

# El romance en el *femslash*. Un análisis narrativo del *fan fiction* *Una vez más, una oportunidad más*

Maria Isabel Villa-Montoya

Diego Montoya-Bermudez

Universidad EAFIT

mvilla@eafit.edu.co

diegofernando.montoya@e-campus.uab.cat

Johanna Escobar

Universidad Politécnica Salesiana

jescobar@ups.edu.ec



Fecha de presentación: noviembre de 2018

Fecha de aceptación: mayo de 2019

Fecha de publicación: junio de 2019

**Cita recomendada:** VILLA-MONTOYA, M. I.; MONTOYA-BERMUDEZ, D. y ESCOBAR, J. (2019). «El romance en el *femslash*. Un análisis narrativo del *fan fiction* *Una vez más, una oportunidad más*». *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 60, 65-79. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3192>>

## Resumen

---

Este artículo analiza hasta qué punto el *femslash*, relato creado por *fans* que se ocupa en su mayor parte de narrativas lésbicas, puede romper con los cánones clásicos de la construcción del romance en la ficción y proponer alternativas para superar estigmas sociales alrededor de la distinción de género. A través de herramientas propias del análisis de personajes, la investigación identifica algunas de las principales particularidades de las estructuras ficcionales para el entretenimiento, resultado del *fan fiction*. La investigación demuestra que las historias creadas por los seguidores de productos audiovisuales seriados pueden expresar con claridad alguna de las características más relevantes de las transformaciones no solo del entretenimiento, sino también de la sociedad y sus sistemas heteronormativos. El trabajo aporta información valiosa sobre un tema poco explorado y demuestra, sobre un estudio de caso concreto, hasta qué punto Internet puede propiciar espacios de resistencia creativa para las minorías.

**Palabras clave:** cultura fan; participación; narrativa; audiencia; consumo cultural

**Resum.** *El romanç en el femslash. Una anàlisi narrativa de la fanficció* Una vez más, una oportunidad más

---

Aquest article analitza fins a quin punt el *femslash*, relat creat per fans que s'ocupa en la seva major part de narratives lésbiques, pot trencar amb els canons clàssics de la construc-

ció del romanç en la ficció i proposar alternatives per superar estigmes socials al voltant de la distinció de gènere. A través d'eines pròpies de l'anàlisi de personatges, la recerca identifica algunes de les principals particularitats de les estructures de l'entreteniment, resultat de la fanficció. La recerca demostra que les històries creades pels seguidors de productes audiovisuals seriatos poden expressar amb claredat alguna de les característiques més rellevants de les transformacions no només de l'entreteniment, sinó també de la societat i els seus sistemes heteronormatius. El treball aporta informació valuosa sobre un tema poc explorat i demostra, sobre un estudi de cas concret, fins a quin punt Internet pot propiciar espais de resistència creativa per a les minories.

**Paraules clau:** cultura fan; participació; narrativa; audiència; consum cultural

**Abstract.** *Romance in the femslash. A narrative analysis of fan fiction:* Una vez más, una oportunidad más

This article analyzes to what extent femslash, a story created by fans that deals primarily with lesbian narratives, breaks with the classic canons of the construction of romance in fiction and proposes alternatives to overcome social stigmas around gender distinction. Through character analysis, the research identifies some of the main features of fictional structures for entertainment resulting from fan fiction. The research shows that the stories created by followers of serial audiovisual products clearly express some of the most relevant characteristics of the transformations not only of entertainment, but also of society and its heteronormative systems. This work provides valuable information on an unexplored subject and examines a concrete case study to demonstrate how the Internet can create spaces of creative resistance for minorities.

**Keywords:** fan culture; participation; narrative; audience; cultural consumption

## 1. Introducció

En un entorno multiplataforma, la diversidad de contenidos no solo supone para los proveedores de servicios audiovisuales nuevos retos para emitir o producir relatos, sino también nuevas formas de relacionarse con los espectadores de forma mucho más personal e interactiva (Harrison y Wessels, 2005; Deuze, 2006; Bardoel, 2007; Enli, 2008; Kjus, 2009; Ytreberg, 2009 y Debrett, 2010). Este escenario comunicativo rompe muchas veces con las lógicas narrativas convencionales, diseñadas para un entorno analógico, y se desplaza hacia ecosistemas transmedia incontrolados, desarticulados o fragmentados por las relaciones participativas de los espectadores y especialmente por los fans de los productos mediáticos como grupo diverso capaz de proponer una subcultura reconocible (Jenkins, 1992).

Aunque la participación de la audiencia ha sido profusamente investigada en la última década, existe un campo poco explorado, relacionado con la narrativa en un marco no controlado por los productores (Herbig y Herrmann, 2016). Los investigadores, interesados en los contenidos de los medios masivos, han dejado con frecuencia en segundo plano los relatos no oficiales creados en las conversaciones informales entre las comunidades de usuarios (Guerrero-Pico y Scolari, 2014). Entre las múltiples miradas al problema,

subyace una pregunta todavía abierta a través de la cual se discute hasta qué punto estas narrativas replican los cánones ya utilizados en los medios masivos o de qué manera la audiencia propone otros nuevos (Warnick, 1987; Hirshman, 2000). Con la intención de abonar a las investigaciones en este campo, este trabajo profundiza en el romance como un género fundamental para el entretenimiento y altamente atrayente para los fans (Van Monsjou y Mar, 2018).

