figura 5. Captura de pantalla de la portada de *After*, encontrada en el archivo digital de Wattpad. Tomada por Erika Chávez Palacios, 2025.
<https://www.wattpad.com/story/5095707-after>.

"Así, el fanfiction puede ser leído como la encarnación ficcional de un proceso lector colaborativo", aunque también debe entenderse como una forma creativa autónoma y un fenómeno literario híbrido que forma parte del vasto entramado cultural articulado "en torno a las ficciones originales. En este espacio, la interacción entre los fans produce una comunidad que se apoya, comenta y comparte"¹⁹ contenidos relacionados con el universo ficcional base, pero que, al mismo tiempo, habita en una marginalidad estratégica: la del anonimato, el seudónimo y la distancia respecto del canon. En estos espacios, las autoras de *fanfics* se permiten explorar diferentes temas desde múltiples perspectivas y con una libertad discursiva que difícilmente sería posible bajo la vigilancia de los circuitos editoriales tradicionales.

Aunque estas escritoras insisten en reivindicar la figura del Autor como referente y hasta como meta, su práctica paradójicamente lo subvierte desde su base: el *fanfiction* reconoce al Autor como origen, pero rehúsa acatar su autoridad de forma absoluta.

Se trata de una relación activo-receptiva subvertida, donde el receptor decide escribir su propia historia. Así, subvierte el pacto literario establecido desde hace miles de años. En última instancia, lo que emerge de esta práctica no es la negación del Autor, sino la transformación radical de su mito: una figura ya

¹⁹ Chávez Palacios, "Un género narrativo de posvanguardia...", 77.

no unívoca, sino fragmentada y reconfigurada por la acción colectiva de quienes leen y reescriben desde espacios periféricos a partir de los cuales, en algún punto, pueden llegar a instancias más centrales de la esfera literaria.

El mito de la globalización: realidades particulares en un mundo globalizado

A finales del siglo XX y principios del XXI, el discurso dominante sobre el orden mundial se ha articulado en torno al concepto de globalización, aunque no se trata de un fenómeno homogéneo ni exento de debate. Desde las ciencias sociales y humanas, autores como Gilberto Giménez²⁰ han propuesto entender la globalización no simplemente en calidad de internacionalización o expansión del libre mercado, sino como un proceso de desterritorialización de las relaciones sociales, culturales y simbólicas. En este sentido, la globalización se entendería como un intercambio de información y de esquemas (tanto económicos, políticos, sociales e incluso culturales), sin importar la distancia ni las fronteras entre países o personas.

Uno de los fenómenos con mayor grado de asimilación global es el sistema económico (que puede ser resumido en dos palabras: producción y consumo), aceptado y adoptado por una gran mayoría de estados a nivel mundial, lo que conduce a una confusión entre un proceso de globalización total y una economía global.

A partir de esta confusión, se han abierto debates en torno al tema de la *cultura popular global* y su existencia –o no–, y la pertinencia de llamar *objetos culturales* a ciertos productos creados por las *industrias culturales* específicamente con fines económico-mercantilistas, cuando son vendidos a gran escala por todo el mundo.

Sin embargo, esta circulación global de productos no equivale a una cultura mundial uniforme, ya que el consumo cultural está profundamente condicionado por el contexto de recepción: no se trata simplemente de cómo se distribuyen los productos, sino de cómo son apropiados, reinterpretados y resignificados por los sujetos en sus contextos específicos. Así, aunque productos

²⁰ Gilberto Giménez, "Globalización y cultura", *Estudios Sociológicos* 20, núm. 1 (2002): 26, acceso el 8 de julio de 2025, <https://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/view/500/500>.

culturales como la saga de *Harry Potter* –creada desde una lógica cultural británica– circulan globalmente como símbolos objetivados de la cultura popular, su recepción varía de región en región, moldeada por las realidades sociales, simbólicas e identitarias locales.

En este marco, el *fanfiction* se presenta como un espacio que nos permite observar cómo estas autoras reescriben no sólo las historias canónicas, sino también las lógicas culturales que las sustentan. A través de la escritura *amateur* y no mediada por la industria editorial, las escritoras adaptan los productos globales a su propia experiencia situada.

