

2. *Star Trek* repuesta, reinterpretada y reescrita La escritura de los fans como caza furtiva textual

Uno de mis primeros y más reproducidos ensayos, «*Star Trek* repuesta, reinterpretada y reescrita», sirvió de borrador para Textual Poachers. La idea de escribir sobre las culturas de los fans puede remontarse a la conmoción cultural que experimenté al ingresar en la escuela graduada en lo que hoy puede verse como un momento de transición en los estudios mediáticos estadounidenses. A mi llegada, el programa de estudios de comunicación de la Universidad de Iowa estaba dominado por el lenguaje del posicionamiento subjetivo y la manipulación ideológica asociado a la revista británica de cine *Screen*. Cuando me marché dos años después, el programa seguía absorbiendo el impacto de una visita de John Fiske, quien había introducido a mi cohorte en las perspectivas de la Escuela de Birmingham y en la investigación etnográfica de audiencias. Mi llegada me forzó a escribir el ensayo porque mis experiencias previas como fan no encajaban con lo que me estaban enseñando. La visita de Fiske me permitió escribirlo, porque su padrinazgo me brindaba un contexto en el cual lo que yo quería decir podría ser acogido con simpatía.

Al releer hoy el ensayo, me llama la atención lo tarde que penetró en mi pensamiento el concepto de «caza furtiva»: se trataba de mi tercera

tentativa de crear un marco teórico, y muchos de los párrafos provienen de borradores previos. Los pasajes más citados fueron de los últimos que escribí. Como toda metáfora, la «caza furtiva» nos permitía ver ciertas cosas sobre el mundo de los fans y ofrecía una poderosa imagen alternativa frente a los estereotipos predominantes de los fans como consumidores pasivos e inocentes culturales. Sin embargo, también enmascaraba o distorsionaba ciertos aspectos significativos del fenómeno, centrándose en la frustración más que en la fascinación, alentando a los académicos a interpretar la ficción aficionada principalmente en términos políticos, y construyendo un mundo en el que productores y consumidores permanecen encerrados en permanente oposición. Mi obra más reciente se ha centrado más en las negociaciones o la colaboración, mientras las industrias mediáticas se aferran todavía a una concepción mal formulada y a menudo contradictoria de la participación del público.

Actualmente me descubro regresando al concepto de «economía moral» que atraviesa las secciones finales de este ensayo, pero que desapareció del propio Textual Poachers. En ciertos casos, la economía moral del mundo de los fans justifica la apropiación activa de los contenidos mediáticos por parte de los fans; en otros, pone límites a lo que éstos pueden hacer con dichos contenidos. La economía moral hace equilibrios entre los deseos de la comunidad y su respeto por los derechos de los creadores. En el momento actual, esa economía moral está desgastada debido a la retórica y las prácticas hostiles de las compañías mediáticas, ansiosas por regular la cultura entre iguales. Las compañías podrían replantearse productivamente sus relaciones con sus consumidores, basándose en principios de legitimidad y reciprocidad más que de legalidad. A veces me causa estupor ver que se escribe sobre este ensayo como si siguiera siendo una descripción adecuada del mundo de los fans de Star Trek. ¿Cómo podría serlo? Fue escrito antes de que se sintiera el impacto de Internet en la comunidad de fans, antes de la muerte de Gene Roddenberry y antes de Star Trek: la nueva generación, y, por supuesto, de las tres series televisivas posteriores. En los últimos quince años, todo cuanto aquí describí ha cambiado. La naturaleza de estos cambios puede vislumbrarse a través de los ensayos subsiguientes de esta compilación.

El artículo original, titulado «Star Trek Rerun, Reread, Rewritten» apareció por vez primera en *Critical Studies in Mass Communications* en junio de 1988.

Supongamos que preguntamos: ¿qué fue de la Esfinge tras el encuentro con Edipo en su camino a Tebas?, ¿o cómo se sintió Medusa al verse en el espejo de Perseo justo antes de que éste la matara?

Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't* (1982)*

¿Cómo se siente Uhura al no ascender?, ¿qué intenta hacer al respecto?, ¿cómo actúa ante una emergencia o un caso de acoso sexual? ¿Cuál fue la experiencia de Chapel en la facultad de medicina?, ¿cuál es su trabajo en el cuartel general de la Flota Estelar?, ¿cuál es su relación actual con Sarek y Amanda?

