

Fanfiction como adaptación: el caso de *El Fantasma de la Ópera*

*Fanfic as adaptation: The Phantom of
the Opera case*

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7561>

CLARICE GRECO¹

<https://orcid.org/0000-0002-2603-6808>

MARIA IMMACOLATA

VASSALLO DE LOPES²

<https://orcid.org/0000-0003-3477-1068>

Este artículo discute las fronteras teóricas que separan las adaptaciones de textos literarios (por escritores profesionales) y las actividades de los fans, especialmente las *fanfictions* de *El Fantasma de la Ópera*. El enfoque teórico trae consigo la noción de “transcreación” y autores del campo de *fan studies*. Los resultados incluyen el reconocimiento de las *fanfictions* como una forma de adaptación literaria y la noción de *El Fantasma de la Ópera* como archivo o como “literatura arcóntica”.

PALABRAS CLAVE: *Fanfiction, El Fantasma de la Ópera, fan studies, adaptación, transcreación.*

This article discusses the theoretical borders that separate adaptations of literary texts (by professional writers) and the activities of fans, especially fanfictions of The Phantom of the Opera. The theoretical approach brings the notion of “transcreation” and authors from the field of fan studies. The results include the recognition of fanfictions as a type of literary adaptation, and the notion of The Phantom of the Opera as an archive or as “archontic literature”.

KEYWORDS: *Fanfiction, Phantom of the Opera, fan studies, adaptation, trans-creation.*

Cómo citar este artículo:

Greco, C. & Lopes, M. I. V. (2020). Fanfiction como adaptación: el caso de *El fantasma de la Ópera*. *Comunicación y Sociedad*, e7561. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7561>

¹ Universidade Paulista, Brasil.
claricegreco@gmail.com

² Universidade de São Paulo, Brasil.
immaco@usp.br

Fecha de recepción: 24/07/19. Aceptación: 24/03/20. Publicado: 11/11/20.

INTRODUCCIÓN

Este artículo³ es el resultado de una iniciativa “OBITEL Expansions”, a través de la cual las autoras representaron al Centro de Estudios de Telenovela y a la Red OBITEL⁴ en una alianza internacional de investigación interdisciplinar en el proyecto *El fantasma en cine: adaptaciones cinematográficas de Le Fantôme de l’Opéra: rutas de transferencia cultural*,⁵ que tenía como objetivo analizar adaptaciones audiovisuales de *El Fantasma de la Ópera*.

El Fantasma de la Ópera es quizás una de las narrativas más recreadas de todos los tiempos y también es el foco de un considerable número de fans. La novela original fue publicada por partes por Gaston Leroux en *Le Gaulois* en 1909-1910 y adaptada al cine por primera vez en 1916. Desde entonces ha inspirado más de 50 adaptaciones audiovisuales, que van desde películas mudas en blanco y negro como la versión de Rupert Julian’s (1925), temprana obra clásica de terror, a la serie musical de ABC.⁶ El musical producido por Andrew Lloyd Webber es el espectáculo de mayor duración en la historia de Broadway, con más de 10 000 representaciones desde su estreno en 1988.⁷ Es

3 En este artículo se utiliza mayoritariamente el masculino de modo genérico para referir a varones y mujeres, excepto en algunos pasajes en que se utiliza el femenino como genérico para referir a escritoras y escritores de fanfics. En pocas ocasiones se utiliza femenino y masculino para brindar claridad en la traducción (por ejemplo, “autoras y autores”).

4 Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva.

5 El proyecto mencionado fue coordinado por el Prof. Dr. Cormac Newark de la Guildhall School of Music and Drama, con la participación de investigadores de la Universidad de Edimburgo, Royal Opera House de Londres, Universidad de Tennessee, Universidad de Udine, Universidad de Hong Kong, Universidad Bautista de Hong Kong y las autoras de este artículo de la Universidad de São Paulo y la Universidad Paulista de Brasil.

6 Una lista de adaptaciones audiovisuales está disponible en <https://thepantomonfilm.com/>, sitio web que resultó del proyecto internacional “Phantom on Film”.

7 El musical *El Fantasma de la Ópera* se estrenó en el West End de Londres en 1986 y en Broadway en 1988. Tuvo su presentación número 10 000 en Broadway en 2012.

considerado el espectáculo más visto de todos los tiempos. El texto ha sido objeto de reinterpretación artística, académica y creativa durante más de un siglo en todo el mundo. También ha atraído a los fans y se ha convertido en uno de los mayores ejemplos de narrativas clásicas o de culto. El triángulo amoroso entre Christine, Raoul y el Fantasma se ha transformado en teatro, musicales, películas, programas de televisión y, por qué no, *fanfictions* (también conocidas como *fanfics*).

Desde los orígenes del teatro, y más tarde del cine, y sobre todo desde que se inventó la televisión, estudiosos y productores han estado estudiando y desarrollando adaptaciones de textos literarios. Las innumerables formas de recrear una historia original reflejan el apetito por muchas formas de consumo. Los límites entre la creación y el consumo de textos se han desdibujado en las últimas décadas, y la escritura de fans ha comenzado a recibir más atención por parte de los académicos y de la industria de los medios. Desde finales de 1990, los fans se han involucrado activamente en actividades online: escribir e incluso hacer películas. Según autores como Berger (2012), estas prácticas culturales se pueden catalogar como adaptaciones de uno u otro tipo.

Es importante tener en cuenta que el espectador vive en una época de reutilización y que la apropiación y resignificación de textos y signos está presente en nuestra relación con todas las formas de arte. En el caso de *El Fantasma de la Ópera*, es imposible identificar con precisión las cualidades que lo convirtieron en un archivo tan grande de películas, textos, guiones, referencias, canciones, dibujos, etc. Lo que sí sabemos es que la proliferación de estos intertextos se intensificó entre los fans después del musical de Broadway, producido por Andrew Lloyd Weber en 1988, y más aún después de la popularización de Internet.