Entre la gran variedad de contenidos románticos que pueden generar los fans, este estudio presta atención al *femslash*, una variación del *fan fiction* que se ocupa de las relaciones amorosas, sexuales o eróticas entre parejas lesbianas (Zhao, 2017) y que viene creciendo de manera vertiginosa en los últimos años (Edfeldt y Couto, 2019). En particular, se toma como caso de estudio el relato *Una vez más, una oportunidad más*, publicado en fanfiction.net por la autora que se hace llamar 100tatum, entre octubre de 2013 y diciembre de 2014 y que surge de la fusión de acciones y personajes de la serie de televisión *Grey's Anatomy* (2005), de la película de animación japonesa *Byôsoku 5 senchimêtoru*, traducida al castellano como *Cinco centímetros por segundo* (2007) y de la banda sonora de la misma película *One more time, one more chance* (1997).

El análisis se ocupa de los personajes secundarios *Callie* y *Arizona* en *Grey's Anatomy* y protagonistas en el *fan fiction* *Una vez más, una oportunidad más*. Como producto del remix, este *femslash* ubica a la pareja que forman *Callie* y *Arizona* habitando el universo narrativo del *anime*. La *fan* adapta la historia oriental del *anime* al entorno occidental y mexicano, y utiliza citas textuales de la canción *One more time, one more chance* para realzar situaciones o sentimientos de los personajes.

La diversidad de géneros y formatos que dan origen al *femslash* *Una vez más, una oportunidad más* aportan una gran variedad de elementos para comprender la manera en que las audiencias reconstruyen a través de su experiencia los contenidos mediáticos. Las características y relaciones entre los textos que inspiran el relato elegido le otorgan condiciones para ser considerado un caso de estudio significativo en el campo de los estudios sobre cultura *fan*.

Teniendo en cuenta que el amor romántico ha sido principalmente un amor feminizado y que las ideas sobre el amor propuestas desde la ficción en los siglos XVIII y XIX afectan la vida social (Giddens, 1995), esta investigación tiene como objetivo identificar cómo a partir de la fusión de dos diversas narrativas propias del *mainstream*, se crea un nuevo relato que utiliza los cánones sexuales heteronormativos para contar una nueva historia y cómo se representan los conflictos a partir de las miradas sobre el amor y la sexualidad femenina entre los personajes.

## 2. Marco teórico

Los *fans* no solo representan un cambio drástico en las relaciones de poder entre los profesionales que lideran las industrias culturales más asentadas y

quienes reciben sus contenidos, sino que abren nuevas posibilidades para que el relato se expanda en un entorno transmedia (Jenkins, 2006; Scolari, 2009). Los *fans* se caracterizan por su carácter activo y por la formación habitual de comunidades que interpretan y releen los contenidos de los medios de comunicación de acuerdo con sus características individuales y los rasgos de su contexto social (Hills, 2017). Los mundos narrativos, las tramas o los personajes de cualquier tipo de producción de ficción como obras musicales, literarias o audiovisuales, son insumos para crear su propia historia (Rubio-Hernández y López-Rodríguez, 2012). Estas producciones habitan las zonas periféricas, donde la cultura popular y la propia identidad de los usuarios se trasladan al relato para circular a través de textos extraoficiales. En sus creaciones, los *fans* proponen con frecuencia universos alternativos que sacan a los personajes de sus contextos o que rompen con la coherencia de mundos posibles desarrollados a partir de lógicas de consistencia en las que se presupone un desarrollo esperado de acontecimientos (Eco, 1993). Lejos de la búsqueda de conexiones propias de la narrativa transmedia, el *mundo fan* es una construcción imaginaria y a veces poco coherente donde el usuario deposita su afectividad y sus pasiones (Hills, 2017), creando puentes entre lo personal y lo político (Hirsjärvi, 2013).

La intersección y la transfiguración, fruto del *remix*, dan paso a universos sin límites gracias a la conexión entre las formas narrativas con la cultura, las propias expectativas del usuario y el uso de muy variadas tecnologías e interfaces que facilitan la creación de ficciones de todo tipo (Ellen, 2006). El relato final es entonces el resultado de intermediaciones y polimediasiones entre productores y consumidores, capaces de intercambiar y remezclar géneros, lenguajes, formatos e historias (Herbig y Herrmann, 2016). Aunque las aproximaciones teóricas al *remix* son amplias (Navas, Gallagher y Burrough, 2015; Navas, Gallagher y Burrough, 2017), de acuerdo con el uso más extendido del término, se entiende en esta investigación como *remix* las prácticas de recombinación de un texto con otros textos, desde la perspectiva de la audiencia, su comprensión del relato y sus propias propuestas creativas (Gunkel, 2016).

Según Antoni Roig (2017), estos textos cumplen con una doble condición: primero, que son obras no profesionales, aunque se reconoce que en algunas oportunidades los *fans* creadores son expertos en alguna técnica y logran producciones con estándares de calidad propios de un profesional, y segundo, que son obras no oficiales, es decir, no son reconocidas por la franquicia. Desde la perspectiva de la audiencia, la narración supera los límites del propio formato para construirse a partir de varios trozos de texto, de diversos lenguajes, plataformas y géneros. En esta línea, el *femslash* surge como un paratexto (Genette, 1989) capaz de incorporar una gran variedad de prácticas y discursos culturales que pueden llegar a reflejar el interés de la comunidad y los efectos de la convergencia.