E. Osbourne, fan de *Star Trek* (1987)

A finales de diciembre de 1986, *Newsweek* celebró el vigésimo aniversario de *Star Trek* con un artículo de portada sobre los fans del programa, «los *trekkies*, a quienes nada les gusta más que ver una y otra vez los mismos 79 episodios». ¹ El artículo de *Newsweek*, con su implacable interés por el consumo conspicuo y el comportamiento «infantil», y su lenguaje condescendiente y su petulante superioridad hacia toda actividad de los fans, es un ejemplo de manual de la representación estereotipada del mundo de los fans, que encontramos tanto en escritos populares como en la crítica académica: «Espera un momento: te están teletransportando a una de esas convenciones de *Star Trek*, donde los adultos se saludan con el saludo de los vulcanianos y ofrecen con tono reverente pagar cien dólares por la autobiografía de Leonard Nimoy» (pág. 66). Ilustrado con fotografías de una dependienta de librería de 66 años que responde al nombre de «Abuelita Trek» y a la que le encanta jugar con naves espaciales, de un hombre panzudo y con poco pelo vestido con un ajustado uniforme de la Federación, y de una mujer de mediana edad y con sobrepeso que lleva una buena capa de sombra de ojos y «orejas de Spock» hechas de goma, el artículo ofrece información morbosa sobre los fieles seguidores del programa. Se describe a los fans como «chiflados» (pág. 68) obsesionados con las trivialidades, los famosos y los coleccionables; como ineptos sociales, inadaptados culturales y locos; como «muchas mujeres con sobrepeso, muchas mujeres divorciadas y solteras» (pág. 68). [...]

* Trad. cast.: *Allcia ya no: feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992. (N. del r.)

fan constituye una categoría escandalosa en la cultura estadounidense contemporánea, que cuestiona la lógica mediante la cual otros organizan sus experiencias estéticas, y provoca una respuesta excesiva por parte de los comprometidos con los intereses de los productores textuales. Los fans parecen estar atterradoramente «fuera de control», son lectores indisciplinados, impenitentes y granujas. Rechazando la «distancia estética», los fans abrazan apasionadamente sus textos predilectos e intentan integrar las representaciones mediáticas en su propia experiencia social. Como cartoneros culturales, los fans reclaman obras que otros consideran basura sin ningún valor, viéndolas como una fuente de capital popular. Como niños rebeldes, los fans rehúsan leer respetando las reglas que les imponen sus maestros. Para el fan, la lectura se convierte en una especie de juego, que sólo sigue sus propias reglas flexiblemente estructuradas y genera sus placeres específicos.

Michel de Certeau ha caracterizado este tipo de lectura como «caza furtiva», una «incursión» impertinente en el «coto» literario que sólo coge aquello que se le antoja útil o placentero al lector: «Lejos de ser escritores [...], los lectores son viajeros; cruzan terrenos ajenos, como nómadas que cazan furtivamente atravesando campos que no escribieron, saqueando la riqueza de Egipto para su propio disfrute». ² Certeau concibe la lectura popular como una serie de «avances y retiradas, tácticas y juegos con el texto» (pág. 175), como una suerte de bricolaje cultural mediante el cual los lectores fragmentan los textos y vuelven a reunir los fragmentos en función de su propio programa, salvando materiales encontrados para dar sentido a su propia experiencia social. Lejos de ver el consumo como imposición de significados al público, Certeau sugiere que el consumo implica el reciclaje de materiales textuales, «apropiándose o reapropiándose de ellos» (pág. 166).

Pero semejante conducta no puede ser aprobada; debe contenerse, ridiculizándola si fuera menester, pues desafía el concepto mismo de la literatura como una especie de propiedad privada que ha de ser controlada por los productores textuales y sus intérpretes académicos. Los ataques públicos a los fans mediáticos mantienen a raya a otros espectadores, volviendo incómoda para los lectores la adopción de estrategias tan «inapropiadas» de interpretación de los textos populares. [...] Semejantes representaciones aíslan a los fans potenciales de otros que comparten sus intereses y prácticas interpretativas, marginan las actividades relacionadas

con los fans desplazándolas fuera de la corriente dominante y tildándolas de indignas. Estos mismos estereotipos confirman a los escritores académicos la validez de sus interpretaciones de los contenidos del programa, lecturas hechas en conformidad con los protocolos críticos establecidos, y los libera de toda necesidad de entrar en contacto directo con los «enloquecidos» seguidores del programa.³