Con base en estas pautas y en enfoques teóricos de estudiosos de los fans como Hills (2010), Booth (2010), Sandvoss (2013) y Gwenllian-Jones y Pearson (2004), entre otros, este artículo reflexiona sobre las fronteras teóricas que separan las adaptaciones de textos literarios (producidos por escritores profesionales) y las actividades de los fans online. El objeto principal aquí es la gran colección de fanfics relacionados con *El fantasma de la Ópera* que se encuentran en ciertos sitios web. Para reflexionar y comprender la creación de fans como representativos del universo de este texto literario, argumentaremos que *El Fantasma*

de la *Ópera* ya no es una pieza literaria, sino una composición de diferentes historias.

Empezamos, sin embargo, con una breve consideración de la adaptación en los estudios culturales, pensando en los textos como arte en movimiento o *literatura arcóntica* (Derecho, 2006). Esta noción está relacionada con lo que el poeta y semiótico brasileño Campos (2011) denominó *transcreación*, concepto que se refiere al proceso creativo de las traducciones: su conclusión es que las traducciones fieles o neutrales de textos creativos son casi imposibles, y que el acto incluye necesariamente la recreación, aunque con un sentido de lealtad al “espíritu de la obra”. A continuación, presentamos nuestra investigación empírica en curso, con el objetivo de proporcionar una descripción general de los diversos tipos de trabajo de los fans que se refieren al original de Leroux, y dar una muestra de fanfictions que se centran en elementos particulares del libro presentes en las narrativas de los fans. Nuestro resumen final cubre el reconocimiento de las fanfictions como una forma de adaptación literaria, un diagnóstico de la implicación de los fans con *El Fantasma de la Ópera* y la noción de esta famosa narrativa como archivo o como literatura arcóntica (Derecho, 2006).

LITERATURA ARCÓNTICA, TRANSCREACIÓN Y FANFICS

La noción de *adaptación literaria* está muy presente en las discusiones teóricas en el campo de estudios de cine y televisión. En este trabajo seguimos la idea de adaptación presentada por Stam (2006), entendiendo esta como el resultado de referencias intertextuales y transformaciones de textos anteriores que generan nuevos textos en un ciclo de reciclaje infinito. El autor también considera que este proceso ayuda a la popularización de un texto, el cual creemos es el caso de *El Fantasma de la Ópera* y el trabajo de sus fans.

Entender la fanfiction (o fanfic) como una adaptación literaria en los estudios culturales no es completamente nuevo, pero tampoco es lo habitual todavía. Nuestro objetivo aquí es abrir una nueva perspectiva sobre el tema con la combinación de dos conceptos: la idea de *transcreación*, introducida por Campos (2011) en referencia a la traducción de poesía, y la noción de *literatura arcóntica* de Derrida, aplicada a

las fanfictions por Derecho (2006). Aunque la traducción implica un aspecto diferente de los textos y un campo de estudio distinto, el uso de esta noción se aplica a los fanfics de *El Fantasma de la Ópera* para enfatizar que el proceso de recrear una historia para una audiencia diferente y una plataforma diferente es también un proceso de adaptación a un nuevo lenguaje.

Derecho (2006) define fanfiction como literatura arcóntica, un término que toma prestado de la definición de Derrida de archivos como siempre en expansión y nunca completamente cerrados. Según Derrida, todos los archivos están abiertos para siempre a nuevas entradas, nuevos contenidos. El principio arcóntico de un texto es, entonces, ser el “impulso interno de un archivo para expandirse continuamente” (Derrida citado en Derecho, 2006, p. 64).

Según Derecho (2006), el adjetivo *arcóntico* es mejor para describir la relación intertextual en el corazón de la literatura que los términos *derivado* o *apropiativo*. Ambos adjetivos suelen implicar una connotación negativa, ya que se refieren a dos textos, uno es “menor” que el otro (en caso de *derivado*) o uno es “robado”. Además, dan una idea de propiedad y jerarquía que, en última instancia, conducen a una limitación de la creatividad. Por otro lado, *arcóntica* denota un tipo de literatura que es dinámica, inacabada y abierta a la adición sin la violación de fronteras preestablecidas. Por lo tanto, el archivo de un texto arcóntico “no es idéntico al texto, sino que es una construcción virtual que rodea al texto, incluyéndolo a este y a todos los textos relacionados con él” (p. 65).

Los textos arcónticos se basan en tres aspectos teóricos. El primero es que funcionan “repitiendo con diferencia”, ya que repiten algo, pero siempre con adiciones o cambios. En segundo lugar, la literatura arcóntica trata sobre la realidad de las virtualidades y potencialidades. Derecho se inspira en los conceptos de Deleuze de *virtual* y *potencial* para afirmar que la fanfiction permite que las virtualidades se vuelvan reales, asumiendo que cada texto contiene una gran cantidad de potencialidades que se pueden realizar mediante la variación del texto. Y tercero, la literatura arcóntica se caracteriza por la relación. Según la idea de “relación” de Glissant, las relaciones entre personas, naciones, ideas y palabras nunca pueden ser fijadas en identidad y no privi-

legian los todos sobre las partes (Glissant citado en Derecho, 2006). A partir de estas premisas, Derecho (2006) defiende fanfiction como una literatura que existe a través de la relación, ya que no pretende limitar la producción creativa sobre un texto.

Siguiendo la perspectiva de la literatura arcóntica, otro concepto ayuda a construir el argumento de que la fanfiction contribuye a un archivo más amplio de un texto. La noción de *transcreación* (*transcrição*)⁸ introducida por Campos (2011), quien ofrece una perspectiva sobre las formas en que la traducción moldea y transforma los textos. Aunque la traducción requeriría idealmente una semejanza casi perfecta con el original, el autor va en contra de la idea de hiperfidelidad, afirmando que todas las traducciones son un nuevo modo de creación. Añade que incluso el propio concepto de traducción ha sido sometido a una progresiva reelaboración neológica, desde la idea inicial de recreación hasta la acuñación de términos como *transcreación*, *reinención* y *transtextualización*.

Según Campos (2011), contrariamente a lo que uno podría creer, es el valor relativo y no el valor canonizado eterno lo que rige un texto literario. Encuentra este valor relativo en la noción de Sartre que afirma que un hombre solo puede abrazar la poética en un tiempo específico: el presente. Esto revela la “declaración relativa” de la poética. La misma noción puede aplicarse a casi todos los textos sobre el contexto transmediático actual.