El *femslash*, estrechamente relacionado no solo con lo romántico sino también con lo erótico, usa metáforas sobre elementos íntimos y emociona-

les que visualizan los deseos de los personajes femeninos y su cuerpo, recrea momentos de goce sexual intenso entre mujeres y propone relaciones que podrían transformar los patrones románticos y eróticos habituales en la narrativa.

### 2.1. *El romance y la discusión de género*

El amor ha sido un género fundamental de la narrativa del siglo XXI (Tapper, 2014). El romance, propio de la ficción, se lleva a la televisión especialmente a través de formatos como *soap operas* caracterizadas por largas tramas donde sobresale el drama impulsado por los sentimientos primarios (Serrano y Rodríguez de Fonseca, 2017). Los amantes están llamados a superar un sin número de pruebas relacionadas con el deseo y la pérdida para consumir el anhelo de estar juntos. En gran parte, su desarrollo está marcado por estructuras narrativas preconfiguradas desde el capitalismo y propias de los códigos creados por el cine, la publicidad y la novela (Illouz, 2009). En la línea de lo sugerido por Bruner, «la narrativa imita a la vida como la vida imita a la narrativa» (1987: 13). Por ello, el estudio del romance «habita las fronteras a veces difusas entre la vida y los textos» (Illouz, 2009: 228).

El amor romántico se ha orientado específicamente hacia la pareja heterosexual (Giddens, 1995). En estos relatos es posible ver con claridad los ideales de amor romántico normalizados que han marcado el papel de la mujer en las sociedades modernas (Illouz, 2009). Los cánones heteronormativos de los contenidos mediáticos disponen un deber ser de las relaciones afectivas y reproducen parámetros de lo que es o no socialmente aceptable (Pecheny, 2005). Desde una mirada sociológica, esto sucede porque el amor, como cualquier otra emoción, no tiene que ver solo con las características fisiológicas o psicológicas de los individuos, sino con el contexto cultural en el que aparece.

Son pocos los medios masivos que incluyen historias de parejas homosexuales y, cuando lo hacen, con frecuencia reproducen los roles de género de las parejas heterosexuales (Illouz, 2009). No obstante, la narrativa atraviesa por un giro afectivo o emocional (García Andrade y Sabido, 2014) que propone un nuevo estatus social del cuerpo y la afectividad. Esta apertura permite explorar experiencias románticas derivadas del poliamor como estado de práctica en el que es posible mantener relaciones románticas con diversas parejas y experimentar distintas alternativas de feminidad *queer* (Randazzo, Farmer y Lamb, 2015). Las narrativas lésbicas, aunque siguen algunos esquemas del relato mediatizado, ofrecen una forma distinta de ficcionalización, resultado de la disidencia sexual genérica a través de la cual se pueden legitimar las relaciones amorosas o eróticas entre mujeres o subvertir los cánones heteronormativos (Olivera, 2015).

### 3. Metodología

Esta investigación centra su atención en los personajes *Callie* y *Arizona* en el *femslash* *Una vez más, una oportunidad más*, entendiendo que los «personajes son capaces de encarnar historias que no son sino metáforas de la vida, una manera de poner orden, de buscarle una lógica, de darle un sentido a nuestro devenir» (Serrano y Rodríguez de Fonseca, 2017: 11). Los personajes no solo tienen un papel decisivo en el éxito de los productos mediáticos debido a los procesos de identificación de la audiencia, sino que permiten a la audiencia experimentar realidades desde distintas perspectivas, desarrollar su identidad y sus actitudes sociales (Cohen, 2001).

En la construcción de los personajes de *Callie* y *Arizona* se observa cómo se crean arquetipos reconocibles que se alejan o se acercan a los tópicos frecuentes en las discusiones sobre género y a las facetas que pueden ser reconocidas como propias y a la vez compartidas por las producciones audiovisuales originales. La caracterización de los personajes comprende la manera en que estos se presentan, su apariencia, su forma de ver el mundo y actuar. Su personalización abarca todas las cualidades que lo hacen responder y decidir de una manera particular ante los conflictos que se le presentan en la historia (McKee, 2002). Para efectos de este trabajo, el análisis toma en cuenta las cuatro dimensiones que expresan la complejidad de un personaje: necesidad dramática, punto de vista, actitud y cambio (Field, 1996). La necesidad dramática muestra lo que los personajes quieren obtener en la pulsión actancial que Greimas (1989) expone entre sujeto y objeto. El sujeto es el personaje que actúa y el objeto representa lo que busca o anhela. El punto de vista recoge la manera en que el personaje lee el mundo y lo interpreta. La actitud, por su parte, revela en los distintos sucesos de la trama cómo reacciona el sujeto ante los conflictos con sentimientos como felicidad, angustia, temor o valor. Por último, el cambio expresa todos los modos en los que los personajes se transforman a través del relato (Field, 1996).