En este ensayo propongo una aproximación alternativa al mundo de los fans, que no percibe a los «trekkers» (como prefieren ser llamados) como inocentes culturales, inadaptados sociales o estúpidos consumidores, sino más bien como, en términos de Certeau, «cazadores furtivos» de significados textuales. Bajo los exóticos estereotipos fomentados por los medios de comunicación, yace un territorio ampliamente inexplorado de actividad cultural, una red subterránea de lectores y escritores que rehacen los programas a su imagen y semejanza. El mundo de los fans es un vehículo para que los grupos subculturales marginales (mujeres, jóvenes, gays y demás) exploren a cielo abierto sus intereses culturales en el seno de las representaciones dominantes; el reino de los fans es una forma de apropiación y relectura de los textos mediáticos al servicio de diferentes intereses, un modo de transformar la cultura de masas en cultura popular. [...] Para estos fans, *Star Trek* no es simplemente algo que pueda releerse; es algo que puede y debe reescribirse para que responda mejor a sus necesidades, para convertirlo en un mejor productor de significados y placeres personales.

Ninguna noción legalista de la propiedad literaria puede constreñir adecuadamente la rápida proliferación de significados que rodean un texto popular. Pero existen otras constricciones, constricciones éticas y reglas autoimpuestas, decretadas por los fans, sea a título individual o como parte de una comunidad mayor, en respuesta a la necesidad que sienten de legitimar su poco ortodoxa apropiación de textos de los medios masivos; E. P. Thompson ha sugerido que los líderes campesinos de los siglos XVIII y XIX, los cazadores furtivos históricos tras la oportuna metáfora de Certeau, respondían a una suerte de «economía moral», un conjunto informal de normas consensuales, que justificaban su levantamiento contra los terratenientes y recaudadores de impuestos en términos de una restauración de un orden preexistente que estaba siendo corrompido por sus supuestos protectores.⁴ Análogamente, los fans no suelen atribuirse el papel de furtivos sino de partidarios del régimen, que resca-

tan elementos esenciales del texto original, de los que habrían hecho mal uso quienes controlan los derechos de autor de los materiales del programa. Respetando la propiedad literaria incluso cuando tratan de apropiarse de ella para su propio uso, estos fans se vuelven furtivos reacios, vacilantes en su relación con el texto del programa, inseguros respecto del grado de manipulación que pueden llevar a cabo «legítimamente» sobre sus materiales, vigilándose mutuamente para evitar «abusos» en su licencia interpretativa, mientras deambulan por un terreno minado de confusiones y contradicciones. [...]

Fans lectores / fans escritores

La popularidad de *Star Trek* ha motivado un vasto repertorio de producciones culturales, adaptaciones creativas de materiales del programa que van de los juegos infantiles de patio hasta los juegos interactivos para adultos, de las labores de aguja a los elaborados disfraces, de las fantasías privadas a los programas informáticos y la producción de vídeos domésticos. Esta capacidad para transformar la reacción personal en interacción social, la cultura del espectáculo en cultura participativa, es una de las características centrales del mundo de los fans. Uno no llega a ser un «fan» siendo un espectador habitual de un programa determinado, sino traduciendo su seguimiento del programa en algún tipo de actividad cultural, compartiendo con los amigos sentimientos y pensamientos sobre los contenidos del programa, haciéndose miembro de una «comunidad» de fans con intereses compartidos. Para los fans, el consumo suscita espontáneamente la producción; la lectura genera la escritura, hasta que los términos parecen lógicamente inseparables [...]

Muchas fans describen su ingreso en el mundo de los fans como un movimiento desde el aislamiento social y cultural doblemente impuesto sobre ellas como mujeres dentro de una sociedad patriarcal y como buscadoras de placeres alternativos dentro de las representaciones mediáticas dominantes, hacia una participación cada vez más activa en una «comunidad» receptiva a sus producciones culturales, una «comunidad» en cuyo seno pueden experimentar un sentimiento de «pertenencia». [...] Algunos fans se sienten progresivamente atraídos desde las interacciones íntimas con otros que viven cerca de ellos hacia la participación en una red más

extensa de fans que acuden a convenciones regionales, nacionales e incluso internacionales de ciencia ficción. [...]