Según Campos (2011), después de que Benjamin propusiera que la función de la traducción no se relaciona con el contenido, sino con el significado, invirtió la idea de traducción (y la escritura en sí) como un servicio al lector. De hecho, asigna al texto original la tarea de preconfigurar, de organizar el contenido, dejando al traductor la tarea de “dar fe de la afinidad” entre los idiomas. Para Campos (2011), Benjamin hace más que reconfigurar la función de la traducción en un sentido más amplio. Reconoce la importancia de la perdurabilidad del texto, la importancia de que la literatura perdure a través de generaciones y, por lo tanto, se expanda. De esa forma, Benjamin cambia el foco del proceso de traducción hacia la “esencia” de la literatura.

⁸ Textual del original en portugués.

Campos asocia esto con la adaptación al cine, ya que en su opinión la “recepción distraída” recuerda la del espectador de una película. Sin embargo:

El traductor es un “lector-autor”, en el extremo un “traidor” o un “usurpador”. Con los medios de reproducción masiva, la competencia del artista (en el ejemplo, lo “literario”, pero el razonamiento se puede trasladar de inmediato al cine, donde estos “desplazamientos” ocurren de manera vertiginosa), tradicionalmente fruto de una “formación especializada”, se sustituye por “instrucción politécnica” y, por tanto, “entra en el dominio público” (Campos, 2011, p. 54-55, traducción propia).

Este dominio público es exactamente donde está y ha estado *El Fantasma de la Ópera* durante mucho tiempo. En cuanto a esta narrativa clásica, llega al punto en que ya no sabemos quién es el traductor y quién es el lector. Si tuviéramos que imaginar una fanfic inspirada en el musical de Broadway, ¿sería el fan el traductor del musical? ¿O Andrew Lloyd Webber sería el traductor del original mientras que el fan es el lector? Especialmente cuando se trata de fanfictions, otra pregunta sería quién es el traidor y quién es traicionado. Por un lado, la escritora⁹ de fanfic es fácilmente vista como una traidora cuando se trata de cambiar algo que las otras y otros lectores consideran importante; por ejemplo, crear un Fantasma gay inicialmente podría ser problemático. Por otro lado, algunos fans también se sienten genuinamente traicionados cuando Christine eligió a Raoul en lugar del Fantasma, por ejemplo, en lo que podría ser la primera razón por la que escriben una fanfiction, después de todo: para cambiar las cosas que no les gustaron del “Texto”, ya sea que lo llamemos el “original” o la “adaptación”.

⁹ Optamos por mantener el término escritora, femenino, para referir a las escritoras y a los escritores, porque la producción y la lectura de fanfics son actividades practicadas mayoritariamente por mujeres. Aun cuando formalmente en idioma español se utilice el género masculino como genérico para referir a hombres y mujeres, y en este trabajo en particular se haya optado esta opción, en este caso la elección por el género femenino resulta más fiel a la realidad, en tanto más representativa del universo estudiado y más adecuada a la perspectiva de equidad de género.

Yendo más allá, Campos (2011) arriesga otra afirmación: “cuanto más elaborado o complejo es un texto, más posibilidades de recreación hay” (p. 16). Aunque el trabajo de Leroux puede no ser una obra maestra desde la perspectiva literaria, abarca muchos tipos de discursos. Incluye al menos el teatro, la música y la literatura como formas de arte. Más que eso, tiene un elemento potencialmente sobrenatural, que aumenta la *elasticidad* de una narrativa (Gwenllian-Jones & Pearson, 2004). La amplitud del abanico de posibilidades que ofrece esta narrativa abre un potencial infinito de adaptación, porque lo hace más fácil de “recrear”. Este rango se amplía aún más en la actual *cultura de convergencia* (Jenkins, 2009), acercándose a la condición de un mar abierto donde la creatividad puede alejarse felizmente.

Podríamos decir que en una obra literaria como *El Fantasma de la Ópera*, que ha sido recreada tantas veces, el texto mismo da paso a un “espectro” de la narrativa. Este espectro refleja la vasta colección de referencias y creaciones a su alrededor. Así, el texto ya no es la obra secular, el material, el elemento inaugural, así como cuando miramos un diamante ya no pensamos en el carbono que lo compone; el carbono también es el elemento químico que forma el grafito, que visualmente no se parece en nada al diamante. Sin embargo, las conexiones, las relaciones de un mismo elemento son responsables de crear dos piezas tan aparentemente distintas. La narrativa original de *El Fantasma* es entonces el elemento transportable que crea la literatura arcóntica a través de todas sus conexiones posibles. Este sistema forma el archivo de la literatura arcóntica.

Volviendo, por tanto, a lo dicho por Campos sobre la traducción como tradición que viaja de generación en generación, y situando esas premisas dentro de la perspectiva de los estudios culturales, encontraremos que la tradición de la comunicación entre los jóvenes en particular se ha transformado en las últimas décadas. Esta transformación ha sido acelerada por las redes sociales y medios digitales. A pesar de que, como veremos, las fanfictions no comenzaron en la web, el entorno transmedia y la cultura de convergencia ciertamente han ayudado a expandir la práctica dentro del fandom online.

LOS FANS DE *EL FANTASMA DE LA ÓPERA*

Como ya hemos mencionado, hay muchas adaptaciones de *El Fantasma de la Ópera* producidas no solo por profesionales sino también por entusiastas que se involucran con la narrativa. Las definiciones básicas de *fan studies*, ver Fiske (1992), Jenkins (1992) y Bacon-Smith (1992), se han vuelto ampliamente aceptadas: los individuos que muestran un cierto nivel de conexión afectiva con la historia son *fans*; ellos también pueden participar y crear contenidos. Para los objetivos de este artículo, elegimos la definición de fan propuesta por Sandvoss (2013), que lo describe como “el compromiso regular y emocionalmente involucrado con una narrativa o texto determinado” (p. 9). Así, es a través de los procesos cotidianos de apropiación que los textos se convierten en productos del fandom, ya que el público domina el objeto producido en masa y crea su valor emocional particular.