En el análisis se estudian las declaraciones tácitas o explícitas vinculadas con la orientación sexual de los personajes y se observan los valores de referencia que guían sus acciones. Se intenta conocer hasta qué punto las acciones son creíbles o verosímiles, teniendo como referencia no solo el propio relato, sino también los debates propuestos por las comunidades LGBTI sobre los estereotipos y las maneras en que la comunidad expresa su identidad de género en sus relaciones románticas. El estudio sobre la caracterización tiene en cuenta los dos niveles en el análisis de las representaciones: el nivel superficial y el nivel profundo (Greimas, 1989) a través de los cuales se puede ver cómo los personajes no solo enuncian quienes son, sino que en esta enunciación otorgan un significado particular a sus acciones para ellos mismos y su contexto.

La indagación sobre los personajes no desconoce la historia, sino que distingue las secuencias de eventos en las que los personajes participan. Atendiendo a la distinción entre narrativa e historia (Lowe, 2010), se realiza un

análisis narrativo que tiene en cuenta las distintas historias que expresan una experiencia particular del relato desde las vivencias de sus personajes. Este enfoque permite examinar el caso de estudio de una manera más cercana a los individuos y sus subjetividades, evitando las divagaciones que pudieran desprenderse de una interpretación general del relato.

Para la realización del análisis se descargaron como archivos PDF todos los capítulos del *femslash* *Una vez más, una oportunidad más*, publicado en fanfiction.net. Estos documentos fueron analizados a través de Atlas.ti. Todos los pasajes en el texto referentes a los personajes *Callie* y *Arizona* fueron señalados como citas libres y luego codificados de acuerdo con las principales categorías de análisis: necesidad dramática, punto de vista, actitud y cambio. Con el fin de validar la confiabilidad de los datos, cada uno de los tres investigadores del equipo realizó el ejercicio de codificación individualmente y luego se compararon resultados para corroborar que cada uno de los pasajes respondiera de forma clara a las unidades de análisis del estudio. La elaboración de resultados responde a un ejercicio de construcción de afirmaciones, proposiciones y conclusiones respaldadas por las descripciones y los diálogos del texto *Una vez más, una oportunidad más*.

#### 4. Resultados

##### 4.1. La necesidad dramática

La necesidad dramática del personaje se expresa a través de la búsqueda de un objetivo o meta que quiere alcanzar y la superación de obstáculos que se interponen en su camino para lograrlo (Field, 1996). En el caso de estudio, la adopción de la estructura narrativa del *anime* en el *femslash* implica acoger la necesidad dramática de sus personajes *Callie* y *Arizona*. En la historia de amor de la *fan*, los personajes quieren estar juntos hasta el final de los tiempos; pero no lo consiguen, como sucede en el *anime*. Manteniendo el anhelo utópico en el centro del romance, el amor queda consignado al ideal. La pulsión dramática de la narrativa de la *fan* no contradice la serie o plantea otras salidas como la reconciliación para los conflictos que enfrentan los personajes. Respondiendo al canon romántico medieval, en el que la heroína es habitualmente pasiva, el amor queda integrado en la búsqueda como odisea que no se detiene. El amor es esa cosa bella que uno desea; pero, a la vez, deja de ser bella por no poseerla, «sólo se desea lo que no se tiene» (Platón, 1871: 293).

##### 4.2. El punto de vista

El punto de vista del personaje se construye a partir de cómo se siente, cómo se ve a sí mismo, cómo piensa y cómo se sitúa ante los demás de forma única y particular (Field, 1996). A este tenor, los estereotipos comienzan a manifestarse en la presentación de los personajes desde el inicio del *fan fiction*. Desde una perspectiva estereotipada de género, las mujeres en la televisión son



pacientes, delgadas, bellas y valoran más su belleza que su intelecto; mientras que los hombres son caracterizados como sujetos racionales, ambiciosos, poderosos, violentos y tolerantes (Towbin *et al.*, 2008). En el *femslash*, *Arizona* parece encarnar las características estereotipadas de la mujer y *Callie*, las del hombre. Mientras *Arizona* es temerosa, no tiene muchos amigos y necesita apoyo; *Callie* es cuidadora, fuerte y responsable. La autora del *femslash* escribe en el primer párrafo de su relato: «*Callie* se levanta temprano para llegar a su primer día de clases [...] es respetada y admirada por sus compañeros, es capitana de su equipo de fútbol femenino [...] es muy popular» (100tatum, 2013, Chapter 1, par. 1).

En el primer acercamiento entre los personajes del *femslash*, *Arizona* está llorando porque está perdida de camino al colegio. Este hecho la identifica con el estereotipo general del amor desvalido o desprotegido. En la situación, *Callie* asume el rol de salvadora y ayuda a *Arizona* llevándola a la escuela. Pero este rescate está obscurecido con el reproche: «pareces un bebé haciendo pucheros» (100tatum, Chapter 1, par. 45). Esta frase establece una relación inicial de poder entre los personajes y de desequilibrio entre la fuerte (*Callie*) y la débil (*Arizona*). *Callie* es descrita por la autora *fan* con adjetivos como respetada, admirada, capitana, popular, primera en todas sus clases, cuidadora de su hermana pequeña. Por su parte, *Arizona* se presenta como alguien que quiere hacer las cosas por sí misma pero no lo consigue. «Quería demostrar que podría llegar a la escuela sola..., pero me perdí y aquí *Callie* me salvó» (100tatum, 2013, Chapter 1, par. 56).