Para algunas mujeres, atrapadas en empleos mal remunerados o en la esfera socialmente aislada del ama de casa, la participación en una red (inter)nacional de fans garantiza un grado de dignidad y respeto por lo demás ausente. Para otros, el reino de los fans ofrece un campo de entrenamiento para el desarrollo de habilidades profesionales y una válvula de escape para impulsos creativos constreñidos por su vida laboral. El argot de los fans traza un marcado contraste entre lo «mundano» (el reino de la experiencia cotidiana y/o quienes moran exclusivamente en ese espacio) y el reino de los fans, una esfera alternativa de experiencia cultural que devuelve la emoción y la libertad que han de reprimirse para funcionar en la vida ordinaria. Un fan escribe: «Lo mundano no es sólo lo propio de la vida cotidiana, sino también un término empleado para describir la estrechez de miras, la mezquindad, el carácter sentencioso, la conformidad y una naturaleza superficial y ridícula. Es un término usado por personas que se sienten muy alienadas de la sociedad».⁵ Ingresar en el reino de los fans supone «escapar» de lo «mundano» para entrar en lo maravilloso. [...]

Transcurridos más de veinte años desde que se emitiera *Star Trek* por vez primera, la escritura de los fans ha alcanzado un estatus semiinstitucional. Las revistas de fans, a veces mecanografiadas, fotocopiadas y grapadas, otras veces impresas en *offset* y comercialmente encuadernadas, se distribuyen por correo y se venden en convenciones, alcanzando frecuentemente un público internacional. [...] *Datazine*, una de las varias revistas que sirven de centro de referencia para la información sobre fanzines, enumera unas ciento veinte publicaciones basadas en *Star Trek* actualmente en distribución. Aunque las publicaciones para fans pueden adoptar formas variadas, los fans suelen dividir las en dos categorías fundamentales: «letterzines», que publican artículos breves y cartas de fans sobre temas relacionados con sus programas favoritos, y «fictionzines», que publican breves relatos, poemas y novelas sobre los personajes y conceptos del programa.⁶ [...]

Es importante distinguir entre estos materiales generados por los fans y las obras producidas comercialmente, tales como la serie de novelas de *Star Trek* publicadas por Pocket Books bajo la supervisión oficial de Paramount, el estudio que posee los derechos de los personajes de *Star Trek*. Los fanzines no tienen autorización alguna de los productores del programa.

ma, y se enfrentan de hecho a la constante amenaza de acción legal por su manifiesta violación de los derechos de propiedad de la productora sobre los personajes y conceptos del programa. Paramount ha tendido a tratar las revistas de fans con una benévola negligencia siempre y cuando se difundan sin ánimo de lucro. Es sabido que el productor Gene Roddenberry y muchos de los miembros del reparto han hecho sus contribuciones a estas revistas. Bantam Books publicó incluso varias antologías que exhibían la obra de los fans escritores.⁷ [...]

Lectoras y escritoras

La escritura de los fans mediáticos es una respuesta casi exclusivamente femenina a los textos de los medios de comunicación de masas.⁸ Los hombres participan activamente en una amplia gama de actividades relacionadas con los fans, especialmente los juegos interactivos y los comités organizadores de congresos, roles coherentes con las normas patriarcales que relegan típicamente el combate (incluso las fantasías de combates) y la autoridad organizativa a la esfera «masculina». Los fans escritores mediáticos y los lectores de fanzines, sin embargo, son casi siempre femeninos. Camille Bacon-Smith calcula que más del 90 % de los fans escritores mediáticos son femeninos.⁹ El mayor porcentaje de participación masculina lo encontramos en los «letterzines», como *Comlink* y *Treklink*, y en las revistas de no ficción, como *Trek*, que publican ensayos especulativos sobre aspectos del «universo» del programa; los hombres pueden sentirse cómodos participando en las discusiones sobre las tecnologías del futuro o el estilo de vida militar, pero no considerando la sexualidad vulcaniana, la infancia de McCoy o la vida amorosa de Kirk.

¿A qué obedece este predominio de las mujeres dentro de la comunidad de fans escritores mediáticos? Las investigaciones sugieren que hombres y mujeres han sido socializados para leer con diferentes propósitos y de diferentes maneras. David Bleich pidió a un grupo mixto de estudiantes universitarios que comentase, siguiendo el método de la asociación libre, un corpus de obras literarias canónicas. Su análisis de las respuestas sugería que los hombres se centraban principalmente en la organización narrativa y el propósito del autor, en tanto que las mujeres dedicaban más energías a la reconstrucción del mundo textual y a la comprensión de los

personajes. Bleich escribe: «Las mujeres entran en el mundo de la novela conciben como algo que está ahí con tal propósito; los hombres ven la novela como el resultado de la acción de alguien y construyen su significado o su lógica en esos términos». ¹⁰ En un estudio relacionado, Bleich pidió a unos ciento veinte estudiantes de primer año de la Universidad de Indiana que contasen de la forma más completa y precisa posible la historia de William Faulkner «Barn Burning» («El granero en llamas»), y volvió a apreciar diferencias sustanciales entre hombres y mujeres:

Los hombres contaban la historia como si se tratara de exponer una estructura o cadena de información simple y clara: éstos son los principales personajes, ésta es la acción principal, esto es lo que sucedió. [...] Las mujeres exponían la narración como si se tratara de una atmósfera o una experiencia (pág. 256).