En particular en este contexto, los fans no son solo los que aman lo que los productores de medios les ofrecen para ver o consumir, sino también los que no están satisfechos con ello: los segundos siempre quieren más, quieren expandir la experiencia narrativa. Además, la experiencia de una narrativa se puede incrementar a nivel personal o se puede compartir en una comunidad. Dentro de una comunidad definida por intereses similares, el fan también puede identificarse como productor de contenido, de experiencia y de recuerdos.

Para los estudios de fans, estos individuos siempre son pensados en comunidades, de ahí la importancia de las reflexiones no solo con respecto al tema en particular, sino también en relación con el proceso colectivo del fandom. Según Hills (2002) dentro del fandom hay constantes negociaciones culturales, no solo entre miembros de la comunidad, sino también con el productor y la industria de los medios. Los fans buscan distinguirse del consumidor estándar, que ve programas sin un compromiso mínimo o una participación emocional. Y al leer los comentarios, opiniones o informes de los demás participantes, validan y refuerzan los sentimientos de los demás.

El avance de las llamadas “oleadas” de fan studies (Gray et al., 2007) llevó las teorías al *fandom digital* (Booth, 2010; Pearson, 2010). Los estudios académicos sobre el fandom digital han estado

monitoreando las comunidades de fans online desde principios de la década del 2000. Hoy en día, en la era de la *cultura de convergencia* (Jenkins, 2009), los investigadores definen al fan como un espectador activo, que crea o produce contenido sobre los objetos de su afecto, comenta en las redes sociales o simplemente lee sobre la producción y publica en red social para compartir o encontrar más información sobre la narrativa.

Como lo señala Pearson (2010), “la revolución digital ha tenido un impacto profundo en los fandom, empoderando y desempoderando, desdibujando las líneas entre productores y consumidores, creando relaciones simbióticas entre poderosas corporaciones y fanáticos individuales, y dando lugar a nuevas formas de producción cultural” (p. 84). Estos cambios han sido relevantes para entender el universo de la producción de fans, o el Contenido Generado por el Usuario (UGC por sus siglas en inglés) como una actividad seria, incluso si no es necesariamente innovadora. Según Livingstone (1990), estas creaciones se encuentran en la intersección entre el contenido de los medios y su interpretación. Compartir las prácticas de recepción y producción de sentido aporta una pluralidad de puntos de vista sobre la narrativa, ya sea en relación a personajes, guion, escenas concretas o incluso banda sonora. Más que eso, la creciente visibilidad del trabajo de los fans, su continua proliferación y su aceptación por parte de entidades comerciales indica un movimiento hacia la descentralización del creador fuente como figura crítica para la existencia del producto (Dahlberg-Dodd, 2019).

Las actividades de los fans van desde publicar una imagen hasta crear completos universos ficticios. Se exploran varios modos de producción de contenido, como *fanzines*, revistas sobre el objeto; *fanfictions*, historias hechas por fans que utilizan elementos y personajes de la obra original; *fan film*, videos con guión y narrativa basada en el trabajo, como la sátira; *mash ups*, creados mediante la combinación de elementos de dos o más fuentes, como un video con personajes o situaciones de otros programas; *fan dub*, en el que una escena adquiere un significado completamente diferente al doblaje de un nuevo diálogo; *fansubbing*, la actividad de colocar subtítulos en programas y películas; *shipping*, derivado de la palabra “relación” (en inglés original *relationship*), se refiere a la implicación emocional de los fans con una

relación ficticia (puede ser romántica o de amistad); *fan art*, las obras creativas como el dibujo o la pintura; y tantas otras que surgen cada día. El fandom de *El Fantasma de la Ópera* es especialmente rico en estos diversos tipos de contenido, como muestran los siguientes ejemplos.

El fandom de *El Fantasma de la Ópera* tiene muchas caras, o muchas máscaras. Se manifiesta en todas las plataformas contemporáneas: páginas de Facebook, tuits, fan art en Pinterest y Tumblr, videos en YouTube (que muestra más de 2 millones de resultados para la búsqueda “Phantom of the Opera”) o Vimeo, y por supuesto fanfics en sitios web dedicados a ellos y la interacción entre los fans participantes. Estos fans suelen formar parte de un fandom gótico, relacionando el entorno de la historia original (el canon) con las actuaciones dentro del fandom (Rush, 2018).

Para analizar el involucramiento de los fans online, asumimos que reflexionar sobre narrativas de ficción hoy en día implica pensar en ellas en el marco de una nueva lógica de creación y desarrollo. Este modo de creación desborda los límites de la pantalla y establece transformaciones en los polos de producción y recepción a través de la circulación de contenidos anclados en los múltiples medios (o múltiples plataformas) que conforman el panorama comunicacional contemporáneo.

Desde finales de la década de 1990 en adelante, muchos de nuestros estudiantes participan activamente del fenómeno de la “Web 2.0”, como la escritura de fanfics online y la realización de películas por parte de los fans. Estos tipos de prácticas culturales pueden clasificarse como adaptaciones de alguna variación. Nuestros estudiantes ahora viven en una era de nuevos propósitos; son sus propios autores (¡o auteurs!) del contenido. También son “nativos digitales” en el de que las nuevas prácticas sociales a menudo no son específicas de un medio. Los jóvenes se niegan (o son incapaces) de reconocer las distinciones, a menudo imaginadas, entre diferentes medios (Berger, 2012, pp. 37-38).

Incluso si la historia de *El Fantasma de la Ópera* es considerada bastante simple, las innumerables formas en que se ha recreado (y aún se recrea) ha transformado el texto original en un hipertexto inconmensurable, o en un archivo de textos donde el conjunto de fanfictions se relaciona, como venimos argumentando, con la noción de literatura

arcóntica (Derecho, 2006). Por supuesto, es difícil identificar con certeza los elementos que hacen que *El Fantasma de la Ópera* sea tan susceptible de adaptación, pero su potencial intrínseco de transmedialidad —una novela, llena de tpos de no ficción como notas al pie, ambientada en un teatro, en un contexto de ópera y ballet, etc.— es sin duda uno de ellos. El estilo melodramático y el clásico triángulo amoroso, tan contiguo a la ópera en sí, pero también tan adecuado para muchos otros tipos de narrativa, y el tremendo éxito de los espectáculos de West End y Broadway añaden más dimensiones al contenido que ya es muy rico: hay fanfics basados en el libro, en el musical, en las películas e incluso en fanfics anteriores.