El hecho de que la historia comience con una salvadora y otra salvada es sustancial porque sirve para inaugurar una relación afectiva asimétrica entre los personajes que remite a las prácticas amorosas apoyadas en relaciones de poder y propias de la fórmula del melodrama: hombre rico salva a mujer pobre (Rincón, 2018). El amor romántico depende así de la identificación proyectiva del *Amour passion* propuesta por Giddens (1995). La proyección crea un sentimiento de plenitud con el otro, sin duda reforzado por las diferencias establecidas entre masculinidad y femineidad, definidas por antítesis. Mientras *Arizona* viene de una familia poco adinerada, *Callie* pertenece a una muy pudiente. *Callie* apenas tiene relación con su familia y pasa la mayor parte del tiempo sola, en tanto *Arizona* crece rodeada de un ambiente familiar muy cohesionado. Ambos personajes en el *femslash* son construidos a partir de una atracción de opuestos. Se trata de una narrativa que conecta con un discurso de amor romántico en el que cada uno de los personajes en la pareja encarna un rol en un sistema que no dista del visto en los entornos mediáticos heteronormativos.

#### 4.3. La actitud

La actitud de los personajes revela sus sentimientos y creencias particulares señalando una cierta perspectiva ideológica que guiará sus acciones. La pregunta sobre la actitud lleva a reconstruir los personajes para saber quiénes son



en realidad en relación con otros personajes y las situaciones que afrontan (Field, 1996). En el amplio espectro que podría suponer el análisis de las actitudes, en este estudio interesan aquellas que están ligadas a la construcción de género en la relación romántica. Al respecto, se observa que la narrativa del *femslash* profundiza poco a poco en los personajes imprimiéndoles nuevas dimensiones sexogénicas propias de su ámbito psicológico, que progresivamente se apartan de los estereotipos de género. En el segundo capítulo del *femslash*, *Arizona*, quien había sido presentada como débil inicialmente, le pega a un compañero del colegio. «Para ser una persona que se ve tan tierna eres muy agresiva...» (100tatum, 2013, Chapter 2, par. 63), le dice *Callie* a *Arizona*. De este modo, entran en crisis los estereotipos atribuidos a los personajes. En la primera alusión al género en la historia, *Callie* se identifica con «el azul rudo» y *Arizona*, con el rosa; pero los colores asociados en las concepciones de sexo genéricas de lo femenino y lo masculino (Cunningham y Macrae, 2011) se invierten. En un diálogo entre *Callie* y *Arizona*, la primera dice:

Quando eligieron los colores para niños y niñas, se escogieron dos, el azul y rosa, para el varón buscaron uno que fuera fuerte y demostrara valentía y coraje y fue el rosa y uno que demostrara ternura y delicadez y escogieron el azul... El azul es para los delicados... (100tatum, 2013, Chapter 2, par. 78)

Esta frase provoca una discusión entre *Callie* y *Arizona* porque ninguna de las dos quiere identificarse con la delicadeza, como valor asociado a la feminidad estereotipada. Es importante notar que las actitudes están vinculadas con el nivel individual de la percepción de cada individuo y la manera en que interpretan lo que les sucede, y aunque una gran parte de las creencias son construidas social y culturalmente (Fiske y Neuberg, 1990; Bargh, 1999), los personajes asumen a través de esta declaración una posición que quebranta los estereotipos conferidos al azul y al rosa, como colores con los que se comienzan a introducir los primeros estereotipos de género desde la niñez.

#### 4.4. *El cambio*

Todo personaje a lo largo de su viaje narrativo se transforma. Los sucesos que se interponen en su camino dejan una huella en su carácter (Field, 1996). El *femslash* comienza cuando *Callie* y *Arizona* tienen 12 años y termina cuando han alcanzado cerca de los 26. Su paso de la niñez a la adultez está marcado por cambios que obedecen a la madurez de su carácter y su despertar sexual y afectivo. Así, «...la captura del corazón del otro es de hecho el proceso de la creación de una biografía narrativa mutua» (Giddens, 1995: 31).

Las tres partes en las que la autora del *femslash* distribuye los 18 capítulos de su texto revelan cambios sustanciales relacionados no solo con la relación romántica, sino también con la evolución de los personajes. En la primera parte la pareja se conoce y establece las bases de su relación. El relato se desarrolla en la niñez. Progresivamente ambas pasan más tiempo juntas, plantean-

do las bases de una amistad en la que aparecen como «inseparables». Esta etapa se caracteriza por el optimismo, la felicidad y el encuentro. La primera parte acaba al finalizar la primaria, cuando los padres de *Arizona* anuncian una mudanza a África (donde se traslada *Callie* en la serie de televisión). La despedida romántica, implícita en la canción del *anime* que se replica en el noveno capítulo del *fan fiction*, inicia la segunda parte de la historia, en la que los personajes de despiden con la promesa de un regreso y una espera que nunca termina.

Cuatro años más tarde, en el capítulo 10 del *femslash*, después de que los personajes acaban la secundaria, la pareja sigue separada. «*Callie* no es la misma» (100tatum, 2013, Chapter 10. par. 26), escribe la autora para iniciar la segunda parte de su relato. En la distancia de su relación, *Callie* se pregunta cuánto habrá cambiado *Arizona*. Para el capítulo 12 del *femslash*, la frustración, la soledad y el vacío de una relación amorosa consumen a *Callie*. La alegría, la energía vital, las aficiones y las relaciones sociales asociadas a su personaje se desvanecen por desamor. Pasa de ser una mujer popular a ser solitaria porque la tristeza de la separación la embarga. Deja de ser capitana de un equipo de fútbol a no practicar este deporte porque le recuerda a *Arizona*. La melancolía propia del amor que no se materializa la consume a lo largo del relato. *Callie* se ve triste, y ya no disfruta de nada, dice la autora del relato en el capítulo 10. La narración muestra una mujer debilitada por el amor que la ha vuelto taciturna, amargada, retraída. Las imágenes melancólicas de un amor que no se realiza ocupan las últimas partes del relato centrado en la pérdida y su aceptación.