Bleich descubrió asimismo que las mujeres estaban más dispuestas a disfrutar improvisando con el contenido de la historia y haciendo inferencias sobre las relaciones entre los personajes que las llevaban mucho más allá de la información explícitamente contenida en el texto. Estos datos sugieren poderosamente que la práctica de la escritura de los fans, la compulsión por expandir las especulaciones sobre los personajes y acontecimientos de la historia más allá de las fronteras textuales se basan más en los tipos de estrategias interpretativas propias de lo «femenino» que de lo «masculino».

Las observaciones de Bleich brindan sólo una explicación parcial, toda vez que no explican totalmente por qué muchas mujeres hallan necesario ir más allá de la información narrativa, a diferencia de la mayoría de los hombres. [...] Los textos escritos por y para hombres producen fáciles placeres a sus lectores masculinos, pero puede que no provoquen el placer femenino. Para disfrutar plenamente el texto, las mujeres se ven forzadas a practicar una suerte de travestismo intelectual —identificándose con los personajes masculinos en oposición a sus propias experiencias culturales, o construyendo textos alternativos no escritos mediante sus ensoñaciones o mediante su interacción oral con otras mujeres— que les permita explorar sus propios intereses narrativos. Esta necesidad de recuperar intereses femeninos desde los márgenes de los textos «masculinos» genera interminables especulaciones que transportan al lector mucho más allá de las

fronteras textuales hasta el ámbito de la intertextualidad. Mary Ellen Brown y Linda Barwick han mostrado cómo el cotilleo femenino sobre las telenovelas inserta contenidos de los programas en una cultura oral femenina ya existente.¹¹ La escritura de los fans representa el siguiente paso lógico en este proceso cultural: la transformación de los textos orales alternativos en una forma más tangible, la traducción de las especulaciones verbales a obras escritas que pueden compartirse con un círculo más amplio de mujeres. Para llevar esto a cabo, su estatus debe cambiar, estas mujeres pasan de ser simples espectadoras a productoras de textos.

Al igual que el cotilleo de las mujeres en torno a las telenovelas asume un puesto dentro de una cultura oral femenina preexistente, la escritura de las fans adopta formas y funciones tradicionales de la cultura literaria femenina. Cheri Kramarae ha rastreado la historia de los esfuerzos de las mujeres por «hallar formas de expresarse ajenas a los modos de expresión dominantes usados por los hombres», con el fin de sortear las estrategias interpretativas ideológicamente construidas de los géneros literarios masculinos. Kramarae concluye que las mujeres han encontrado el mayor espacio para explorar sus sentimientos e ideas en las cartas y diarios que circulan privadamente y en los proyectos de escritura colectiva.¹² Análogamente, Carroll Smith-Rosenberg ha analizado los modos en que el intercambio de cartas permitía a las mujeres decimonónicas mantener vínculos íntimos con otras mujeres, incluso cuando estaban separadas por grandes distancias geográficas y aisladas en los angostos confines del matrimonio victoriano. Estas cartas proporcionaban un vehículo encubierto mediante el que las mujeres podían explorar sus intereses comunes e incluso burlarse de los hombres.¹³ [...]

La escritura de las fans —con su circulación mayormente por correo, su marketing consistente sobre todo en el boca a boca, su frecuente construcción colectiva de «universos» de fantasía y su tono de confesión— sigue claramente esa misma tradición y desempeña algunas de esas mismas funciones. Los personajes prefabricados de la cultura popular brindan a estas mujeres un conjunto de referencias comunes que pueden contribuir a facilitar la discusión de sus experiencias y sus sentimientos similares con otras con las que pueden no haber tenido contacto directo. Se basan en estos puntos de referencia compartidos para abordar muchos de los mismos temas que preocupaban a las mujeres del siglo XIX: la religión, los roles de género, la sexualidad, la familia y la ambición profesional.