Jenkins (2009) cree que para muchos fans la naturaleza no comercial de la cultura de los fans es una de sus características más importantes. Estas historias son fruto de su amor —operan en una economía de donaciones y ofrecen sus historias a otros fans que comparten la misma pasión por los personajes—. Al estar libres de las restricciones comerciales que rodean a los textos originales, obtienen una nueva libertad para explorar temas y experimentar con estructuras y estilos que no podrían ser parte de las versiones más populares de estos universos.

Aunque todos estos tipos de creación de fans son fascinantes, ahora nos centraremos en una práctica específica de los fans: las fanfics. Las historias creadas por los fans muestran compromiso y creatividad, pero sobre todo muestran posibles variaciones y posibilidades de una historia. Argumentaremos que las fanfictions, que se relacionan directamente con la narrativa original, son una forma de adaptación, aunque su valor a menudo se subestima simplemente por ser obra de fans y no de profesionales (Hellekson & Busse, 2014). Más que eso, intentaremos resaltar cómo las fanfics pueden ser un rico objeto de investigación para el estudio de audiencias y narrativas.

FANFICTIONS DE *EL FANTASMA DE LA ÓPERA* Y EL CANON

En el lenguaje de fanfiction, el *canon* es el escenario original de una historia. Una fanfic que sigue el canon preservará la pareja principal o la historia general (es decir, Christine y el Fantasma o Christine y Raoul). Todos las fanfics son, por definición, historias no canónicas, pero el nivel de fidelidad al canon puede variar. Esto es relevante para este

estudio para justificar el método que utilizamos en nuestra exploración empírica, la cual está relacionada con los elementos (o tropos) del libro original *El Fantasma de la Ópera*.

Los fans de literatura y de series se pegaron tan intensamente al universo canónico de la serie que lo que produjeron los creadores ya no fue suficiente: los fans sintieron la necesidad de crear sus propias historias dentro de ese universo.

Jamison (2017) cree que lo inicio de las fanfics –usualmente asociado a *Star Trek*– fue parte de un movimiento cultural de mediados de la década de 1960 que llevó a la ruptura del paradigma en el que las historias y los personajes pertenecen a sus autores. Los lectores se volvieron cada vez más activos expresando sus opiniones en fanzines y creando historias que involucraban a personajes de las historias que seguían. Desde entonces, la fanfiction se ha extendido exponencialmente desde la popularización de Internet: la fanfiction online proporcionó modelos alternativos de lo que significaba ser un autor. Al principio, las llamadas escritoras de fanfics pueden simplemente leer las historias, pero las comunidades animan mucho a los lectores a cruzar el umbral y presentar sus propias historias. Y una vez que un fan presenta una historia, la retroalimentación lo inspira a escribir más y mejor.

Esta práctica no requiere autorización de los autores originales de la historia, ni implica ninguna intención comercial por parte de las escritoras de fanfics. La única expectativa, común en todo el universo del fandom, son los comentarios de los lectores mientras se desarrolla la historia. A pesar de encontrar constantemente la resistencia de los creadores originales de las historias, la práctica de la fanfiction solo se ha expandido. Como señala Jamison (2017), burlarse del estado del arte hegemónico siempre ha sido una función de la vanguardia, y no resultó diferente con las fanfics. Ella afirma que “La fanfiction es la loca en el ático de la cultura dominante, pero el ático no la contendrá para siempre” (p. 13). Y concluye diciendo que:

Escribir y leer fanfiction no es solo algo que haces; es una forma de pensar críticamente sobre los medios que consumes, de ser consciente de todos los supuestos implícitos que conlleva una obra canónica y de considerar la posibilidad de que esos supuestos no sean la única forma en que las cosas tienen que ser (p. 13).

Para las comunidades de fanfics, entonces, el canon implica no solo el escenario original de una historia, sino también el universo cultural en el que esta se basa y, posteriormente, sus propias historias. Las fanfics se inspiran en el universo canónico de la historia original y no en el curso narrativo o el conjunto de conflictos que presenta la historia. Por tanto, estas historias pueden tener numerosas asociaciones con la trama original, tales como: un final alternativo; extensiones de la vida de estos personajes en otros universos; el regreso de un personaje que murió en la historia original; formación de parejas no previstas por el autor del original (muy común en slashfics homosexuales);¹⁰ el escenario como protagonista de una historia con otros personajes; cruces, cuando un personaje de una historia aparece en el universo de otra historia (por ejemplo Harry Potter contra Frankenstein), entre muchas otras opciones.

Aunque las posibilidades de los fanfics parecen infinitas, hay ciertas reglas que debe seguir una escritora de fanfics. A pesar de que se crearon a partir de un elemento alternativo del original, estas historias deben tener sentido dentro del canon. Los fans escritores no pueden alterar el “yo” del personaje sin una explicación válida. Como señala Pugh (2005), las escritoras pueden:

Establecer la historia en una línea de tiempo diferente, cruzarla con otras ficciones, descartarla o terminarla o hacer que vaya en una dirección diferente, pero en última instancia deben trabajar con un grupo particular de personas, que tienen que comportarse y hablar como ellos mismos en cada situación (Pugh, 2005, p. 67).

De esta manera, los cánones son capaces de resignificar constantemente el producto sobre el que trabaja la comunidad ficticia, lo que puede ocurrir paralelamente al producto original. Son fruto de la producción colaborativa, evolucionan con el tiempo y sirven de base estructural a las historias que escribirán los fans. A menudo, las fanfics de un mismo canon llegan a poseer una gran similitud entre ellos,

¹⁰ *Slash fic* es un subgénero de fanfic que se centra en las relaciones sexuales entre personajes ficticios del mismo sexo. Estos personajes no suelen tener una relación amorosa en la narrativa original.

compartiendo temas, historias y estilo. La representación de un personaje puede darse de forma diferente a la obra original, por ejemplo, pero esta diferencia puede aparecer en varias fanfics. Esto constituye un significado paralelo al presente en el producto original, particular a ciertas representaciones; la implicación es que la libertad de innovar dentro de esta representación tampoco es completa, ya que los autores intentan adaptarse a lo que están produciendo otras escritoras de fanfics.