Tomemos como ejemplo el caso de *Harry Potter*: en el contexto estadounidense, los *fanfics* de *Harry Potter* que exploran relaciones románticas suelen centrarse en subvertir el canon heteronormado al proponer parejas *queer* (como Harry/Draco o Remus/Sirius) y visibilizar identidades de género diversas. El tratamiento del romance en estos textos suele estar marcado por un enfoque en el consentimiento, la comunicación emocional y la introspección afectiva, muy en sintonía con los discursos feministas y *queer* que atraviesan el activismo y la cultura popular en ese país.

Por otro lado, en *fanfics* escritos en Hispanoamérica, el enfoque en las relaciones románticas tiende a moverse entre la reescritura crítica del amor romántico tradicional y la búsqueda de formas alternativas de agencia femenina. Al mismo tiempo, el romance no desaparece, pero se reinterpreta: puede haber una fuerte carga pasional y emocional, incluso melodramática en la relación, heredera de los discursos amorosos populares como las telenovelas (Figura 6), pero también una ruptura con la lógica de la minimización de la figura femenina.

El estudio comparado entre el *fanfiction* anglófono y el escrito en español, realizado a partir de mi investigación en la tesis de maestría,²¹ revela no sólo diferencias estilísticas o narrativas, sino también profundas divergencias culturales en la forma de concebir y representar las relaciones románticas. En primer lugar, los universos ficcionales más populares en ambos contextos ilustran ya una preferencia temática distintiva: mientras que en el *fandom* anglófono predomina *Harry Potter* (J. K. Rowling), asociado a la aventura y el misterio, en el hispanohablante se privilegia *Twilight* (Stephenie Meyer), cuya carga melodramática y el

²¹ Erika Chávez Palacios, "Morfología de un relato posmoderno. La historia del *fanfiction* (1966-2016)" (tesis de maestría, Universidad de Guanajuato, 2019).

énfasis en el romance sobrenatural resuenan más con las sensibilidades culturales de este público.

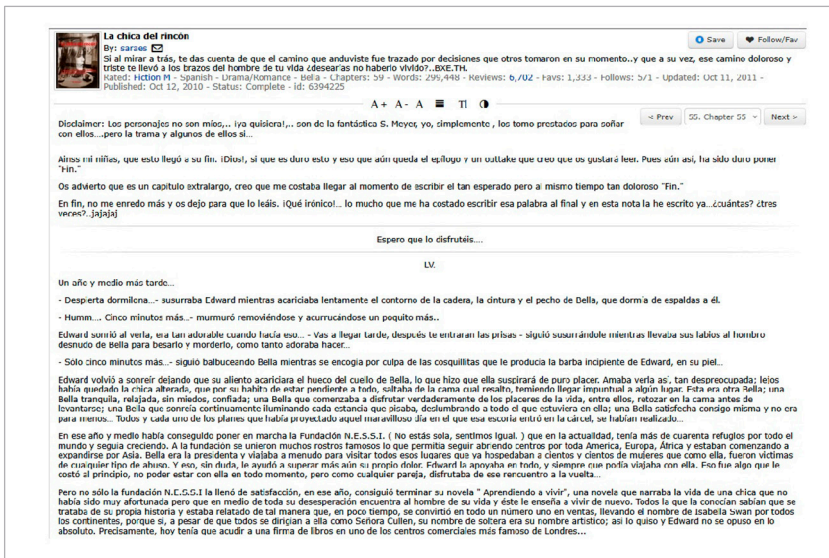


Figura 6. Captura de pantalla del capítulo final de *La chica del rincón* escrito por saraes; un *fanfic* de la saga *Twilight* obtenido del archivo de Fanfiction.net. Tomada por Erika Chávez Palacios, 2025. <https://www.fanfiction.net/s/6394225/55/La-chica-del-rinc%C3%B3n>.