Al final de la segunda parte, de las tres que componen el *femslash*, los personajes vuelven a encontrarse por seis meses. Solo hasta este momento, cuando ya son adultas, *Arizona* declara abiertamente su homosexualidad, demostrando desde el *femslash* los llamados «efectos de una representación positiva en las jóvenes lesbianas» (Guerrero-Pico, Establés y Ventura, 2017: 33): «...mira, si es mi ex, y no... no es, no es él, es... ella» (100tatum, 2013, Chapter 14, par. 24). A pesar de los acercamientos entre ambas mujeres, los sentimientos amorosos y sexuales no se aclararán. El desconocimiento del amor hacia la otra se justifica desde el miedo a la pérdida y la confusión. En este marco de relación, es explicable que la exploración sexual sea muy limitada. La sexualidad supondría un reconocimiento explícito de género, un avance en la relación de proximidad hacia el otro; pero el relato va a conducir a la derrota. Los últimos capítulos del *femslash* se dedican a la aceptación del fracaso. Desde el capítulo 13, *Marc*, el amigo de *Callie*, acepta que la ha perdido para siempre, porque nunca va a quererlo. Mientras que *Callie* y *Arizona* admiten progresivamente su separación, hasta llegar al capítulo final, en el que se dicen adiós en silencio. Ambas mujeres acuden al mismo sitio para despedirse del recuerdo que no las deja avanzar. A pesar de coincidir en la hora y el lugar para dejar atrás la relación, no se encuentran porque un tren que cruza evita que se vean. Así, la historia vuelve a plegarse sobre sí misma en un halo de frustración romántica que no se resuelve.

## 5. Conclusiones

El análisis del *femslash* *Una vez más, una oportunidad más* muestra que los estereotipos heteronormativos propios de los medios masivos de comunicación influyen en los relatos creados por los *fans*. Si bien a lo largo del *femslash* se hallan posturas que intentan alejarse de los estereotipos, la autora adopta el canon romántico propio de la narrativa clásica, en el que, por antítesis en la pareja, una mujer se identifica con la figura fuerte, muy ligada a lo masculino, y la otra se asocia a lo débil, representado a través de los valores estereotipados de lo femenino.

Siguiendo el canon romántico, en este *femslash* el amor plantea una autointerrogación constante sobre el sentimiento hacia el otro (Giddens, 1995). La relación lésbica se establece a partir de emociones que los personajes no son capaces de expresar. Con frecuencia en el *femslash*, la autora alude a un sentimiento de confusión para explicar el afecto entre los personajes. Pero más complejo que la confusión es la aceptación de la autora del *femslash* de una culpabilidad propia de las culturas conservadoras por el sentimiento de afecto de una persona hacia otra del mismo sexo. A lo largo de la historia son escasos los contactos físicos entre los personajes. El amor se enmarca en una experiencia sublime y se aparta de la pulsión erótica, rompiendo en palabras de Giddens «con la sexualidad para vivir el amor desde la “virtud” sin mancha para darle al otro un valor “especial”» (1995: 27).

El *femslash* *Una vez más, una oportunidad más* es un ejemplo de la narración amorosa que, sin enfocar su atención en el cuerpo, crea una tensión equivalente, cercana a las propuestas homosexuales presentadas en los medios masivos. En el estudio de los personajes *Callie* y *Arizona* no se identifican propuestas narrativas diferentes que respondan qué significa ser lesbiana o cómo descubrir el amor hacia otra mujer.

Este escenario, si bien este estudio está marcado por límites metodológicos del estudio de un caso en particular, invita a revisar algunas ideas preconcebidas sobre la posible transgresión o transformación del entretenimiento gracias a la participación de los *fans*. Es posible que no se deba esperar que los *femslash* se alejen o disten de los productos que tienen como base, y podría ser explicable que en buena parte reproduzcan o expandan lo que ha sido instaurado en términos narrativos desde lógicas capitalistas en el *mainstream*. De acuerdo con las aclaraciones de Becker (2008), estas producciones, nacidas de actividades cooperativas o participativas, no tendrían por qué distar de las que se crean independientemente porque responden a convenciones previamente estandarizadas.

Este análisis, no resta valor al *femslash* como expresión material de la cultura en un escenario intertextual transmedia (Montoya, Vásquez y Salinas, 2013), valioso como cualquier otra narrativa para analizar la sociedad, su sistema de creencias, sus valores y aspiraciones (Woodward, 2007). La metodología empleada ha permitido contemplar a lo largo de la historia cómo la autora se apropia de los diferentes productos mediáticos para crear un univer-

so alternativo. Sería conveniente seguir profundizando en la caracterización de los personajes en los productos que inspiraron el *femslash* para comprender las lógicas que permean el relato ficcional de la usuaria y sus relaciones *cross-media* y analizar, como sugieren Franquet y Villa (2012), cómo la introducción de múltiples tecnologías puede llegar a desestabilizar los modelos de negocio tradicionales en los medios. Para este fin es importante identificar correlaciones no solo entre las historias que se mezclan, sino también entre los personajes, las motivaciones y las aspiraciones propias de los *fans*.