Las fanfics, situadas como están en el punto de unión entre la industria y el consumidor, nos ayudan a entender que, en el proceso de adaptación de una narrativa, las diferentes interpretaciones, ya sean de productores profesionales o fans, no pueden aislarse unas de otras. En el caso de las fanfics de *El Fantasma de la Ópera*, el número de adaptaciones anteriores (películas, teatro, etc.) mantiene el texto original a una distancia prudencial, ya que es un texto relativamente antiguo con una larga historia de adaptación. Esto hace que nuestro objeto de estudio sea particularmente interesante para este debate: el sentido de un único “propietario” del texto está doblemente atenuado (aparte de cualquier otra cosa, es de dominio público también en el sentido literal de derechos de autor). Así, la novela se ha transformado en una narrativa mucho más amplia que muchas otras fuentes similares.

El mundo de las fanfictions presenta un desafío a los estudios empíricos por su dimensión vasta. Un fan puede crear historias y compartirlas en su blog personal o página de Facebook, pero también hay plataformas que reúnen millones de fanfictions. A los efectos de este artículo, echaremos un breve vistazo a uno de los más grandes: *Archive of Our Own* (AO3). Hemos elegido este sitio web por tener cuatro características: 1) relevancia dentro de la comunidad fanfic, 2) gran cantidad de fanfics de *El Fantasma de la Ópera*, 3) fanfics escritas en inglés, y 4) una herramienta de búsqueda que permite filtros.¹¹ Los filtros funcionaron como una herramienta para acotar el número de fanfictions a analizar. Otra plataforma importante es *Fanfiction.net*, pero no permite copiar y pegar fanfics y por lo tanto limita su examen utilizando software para análisis de texto.

¹¹ La búsqueda de fanfics utilizó las palabras clave “Phantom of the Opera” (entre comillas) el 19 de septiembre de 2017.

La exploración de *Archive of Our Own* (AO3) que se presenta aquí no es una investigación empírica exhaustiva y tampoco pretende serlo. Es más un diagnóstico, por así decirlo, del trabajo creativo de los fans basado en *El Fantasma de la Ópera* con el objetivo de reforzar que un estudio minucioso de las adaptaciones debe considerar el trabajo de los fans como parte del “archivo” de la obra. *Archive of Our Own* es un sitio web que se describe a sí mismo como “un archivo creado por fans, para fans, sin fines de lucro, archivo no comercial para fanworks transformadores, como fanfic, fanart, fan videos y podfic (grabaciones de audio de fanfic)”.¹² Los fans pueden compartir su arte, sus dibujos, sus historias y sus opiniones. Una búsqueda de “Phantom of the Opera” obtuvo 1 713 resultados. Con el objetivo de reducir este número, utilizamos los siguientes filtros: idioma inglés, fanfics completas (historias terminadas), capítulo único y 800-1 000 palabras (la razón de aplicar este último filtro fue para poder comparar fanfictions de similar extensión, es decir, lo suficientemente largas como para permitir construir una historia). Al mismo tiempo, no teníamos intención de analizar textos largos (de más de 1 000 palabras) ya que nuestro objetivo no era un análisis cualitativo de la narrativa, sino más bien una descripción general de los elementos y tropos de *El Fantasma de la Ópera* que conectan estas narrativas. En este sentido, nos preocupó más descubrir qué destacaban los fans en estas historias que cómo las escribían. El análisis cualitativo de fanfictions más largas constituye el siguiente paso en nuestra investigación.

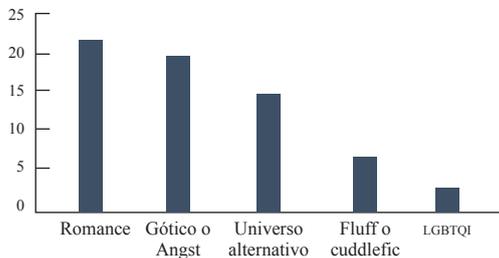
Con estos filtros identificamos 62 fanfictions de 50 autoras diferentes. Es interesante observar la autoría porque se relaciona directamente con el fan. La autora o autor “ponderinfrustration” escribió el mayor número de esta muestra: ocho de las 62 historias. Ha escrito un total de 116 fanfictions con la etiqueta “Phantom of the Opera” en esta plataforma y 247 fanfics en total, y es miembro de cinco grupos de fans: tres de *El Fantasma de la Ópera*, uno de *Sherlock* y uno de *Harry Potter*. Otro autor o autora que nos llamó la atención es “chris-daae (AILiSeki)” que escribió tres historias de esta muestra y 42 fanfictions en total con esta etiqueta, que es todo su trabajo. El nombre de perfil del autor o autora es un claro homenaje y él o ella es miembro de cinco grupos

¹² Ver <https://archiveofourown.org/>

de fans, todos sobre *El Fantasma de la Ópera*. Esta información es importante porque destaca que, a pesar de que algunos de los autores y autoras son personas apasionadas por escribir sobre todo, y escribirían sobre casi cualquier cosa, hay muchas y muchos que son verdaderos fans de lo que están escribiendo. El canon es lo que los mueve a la creación –como es la creación en la que se mueven, por así decirlo– y por eso podemos decir que estamos ante la obra de fans de *El Fantasma de la Ópera*. El cariño y el compromiso es la clave de la relación creativa que construyen en esta plataforma y muchas otras.

Las historias de nuestra muestra presentan también una pluralidad de géneros, aunque la mayoría está alineada con el original: un romance gótico. Este hecho refuerza el argumento de Rush (2018) sobre que existe una correlación directa entre el contenido y la presentación de *El Fantasma de la Ópera* y el tipo de respuesta que tiende a evocar. Esto también ayuda a enfatizar la conexión que las ficciones de los fans con la noción de adaptación como una transcreación, ya que la libertad de escritura es la característica principal de la fanfic, pero aun así los autores retienen voluntariamente la estética del canon.