Estas diferencias se manifiestan también en los enfoques narrativos y la caracterización de los personajes. En los *fanfics* escritos en inglés suele observarse un mayor equilibrio de poder entre los protagonistas románticos y una tendencia hacia el desarrollo progresivo de las relaciones, sin rupturas drásticas ni violencia explícita. Por el contrario, los relatos en español tienden a reproducir arquetipos fuertemente marcados por dinámicas de dominación/sumisión: el protagonista masculino suele ser rico, autoritario y sexualmente dominante, mientras que la figura femenina aparece como tímida, inocente e insegura, en una clara reactivación de esquemas tradicionales del melodrama romántico. Como ha señalado Laura Mulvey,²² estos arquetipos no son neutra-

²² Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, núm. 3 (1975): 6-18.

les, sino que responden a una construcción cultural del deseo dentro del marco del patriarcado.

Desde una perspectiva estructural, el *fanfiction* hispanohablante sigue frecuentemente un patrón narrativo donde la sexualidad cumple un papel central como ritual de paso²³ hacia la madurez afectiva y social de la protagonista. Esta configuración no sólo replica modelos populares como el de *Fifty Shades of Grey*, sino que articula una fantasía romántica de redención masculina: el amor como medio para transformar al hombre violento en un compañero afectivo. Este tropo ha sido ampliamente estudiado por autoras como Janice Radway,²⁴ quien muestra de qué manera la narrativa romántica tradicional funciona como espacio de negociación simbólica para las mujeres, al permitir la reafirmación y la subversión de roles de género.

En contraste, los textos anglófonos desarrollan relaciones románticas que privilegian el humor, la amistad y la aventura compartida, en tramas donde el “final feliz” no implica necesariamente la sumisión femenina, sino una resolución basada en el reconocimiento mutuo. Tal como sostiene Catherine Roach,²⁵ muchas lectoras anglófonas de romance contemporáneo buscan una forma de “éxtasis emocional” que combine placer, agencia y justicia afectiva.

En cuanto a la representación LGBTQ+, el *fanfiction* anglófono tiende a normalizar estas narrativas sin recurrir a conflictos sociales explícitos. En el ámbito hispanohablante, en cambio, las historias *queer* suelen centrarse en procesos de lucha interna, lo que refleja un entorno cultural más restrictivo en cuanto a la expresión de identidades disidentes.

Tales diferencias, lejos de ser anecdóticas, evidencian cómo el *fanfiction* se convierte en un espejo de las estructuras simbólicas de las sociedades donde se produce y consume. El *fanfiction* en inglés enfatiza la aventura y la exploración de mundos alternativos, mientras que el escrito en español privilegia el erotismo y el drama emocional, proyectando fantasías de amor redentor que, si bien reproducen estructuras patriarcales, también abren espacios para la resignificación de la experiencia femenina. Así pues, el *fanfiction* se constituye como un “taller de escritura” donde las autoras (mayoritariamente mujeres)

²³ Victor Turner, *El proceso ritual: estructura y antiestructura* (Madrid: Taurus, 1988), 100.

²⁴ Janice A. Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984).

²⁵ Catherine Roach, *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 2016).

reconfiguran géneros tradicionales desde sus propios deseos, afectos y condiciones materiales.

A partir de estos ejemplos podemos observar que estos ejercicios de reescritura no sólo expresan la creatividad de las comunidades lectoras-escritoras, sino que constituyen un acto de apropiación cultural donde los símbolos globales se resignifican desde lo local, subvirtiendo la idea de una hegemonía cultural unidireccional. Lejos de aceptar pasivamente los relatos impuestos por la cultura dominante, las escritoras conforman universos alternos que dialogan activamente con sus realidades y general un tipo de narrativa que, si bien nace de lo global, está profundamente enraizada en lo local, con lo que se trastoca el mito de la cultura global.

Conclusión

A lo largo de este artículo se ha intentado demostrar que el *fanfiction*, lejos de ser una mera práctica marginal, constituye un género narrativo complejo que refleja y responde a las transformaciones culturales, tecnológicas y sociales de las últimas décadas. Su relevancia no radica únicamente en el ejercicio lúdico de reescribir historias ya existentes, sino en su capacidad para cuestionar, subvertir y resignificar mitos fundacionales de la cultura literaria occidental. En efecto, la práctica del *fanfiction* pone en crisis nociones profundamente arraigadas en la tradición literaria como la autoría, el canon, la originalidad y el prestigio editorial, y lo hace desde un lugar periférico pero fértil, donde convergen voces históricamente excluidas de los espacios hegemónicos de producción cultural: mujeres, jóvenes, personas *queer* y neurodivergentes, entre otras.