## Referencias bibliográficas

- 100TATUM (seudónimo) (8 de octubre, 2013). *Una vez más, una oportunidad más*. Recuperado el 15 de abril de 2018 de fanfiction.net: <<https://www.fanfiction.net/s/9749543/1/Una-vez-mas-una-oportunidad-mas>>.
- BARDOEL, J. (2007). «Public service broadcasting in a multimedia environment». En: N. CARPENTIER, P. PRUULMANN, K. NORDENSTRENG, M. HARTMANN, P. VIHALEMM, B. CAMMAERTS y H. NIEMINEN (eds.). *Media technologies and democracy in an enlarged Europe*. Tartu: Tartu University Press, 41-54.
- BARGH, J. A. (1999). «The cognitive monster: The case against the controllability of automatic stereotype effects». En: S. CHAKEN y Y. TROPE (eds.). *Dual Process Theories in Social Psychology*. Nueva York: The Guilford Press, 361-383.
- BECKER, H. S. (2008). *Art worlds: Updated and revised 25th anniversary edition*. Berkeley, CA: University of California Press.
- BRUNER, J. (1987). «Life as Narrative». *Social Research: An International Quarterly*, 54 (2), 11-32.
- COHEN, J. (2001). «Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters». *Mass Communication and Society*, 4 (3), 245-264.  
<[https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0403\\_01](https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0403_01)>
- DEBRETT, M. (2009). «Riding the wave: Public Service Televisión in the Multi-Platform Era». *Media, Culture & Society*, 31 (5), 808-827.  
<<https://doi.org/10.1177/0163443709339466>>
- DEUZE, M. (2006). «Collaboration, Participation and the Media». *New Media & Society*, 8 (4), 691-698.  
<<https://doi.org/10.1177/1461444806065665>>
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Gedisa.
- EDFELDT, C. y COUTO, A. (2019). «Ficção de “slash” na internet como espaço heterotópico e de resistência “queer”». *Cadernos De Literatura Comparada*, 39, 183-199.
- ELLEN, L. (2006). «This Dratted Thing. Fannish storytelling through new media». En: K. HELLEKSON y K. BUSSE (eds.). *Fan fiction and fan communities in the Age of the Internet: New Essays*. Jefferson North Carolina y Londres: McFarland Press, 245-261.
- ENLI, G. (2008). «Redefining Public Service Broadcasting: Multi-platform Participation». *Convergence*, 14 (1), 105-120.  
<<https://doi.org/10.1177/1354856507084422>>
- FIELD, S. (1996). *El Manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Nueva York: Bantam Dell.

- FISKE, S. T. y NEUBERG, S. L. (1990). «A Continuum Model of Impression Formation from Category-based to Individuated Processes: Influences of Information and Motivation on Attention and Interpretation». En: M. P. ZANNA (ed.). *Advances in experimental Social Psychology*, 3. Nueva York: Academic Press, 1-74.
- FRANQUET, R. y VILLA, M. I. (2012). «Interpretation and analysis of cross media content: the case of Televisió de Catalunya». *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*. Monogràfic Audiovisual 2.0. Núm. extra 1, 49-63.
- GARCÍA ANDRADE, A. y SABIDO RAMOS, O. (coords.) (2014). *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea. Algunas rutas del amor y la experiencia sensible en las ciencias sociales*. México: Conacyt, UAM -Azcapotzalco.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Channa Newman y Claude Deubinsky, trad.). Barcelona: Taurus.
- GIDDENS, A. (1995). *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra Teorema.
- GREIMAS, A. J. (1989). *En torno al sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.
- GUERRERO-PICO, M. y SCOLARI, C. (2016). «Narrativas transmedia y contenidos generados por los usuarios: el caso de los crossovers». *Cuadernos.Info*, 38, 183-200. <<https://doi.org/10.7764/cdi.38.760>>
- GUERRERO-PICO, M.; ESTABLÉS, M. J. y VENTURA, R. (2017). «El Síndrome de la Lesbiana Muerta: mecanismos de autorregulación del *fandom* LGBTI en las polémicas *fán-productor* de la serie *The 100*». *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 57, 29-46. <<https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3110>>
- GUNKEL, D. (2016). *Of Remixology: Ethics and Aesthetics After Remix*. Cambridge, MA: MIT Press.
- HARRISON, J. y WESSELS, B. (2005). «A New Public Service Communication Environment? Public Service Broadcasting Values in Reconfiguring Media». *New Media & Society*, 7 (6), 834-853. <<https://doi.org/10.1177/1461444805058172>>
- HERBIG, A. y HERRMANN, A. (2016). «Polymediated Narrative: The Case of the Supernatural Episode “Fan fiction”». *International Journal of Communication*, 10, 748-765.
- HIRSJÄRVI, I. (2013). «Alfabetización mediática, *fandom* y culturas participativas. Un desafío global». *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*. Monogràfic. Núm. 48, 37-48.
- HIRSCHMAN, E. (2000). *Heroes, monsters, & messiahs: Movies and television shows as the mythology of American culture*. Kansas City, MO: Andrews McMeel.
- HILLS, M. (2017). «From Fan Culture/Community to the Fan World: Possible Pathways and Ways of Having Done Fandom». *Palabra Clave*, 20 (4), 856-883. <<https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.4>>
- ILLOUZ, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. (María Victoria Rodil, trad.). Buenos Aires, Argentina: Katz.
- JENKINS, H. (1992). *Textual Poachers: Televisión Fans & Participatory Culture*. Nueva York: Routledge.
- (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. Nueva York y Londres: New York University Press.
- KJUS, Y. (2009). «Impact of prestige programs on production practices: The case of crossmedia and audience participation in public service organizations». *Journal of Media Practice*, 10 (2), 167-184. <[https://doi.org/10.1386/jmpr.10.2-3.167\\_1](https://doi.org/10.1386/jmpr.10.2-3.167_1)>