¿Por qué *Star Trek*?

Mientras que la mayoría de los textos en una cultura dominada por los hombres suscitan potencialmente algún tipo de contratexto femenino, sólo ciertos programas han generado el tipo de respuestas escritas prolongadas característico del mundo de los fans mediáticos. ¿Por qué, entonces, la mayor parte de la escritura de los fans se ha centrado en la ciencia ficción, que Judith Spector ha caracterizado como un «género que [...] [ha sido hasta fechas recientes] hostil hacia las mujeres», un género «de, para y sobre hombres de acción»?¹⁴ ¿O en torno a otros similares (las series policíacas, los dramas de detectives o los *westerns*) que han representado el dominio tradicional de lectores varones? ¿Por qué luchan estas mujeres por recuperar una tierra aparentemente tan estéril, cuando hay tantos otros textos que reflejan de manera más tradicional los intereses «femeninos», y que las críticas mediáticas feministas están tratando de recuperar para su causa? En resumidas cuentas, ¿por qué *Star Trek*?

Obviamente, ningún factor aislado puede dar cuenta adecuadamente de todos los fanzines, una forma literaria que implica necesariamente la traducción de textos mediáticos homogéneos a una pluralidad de respuestas personales y subculturales. No obstante, una explicación parcial podría ser que los textos tradicionalmente «femeninos» (la telenovela, la novela romántica popular, el «retrato de mujer») no precisan tanta reelaboración como la ciencia ficción y los *westerns* para acomodarse a la experiencia social de las mujeres. La resistencia de tales textos a la reconstrucción feminista puede requerir una mayor inversión de esfuerzo creativo y, por ende, puede empujar a las mujeres hacia una reelaboración más exhaustiva de materiales de programas que los textos llamados femeninos, los cuales pueden asimilarse o negarse con más facilidad.

Otra explicación sería que estos textos «femeninos» satisfacen, al menos parcialmente, los deseos de las mujeres tradicionales, pero no responden a las necesidades de mujeres más orientadas profesionalmente. De hecho, la fascinación particular de estas mujeres por *Star Trek* parece arraigada en el modo en que el programa sugeriría placeres femeninos no tradicionales, y una implicación mayor y más activa de las mujeres en la aventura de los viajes espaciales profesionales, aunque finalmente incumplía esas promesas. La igualdad sexual era un ingrediente esencial de la optimista visión del futuro del productor Gene Roddenberry. Una mujer,

Número Uno (Majel Barrett), figuraba originalmente en la lista de candidatas para ser el segundo de a bordo del *Enterprise*. Los ejecutivos de la cadena, sin embargo, combatieron sistemáticamente los esfuerzos por romper con los estereotipos «femeninos» tradicionales, temerosos de la alienación de los miembros más conservadores de la audiencia.¹⁵ «Número Uno» fue retirada tras el programa piloto, pero, a lo largo de la serie, se eligió con frecuencia a mujeres para trabajos no tradicionales, desde comandantes romulanos hasta especialistas en armamento. Aunque fuese a regañadientes, las cadenas ofrecían a las mujeres un futuro, una «frontera final» que las incluía.

Las fans escritoras, sin embargo, expresan frecuentemente insatisfacción con estas caracterizaciones de las mujeres en los episodios. En palabras de la fan escritora Pamela Rose (1977): «Cuando una mujer es una estrella invitada en *Star Trek*, nueve de cada diez veces tiene algún problema». ¹⁶ Rose advierte que a estos personajes femeninos se les han concedido posiciones de poder en el programa sólo para demostrar, mediante su conducta errática y dominada por las emociones, que las mujeres son incapaces de desempeñar esos roles. Otra fan escritora, Toni Lay, expresaba sus sentimientos contradictorios respecto de la visión social de *Star Trek*:

En ciertos sentidos se adelantaba a su tiempo, como al mostrar que una tripulación caucásica, íntegramente estadounidense y masculina no era la única posibilidad para los viajes espaciales. No obstante, el programa era desgraciadamente deficiente en otros aspectos, y en particular en el trato dispensado a las mujeres. La mayor parte del tiempo, a las mujeres se las llamaba «chicas». Y jamás se mostraba a las mujeres en una posición de autoridad a menos que fuesen extraterrestres como Deela, T'Pol, T'Pol, Sylvia, etc. Era como si el programa dijese: «La igualdad de oportunidades está bien para sus mujeres, pero no para nuestras chicas». ¹⁷