FIGURA 1
GÉNERO DE LOS FANFICS DE *EL FANTASMA DE LA ÓPERA*



Fuente: Elaboración propia con datos de *Archive of Our Own*.

En total, 21 fanfics eran un romance entre Christine y Erik (el Fantasma), mientras que 19 eran góticas o *Angst*, una etiqueta de la palabra alemana para “miedo” que se usa comúnmente en AO3. Esto significa que 40 de estas 62 historias (64.5%) eran un romance o un thriller gó-

tico en la atmósfera del original de Leroux. También hubo 14 fanfics (22.5%) ambientadas en un universo alternativo (etiqueta “AU”), como el que se desarrolla en el Hollywood moderno, o en el que Erik es un “idiota híperdramático”, entre algunos crossovers (por ejemplo, Erik y Sherlock).

Un hallazgo sorprendente se refiere al género *slash*. *Slash fanfiction* es probablemente el género digital de crecimiento más rápido. Según Massey (2019), el género más común entre los escritores de fanfiction que ingresan a la industria editorial es el mercado de libros electrónicos de LGBTQI. Por lo tanto, lo convertiría en el género digital de más rápido crecimiento a nivel mundial. Sin embargo, nuestra muestra se inclinó más hacia historias con un romance leve, o lo que en el lenguaje fanfic se categorizaría como *fluff* o *cuddlefic*. Seis fanfics mostraban una relación erótica entre personajes (Christine y Raoul o Christine y Erik); solo dos de ellas eran homosexuales, y eran sutiles, sin sexo explícito. Destacamos dos extractos aquí: en el primero, el “tú” es Raoul y la historia se relaciona con su relación con Christine, aunque realmente ama a Erik.¹³

When a soft goodbye tumbles from your lips, and she glances up at you to inquire as to what you meant, you pretend that you don't hear her. Not to spite her, or because you are overwhelmed, but because this moment isn't for her.

It's for him.

For Erik.

Fin.

(The Underlying Checkmate, by australiansurmise)

En el segundo ejemplo, el narrador es Nadir Khan “el persa”, un cruce sorprendentemente común, quien está pensando en su relación con Erik, el fantasma.

¹³ Elegimos no traducir los extractos de los fanfics para que no pierdan su elemento poético del idioma original.

My heart shrivels in upon itself as I remember who and what I am: an old fool, so long in painful, unrequited, and unacknowledged love with a monster. I know now that it didn't matter how I felt, Erik truly loves Christine Daae. I never stood a chance. Erik did not –does not– love me.

Never me.

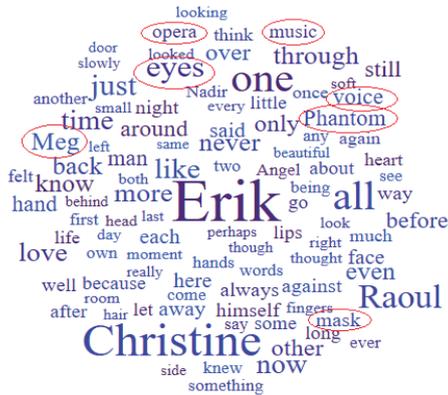
(Watching, Wanting by imitateslife)

Al leer estos ejemplos, se podría entender que los fans de *El Fantasma de la Ópera* quieren ampliar la experiencia y continuar la historia de amor con una especie de “respeto” por el canon. A pesar de tres parodias (una en la que Erik se enamora de un gato, una en la que Meg Giry se emborracha y una tercera muy confusa en la que Raoul dice ser gay pero igualmente invita a Christinne a salir en una cita) y algunos crossovers divertidos, el sentimiento predominante en la mayoría de las historias parece ser la simpatía y el anhelo. Esto más bien contradice el viejo prejuicio de que los fans solo quieren bromear y que no se toman su trabajo en serio.

Con el objetivo de investigar la relación de estas fanfics con el canon utilizamos dos paquetes de software de libre acceso para el análisis de texto: Textalyser y Worditout. Para este análisis insertamos en estas herramientas todo el texto escrito de los 62 fanfictions que componen nuestra muestra. El propósito fue identificar las palabras y expresiones más utilizadas y definir los tropos que conectan las fanfictions con la historia original de Leroux. Textalyser es una herramienta de acceso abierto que cuenta palabras y expresiones (una combinación de 2 o 3 palabras) que aparecen regularmente en la pieza escrita analizada. Los resultados de Textalyser muestran que las 10 palabras más frecuentes incluyen al personaje principal Erik, mencionado 320 veces, seguido de Christine (239) y Raoul (151). Este resultado obvio indica que las fanfics sí defienden el triángulo amoroso original que está presente en casi todas las adaptaciones.

Después de usar la herramienta para el análisis de texto, usamos Worditout para visualizar los resultados. Esta herramienta también es de acceso abierto y crea nubes de palabras que son recursos muy útiles para brindar un panorama de los tropos encontrados en nuestra muestra de los fanfictions. La siguiente nube de palabras (Figura 2) expone en letras más grandes las palabras más usadas en las 62 fanfics:

FIGURA 2
 NUBE DE PALABRAS DE FANFICTIONS DE *EL FANTASMA DE LA ÓPERA*¹⁴



Fuente: Elaboración propia con datos de *Archive of Our Own*.

La nube ayuda a visualizar los tropos que dan una identidad distintiva a las fanfics de *El Fantasma de la Ópera*. El primer resultado es claro: Erik y Christine son los personajes que aparecen en el mayor número de historias. Aún si esto parece obvio, tiene un significado: que Erik sea la palabra más presente muestra que las fanfics no tratan sobre ningún viejo fantasma ni sobre ningún hombre misterioso con una máscara, sino de *El Fantasma*, Erik, de la novela de Leroux. Incluso si los finales varían o la trama toma caminos diferentes, la pareja es el símbolo que sustenta el canon de casi todas las historias, y esto afirma su vínculo con la historia original. Como en algunas de las películas, Raoul parece tener un papel secundario, con Christine y Erik en el centro del escenario.