Como se ha expuesto, el *fanfiction* es mucho más que una reescritura con fines de entretenimiento. En él se materializa una disputa simbólica por el control de los universos ficcionales, en la cual las y los fans dejan de ser consumidores pasivos para convertirse en agentes activos de producción. Esta agencia narrativa, que a menudo se ejerce de forma anónima o pseudónima, permite una exploración de temas que han sido sistemáticamente excluidos del canon literario y de los circuitos editoriales tradicionales. Uno de los ejemplos más evidentes es la reelaboración del mito del amor romántico, el cual ha sido ampliamente problematizado en los *fanfics* mediante relaciones que escapan de la normatividad heterosexual, cuestionan las dinámicas de poder en las parejas y apuestan por la construcción de vínculos afectivos más equitativos, diversos y conscientes.

De igual forma, el mito de la figura del Autor como ente único, soberano y genio creador de mundos se ve erosionado por la lógica del *fanfiction*, donde las historias son producto de comunidades participativas que se apropian colectivamente de los universos ficcionales. Aquí, la noción de autoría se descentraliza y se abre a formas de creatividad colaborativa que encuentran en las plataformas digitales un medio propicio para florecer. Tal como se ha mencionado, esta práctica no sólo constituye un ejercicio de escritura, sino también un proceso de formación literaria que, en numerosos casos, ha servido de antesala para la profesionalización de autoras que iniciaron su carrera escribiendo *fanfiction*, como Cassandra Clare, E. L. James o Anna Todd. Así, se revela que los márgenes digitales también pueden ser terreno fértil de voces que, con el tiempo, encuentran un lugar en la industria editorial.

Otro de los aspectos fundamentales abordados en este trabajo ha sido la capacidad del *fanfiction* para resignificar productos culturales hegemónicos desde contextos locales. En este sentido, se ha propuesto entenderlo como una respuesta creativa a los procesos de desterritorialización propios de la globalización cultural. Si bien productos como *Harry Potter* se han convertido en íconos de la cultura popular global, su recepción no es homogénea ni unidireccional. Al contrario, a través del *fanfiction* estos relatos son apropiados, transformados y adaptados por comunidades lectoras de todo el mundo, que los reescriben desde sus propios marcos culturales, simbólicos y emocionales. Como se ha observado en el análisis comparativo entre *fanfics* escritos en inglés y en español, estas diferencias no solamente se manifiestan en la elección de universos ficcionales predominantes, sino también en las formas de representar las relaciones afectivas, los tipos de personajes, la estructura narrativa y el contenido erótico. Esta diversidad demuestra que el *fanfiction* funciona como un espacio donde se articulan experiencias locales con discursos globales, generando una red transnacional de significados en constante movimiento.

En el caso de Hispanoamérica, el *fanfiction* representa una ventana invaluable para entender los anhelos, las frustraciones y las búsquedas identitarias de un amplio sector de la población, especialmente de mujeres jóvenes. En un contexto donde las oportunidades para la publicación tradicional son escasas, el *fanfiction* aparece como un espacio de libertad creativa y de experimentación literaria, que permite a sus autoras ensayar múltiples voces, estilos y tramas sin las restricciones impuestas por el mercado editorial o por las convenciones del canon. Más aún, funciona como un refugio simbólico frente a una cultura que aún arrastra fuertes mandatos de género, ya que brinda un espacio donde lo

femenino, lo íntimo, lo emocional e incluso lo sexual pueden ser explorados con relativa seguridad.