- LOWE, N. J. (2000). *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Nueva York: Yorambridge U.  
<<https://doi.org/10.1017/CBO9780511482281>>
- MASAYOSHI, Y. (autor). (1997). *One more time, one more chance* [Canción]. Polydor Japan, Universal Music Japan, Office Augusta.
- MCKEE, R. (2002). *Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- MONTROYA-BERMEDEZ, D.; VÁSQUEZ, M. y SALINAS, H. (2013). «Sistemas intertextuales transmedia: exploraciones conceptuales y aproximaciones investigativas». *Revista Co-herencia*, 10 (18), 137-159.
- NAVAS, E., GALLAGHER O. y BURROUGH, X. (eds.) (2015). *The Routledge Companion to Remix Studies*. Londres: Routledge.
- (eds.) (2017). *Keywords in Remix Studies*. Londres: Routledge.  
<<https://doi.org/10.4324/9781315516417>>
- OLIVERA, M. E. (2015). *Entre Amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PECHENY, M. (2005). «Identidades discretas». En: L. ARFUCH (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 131-155.
- PLATÓN (1871). *El Banquete*. Madrid: Edición de Patricio de Azcárate.
- RANDAZZO, R.; FARMER, K. y LAMB, S. (2015). «Queer Women's Perspectives on Sexualization of Women in Media». *Journal of Bisexuality*, 15 (1), 99-129.  
<<https://doi.org/10.1080/15299716.2014.986315>>
- RHIMES, S. (2005). *Grey's Anatomy* [Serie de TV]. Shondaland, The Mark Gordon Company, Touchstone Television.
- RINCÓN, O. (2018). «Ellas son el centro de la pantalla y la pantalla es el mundo». *Razón y Palabra*, 22 (1), 271-280.
- SERRANO, R. y RODRÍGUEZ DE FONSECA, F. (2017). *Creación de personajes para series*. Madrid: Instituto R.T.V.E.
- ROIG, A. (2017). «Fanfilms: An Uncomfortable Category?». *Palabra Clave*, 20 (4), 979-1007.  
<<https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.4>>
- RUBIO-HERNÁNDEZ, M. y LÓPEZ-RODRÍGUEZ, F (2012). «El *fanfiction* de temática homoerótica inspirado por productos audiovisuales. Una aproximación desde la narrativa». *Revista Latina de Comunicación*, 10 (1), 1183-1198.
- SCOLARI, C. (2009). «Mapping conversations about new media: The Theoretical Field of Digital Communication». *New Media and Society*, 11 (6), 1-22.  
<<https://doi.org/10.1177/1461444809336513>>
- SHINKAI, M. (dir.). (2007). *Byôsoku 5 senchimêtoru* [Película] (*Cinco centímetros bajo tierra*, trad.). CoMix Wave.
- TAPPER, O. (2014). «Romance and Innovation in Twenty-First Century Publishing». *Publishing Research Quarterly*, 30 (2), 249-259.  
<<https://doi.org/10.1007/s12109-014-9363-6>>
- TOWBIN, M.; HADDOCK, S.; SCHINDLER, Z.; LUND, L. y TANNER, L. (2008). «Image of gender, race, age, and sexual orientation in Disney Feature-Length Animated Films». *Journal of Feminist Family Therapy*, 15 (4), 19-44.  
<[https://doi.org/10.1300/J086v15n04\\_02](https://doi.org/10.1300/J086v15n04_02)>
- VAN MONSJOU, E., y MAR, R. A. (14 junio 2018). «Interest and Investment in Fictional Romances». *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, advance online publication.  
<<https://doi.org/10.1037/aca0000191>>

- WARNICK, B. (1987). «The Narrative Paradigm: Another Story». *Quarterly Journal of Speech*, 73 (2), 172-182.  
<<https://doi.org/10.1080/00335638709383801>>
- WOODWARD, I. (2007). *Understanding material culture*. Londres: Sage.
- YTREBERG, E. (2009). «Extended Liveness and Eventfulness in Multi-Platform Reality Formats». *New Media & Society*, 11 (4), 467-485.  
<<https://doi.org/10.1177/1461444809102955>>
- ZHAO, J. (2017). «Queerly Imagining *Super Girl* in an Alternate World: The Fannish Worlding in FSCN Femslash Romance». *Queer Female Fandom, Transformative Works and Cultures*, 24.  
<<http://dx.doi.org/10.3983/twc.2017.870>>