Lay declara que se sentía «anonadada» por la reiterada incapacidad de la serie y los largometrajes subsiguientes de asignar a la teniente Penda Uhura tareas de mando acorde con su rango: «Cuando las cosas se ponen feas, los duros dejan atrás a las mujeres» (pág. 15). Sostiene que Uhura y los demás personajes femeninos deberían haber tenido la oportunidad de demostrar lo que eran capaces de hacer al enfrentarse al mismo tipo de

problemas que sus homólogos varones superaban con tanto heroísmo. La constante disponibilidad de los episodios originales mediante reposiciones y los cambios en el estatus de las mujeres en la sociedad estadounidense a lo largo de las dos últimas décadas sólo han hecho más difíciles de aceptar estas promesas incumplidas, exigiendo esfuerzos cada vez mayores para reestructurar el programa en aras de la producción de placeres apropiados al contexto de recepción actual.

De hecho, muchas fans escritoras se autodefinen como «reparadoras del daño» causado por el trato incoherente, y a menudo degradante, dispensado por el programa a sus personajes femeninos. Jane Land, por ejemplo, describe su novela aficionada *Kista* como «un intento de rescatar uno de los personajes femeninos de *Star Trek* [Christine Chapel] de un caso de necesidad artificialmente impuesta». Prometiendo mostrar «cómo no fue jamás el futuro», *The Woman's List*, un fanzine recientemente fundado de orientación explícitamente feminista, ha hecho un llamamiento a «la exploración de todo el espectro de posibilidades para las mujeres, incluyendo mujeres de color, lesbianas, mujeres de culturas extrañas y mujeres de todas las edades y condiciones». Sus editores reconocen que su proyecto de publicación pasa necesariamente por contar el tipo de historias cuya emisión fue bloqueada por la política de la cadena cuando se produjo originalmente la serie. Un folleto publicitario de esta publicación explica:

Confiamos en plantear y explorar esas cuestiones que los censores de la cadena, el género televisivo y las normas predominantes en aquel momento hacían difícil abordar. Creemos que tanto la naturaleza de la interacción humana y las costumbres sexuales como la estructura de las familias y las relaciones habrán cambiado para el siglo XXIII, y nos interesa explorar estos cambios.

Contar tales historias requiere despojarse de los rasgos estereotípicamente femeninos. Los personajes de la serie deben reconceptualizarse de formas que sugieran motivaciones e intereses ocultos insospechados hasta la fecha. Han de reconfigurarse en modelos genuinamente feministas. Mientras que, en la serie, Chapel se define casi exclusivamente en función de su pasión no correspondida por Spock y su sumisión profesional al doctor McCoy, Jane Land la representa como una mujer celosa de su in-

dependencia, capaz de aceptar el amor sólo en sus propios términos, dispuesta a perseguir sus ambiciones dondequiera que la lleven, y sin pelos en la lengua en sus respuestas a las actitudes condescendientes de la tripulación. C. A. Siebert ha llevado a cabo una operación similar con el personaje de la teniente Uhura, como puede sugerir este pasaje de una de sus historias:

Había muy pocos hombres como Spock, que la vieran como una persona. Hasta el capitán Kirk, se decía sonriendo, especialmente el capitán Kirk, la veía primero como una mujer. Le permitía hacer ciertas cosas, mas sólo porque así lo exigía la disciplina militar. Ante cualquier peligro, trataba de protegerla. [...] Uhura sonrió con tristeza, seguiría siendo como hasta entonces, por fuera un juguete femenino, por dentro una mujer competente y humana.¹⁹

Siebert intenta resolver aquí la aparente contradicción creada en el texto de la serie por el estatus oficial de Uhura como mando militar y sus constantes muestras de «fragilidad femenina». La situación de Uhura, sugiere Siebert, es característica del modo en que las mujeres se ven obligadas a enmascarar su competencia real tras el amaneramiento tradicionalmente «femenino», en un mundo dominado por las asunciones patriarcales y la autoridad masculina. Rehabilitando de esta guisa el personaje de Uhura, Siebert ha construido un vehículo mediante el cual puede documentar las formas manifiestas y sutiles de discriminación sexual a las que se enfrenta una mujer ambiciosa y decidida a luchar por un puesto de mando en la Flota Estelar (o, para el caso, en la sala de juntas de una compañía del siglo XX).