Este artículo ha buscado valorizar esta práctica y proponer una mirada crítica pero reivindicativa del *fanfiction* como fenómeno literario, social y cultural. Al hacerlo, se ha defendido también su potencial como fuente historiográfica que, aunque no preservada en hemerotecas tradicionales, documenta los imaginarios colectivos y las tensiones simbólicas de las comunidades que la producen. Su naturaleza como nueva materialidad digital, fruto de una reinención de los medios bibliográficos y hemerográficos clásicos adaptados a las lógicas participativas de Internet, no debilita su valor como objeto de análisis, sino que lo potencia, al situarlo en la intersección entre tradición y transformación. En este sentido, un estudio pormenorizado del *fanfiction* no sólo permite comprender las prácticas culturales del siglo XXI, sino también trazar su vínculo con estructuras mitológicas de gran antigüedad que siguen configurando nuestra forma de narrar el mundo.

Lejos de ser una forma “menor” de literatura, el *fanfiction* revela las fisuras de un sistema cultural que sigue privilegiando ciertas voces, géneros y temáticas sobre otras. En este sentido, es urgente que los estudios literarios, históricos y culturales lo incorporen como objeto de análisis legítimo, no sólo por su alcance y su influencia en la cultura contemporánea, sino también por su potencial transformador. El *fanfiction* interpela los límites entre lectora y autora, entre original y derivado, entre centro y periferia. Nos recuerda que la literatura no es propiedad de unos pocos, sino un campo abierto donde múltiples subjetividades pueden, y deben, encontrar un lugar para narrarse.

Referencias

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. México: Paidós, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Brown, Lauren. “Sphere Lands Five More from *The Love Hypothesis* Author Ali Hazelwood”. *The Bookseller* (20 de septiembre de 2022). Acceso el 12 de julio de 2025. <https://www.thebookseller.com/rights/sphere-lands-five-more-from-the-love-hypothesis-author-ali-hazelwood>.
- Cassirer, Ernst. *El mito del Estado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

- Caughran, Jim y Mark Olson, editores. *Fancyclopedia* 3, s. v., "fandom". Acceso el 8 de julio de 2025. <http://fancyclopedia.org/fandom>.
- Chávez Palacios, Erika. "Morfología de un relato posmoderno. La historia del *fan-fiction* (1966-2016)". Tesis de maestría. Universidad de Guanajuato, 2019.
- Chávez Palacios, Erika. "Un género narrativo de posvanguardia: el *fanfiction*". Tesis de licenciatura. Universidad de Guanajuato, 2017.
- Foucault, Michel. "Nietzsche, la Genealogía, la Historia". En *Microfísica del poder*. Traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, 7-30. 2a. ed. Madrid: La Piqueta, 1979.
- Giménez, Gilberto. "Globalización y cultura". *Estudios Sociológicos* 20, núm. 1 (2002): 23-46. Acceso el 8 de julio de 2025. <https://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/view/500/500>.
- Morán Rodríguez, Carmen. "Li(ink)teratura de kiosko cibernético: *Fanfictions* en la red". *Cuadernos de Literatura* 12, núm. 23 (2007): 27-53. Acceso el 8 de julio de 2025. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6540>.
- Moskowitz, Sam. *The Immortal Storm: A History of Science Fiction Fandom*. Atlanta: Atlanta Science Fiction Organization Press, 1954.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16, núm. 3 (1975): 6-18.
- "Number of Copies E. L. James's 'Fifty Shades of Grey' Sold in Selected Countries Worldwide as of February 2014". *Statista*. Acceso el 12 de julio de 2025. <https://www.statista.com/statistics/299137/fifty-shades-of-grey-number-of-copies-sold/#:~:text=The%20statistic%20presents%20the%20number,of%20over%20100%20million%20worldwide>.
- Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- Roach, Catherine. *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.
- Rougemon, Denis de. *Love in the Western World*. Nueva York: Harper & Row, 1956.
- Simon & Schuster. "About the Book *After*". Acceso el 12 de julio de 2025. <https://www.simonandschuster.com.au/books/After/Anna-Todd/After-series-The/9781668035764>.
- Simon & Schuster. "About the Book *Cassandra Clare*". Acceso el 12 de julio de 2025. <https://www.simonandschuster.com/authors/Cassandra-Clare/35026200>.

Turner, Victor. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.
Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Traducción de Laura P. Zubiarte. Barcelona: Seix Barral, 2019. 