Otras palabras que son frecuentes y pueden constituir tropos son *Fantasma*, *Meg*, *voz*, *ópera*, *música*, *ojos* y *máscara*. Nuevamente, estos también representan elementos importantes de la historia original. Y, a pesar de que muchas adaptaciones derivadas ubican la historia en otro lugar, en estas fanfics no es un fantasma en cualquier lugar: estas historias hablan de música y ópera. Pero quizás el hallazgo más

¹⁴ La nube de palabras no se puede traducir porque se creó automáticamente a partir de textos originales en inglés.

importante del análisis de texto de esta pequeña muestra es que la frase “The Opera House” (“La Ópera”) es una de las expresiones de tres palabras que se utilizan con mayor frecuencia; ocurre el mismo número de veces, de hecho, que “I love you” (Te amo). A pesar de la inclinación de las fanfictions por los crossovers, el escenario teatral musical sigue siendo una parte esencial de este canon. Con la misma verdad, la retórica negativa estándar sobre las adaptaciones, todo lo relativo a que la narrativa “pierde” en la transición de la novela a la película u otro medio (Stam, 2006), se muestra en este caso al menos como tergiversada, ignorando lo que “gana”.

Sin embargo, es interesante tener a Meg como un elemento aún más mencionado que la máscara. Meg apareció en 12 fanfics (mencionada 101 veces), siendo el personaje principal en al menos cuatro de ellas: dos en las que Meg y Erik son una pareja (o *ship*) y dos sobre la relación de Meg y Christine, una como amigas y otra como pareja lesbiana. Aunque sea a pequeña escala, esto puede ser un ejemplo del hecho, ya mencionado, que a las escritoras de fanfics también les gusta inspirarse en otras fanfics. Meg, al parecer, es un personaje que se ha vuelto más relevante en el universo de la fanfic, ya sea como personaje secundario llevado a una prominencia nunca soñada en el original (una técnica común en la fanfiction) o como un personaje importante cuya presencia simplemente reinscribe el canon.

Además, también entre las frases más comunes se encuentran “todo lo que te pido” y “punto sin retorno”, una clara indicación de la deuda que el fandom de *El Fantasma de la Ópera* tiene con la popularidad del musical de Lloyd Webber. Esto significa que estas fanfictions están concebidas dentro de un canon ampliado, que incluye una adaptación realizada más de 75 años después de la publicación del original. En verdad, *El Fantasma de la Ópera* ya no es un libro, sino un texto arcóntico (Derecho, 2006).

REFLEXIONES FINALES

Confiamos en que quede claro a partir de este artículo exploratorio que el fanwork es una parte importante del universo del archivo *El Fantasma de la Ópera*. Primero, porque los fans son en gran parte responsables de la larga supervivencia de la historia: las adaptaciones son solo

una propuesta viable para la industria de los medios mientras haya fans que las consuman.

Segundo y, sobre todo, porque una historia como *El Fantasma de la Ópera* ya ha borrado los límites entre lo que puede y no puede considerarse una adaptación del original. En general, el estudio de las adaptaciones ya no puede ignorar el trabajo creativo de los fans, especialmente dentro de los medios digitales y las redes sociales. El contenido creado por fans, como las fanfictions, representan recreaciones o transcreaciones que pueden derivar directamente del original o pueden incluso, como es especialmente en este caso, estar inspiradas en adaptaciones posteriores. Más que eso, este contenido inspirará aún más, expandiendo continuamente la historia.

Referencias bibliográficas

- Bacon-Smith, C. (1992). *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. University of Pennsylvania Press.
- Berger, R. (2012). Adaptation Nation: Medium Specificity in the UK. En M. Bahloul & C. Graham (Eds.), *Lights! Camera! Action and the Brain: The Use of Film in Education* (pp. 33-60). Cambridge Scholar Publishing.
- Booth, P. (2010). *Digital Fandom: new media studies*. Peter Lang.
- Campos, H. (2011). *Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Fale/UFMG.
- Dahlberg-Dodd, H. E. (2019). The Author in the Postinternet Age: Fan works, authorial function, and the archive. *Transformative Works and Cultures*, 30. <https://doi.org/10.3983/twc.2019.1408>
- Derecho, A. (2006). Archontic Literature. A Definition, A history, and Several theories of Fanfic. En K. Hellekson & K. Busse (Eds.), *Fanfic and Fan Communities in the Age of the Internet* (pp. 61-78). McFarland.
- Fiske, J. (1992). The Cultural Economy of Fandom. En L. A. Lewis (Ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (pp. 30-49). Routledge.
- Gray, J., Sandvoss, C. & Harrington, C. L. (2007). (Eds.). *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York University Press.

- Gwenllian-Jones, S. & Pearson, R. (2004). *Cult Television*. University of Minnesota Press.
- Hellekson, K. & Busse, K. (2014). *The Fan Fiction Studies Reader*. University of Iowa.
- Hills, M. (2002). *Fan Culture*. Routledge.
- Hills, M. (2010). Mainstream Cult. En S. Abbot (Ed.), *The Cult TV Book: from Star Trek to Dexter, new approaches to TV outside the box* (pp. 67-73). Soft Skull Press.
- Jamison, A. (2017). *Por que a fanfiction está dominando o mundo*. Rocco.
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. Routledge.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da Convergência*. Aleph.
- Livingstone, S. (1990). *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*. Pergamon Press.
- Massey, E. L. (2019). Borderland literature, female pleasure, and the slash fic phenomenon. *Transformative Works and Cultures*, 30. <https://doi.org/10.3983/twc.2019.1390>
- Pearson, R. (2010). Fandom in the Digital Era. *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture*, 8(1), 84-95. <https://doi.org/10.1080/15405700903502346>
- Pugh, S. (2005). *The Democratic Genre: Fanfic in a Literary Context*. Seren.
- Rush, A. (2018). The “Phan”-dom of the Opera: Gothic Fan Cultures and Intertextual Otherness. En K. Jones., B. Poore & R. Dean (Eds.), *Contemporary Gothic Drama. Attraction, Consummation and Consumption on the Modern British Stage* (pp. 139-158). Palgrave Macmillan.
- Sandvoss, C. (2013). Quando estrutura e agência se encontram: os fãs e o poder. *Ciberlegenda*, 28, 8-41. <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36927>
- Stam, R. (2006). Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, 51, 19-53. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>