Las fans escritoras como Siebert, Land y Karen Bates (cuyas novelas exploran la evolución del matrimonio de Chapel y Spock a través de muchos de los problemas con que se encuentran las parejas actuales al hacer juegos malabares para intentar compatibilizar las exigencias profesionales y familiares)²⁰ hablan directamente a las preocupaciones de las mujeres profesionales como no logran hacerlo las obras más tradicionalmente «femeninas».²¹ Estas autoras crean situaciones en las que Chapel y Uhura deben superar heroicamente los mismos tipos de obstáculos a los que se enfrentaban sus homólogos varones en los textos originales, y abordan directamente con bastante frecuencia las clases de problemas personales y

profesionales propios de las mujeres trabajadoras. La novela aficionada de Land, Demeter, resulta ejemplar en su tratamiento de la vida profesional de su personaje principal, la enfermera Chapel.²² Land combina con destreza secuencias de acción con debates acerca de las relaciones de género y la discriminación profesional, imágenes de decisiones de mando con re-
tazos íntimos del matrimonio de Spock y Chapel. Una tripulación íntegramente femenina, capitaneada por Uhura y Chapel, es enviada a una misión a una colonia espacial feminista y separatista, sitiada por una banda de narcotraficantes intergalácticos, que ven la violación como un deporte «varonil». Al ayudar a los colonos a dominar a sus potenciales agresores, las mujeres tienen por fin la oportunidad de demostrar su competencia profesional en el frente, forzando al capitán Kirk a reconsiderar algunas de sus políticas de mando. *Demeter* plantea significativas cuestiones acerca de las posibilidades de interacción entre hombres y mujeres al margen de la dominación patriarcal. El encuentro de diversas culturas planetarias que representan filosofías y organizaciones sociales alternativas, maneras alternativas de abordar los mismos debates esenciales en torno a las diferencias sexuales, permite una exploración de largo alcance de las actuales relaciones de género.

Cambio de género: de la «ópera espacial» a la telenovela

Si obras como Demeter constituyen fascinantes prototipos para una nueva variedad de literatura popular feminista, frecuentemente se mueven dentro de convenciones tomadas tanto de Star Trek como de formas de cultura de masas más tradicionalmente «femeninas». Para empezar, los fans perciben los episodios individuales como contribuciones al gran texto del programa. En consecuencia, las historias de los fans suelen seguir el formato de un serial, en lugar de funcionar como una serie de obras cerradas en sí mismas. Tania Modleski ha mostrado los modos en que el formato de serial de buena parte de la ficción femenina, especialmente de las telenovelas, responde a los ritmos de la experiencia social de las mujeres.²³ La inestable financiación característica del modo de producción del fanzine, la predilección de las escritoras por embarcarse en interminables especulaciones acerca de los contenidos del programa y por revisar continuamente su comprensión del mundo textual, amplifica la tendencia de la

ficción femenina a posponer la resolución, transformando *Star Trek* en una «historia interminable». La ficción de las fans progresa a través de una serie de digresiones a medida que las nuevas especulaciones llevan a las autoras a interrumpir el avance de sus crónicas para introducir acontecimientos que «deben haber ocurrido» antes del comienzo de sus historias, o a incorporar tramas secundarias, que las apartan del movimiento principal de la cadena de acontecimientos. [...]

Por otra parte, este tipo de estrategia de lectura y escritura presta más atención al curso de las relaciones entre los personajes que a elementos más puntuales de la trama. La veterana fan escritora Jacqueline Lichtenberg ha resumido la diferencia: «Los hombres quieren un problema físico con acción física que conduce a una resolución física. Las mujeres quieren un problema psicológico con acción psicológica conducente a una resolución psicológica».²⁴ Estas mujeres expresan un deseo de narraciones que se concentren en las relaciones entre los personajes y las exploren de una manera «realista» o «madura», más que en términos puramente convencionales, historias que son «verdaderas» y «creíbles», no «empalagosas» o «dulzonas». Las fans escritoras buscan satisfacer estas exigencias mediante su propia versión de ficción de *Star Trek*, escribir la clase de historias que ellas y otras fans desean leer.

El resultado es una suerte de cambio de género, la relectura/reescritura de la «ópera espacial» como un tipo exótico de novela romántica (y, a menudo, la reconceptualización de la propia novela romántica como ficción feminista). Los fanzines rara vez publican exclusivamente historias de acción que glorifiquen las victorias del *Enterprise* sobre la alianza entre los klingons y los romulanos, su conquista de seres extraterrestres, su reestructuración de los gobiernos planetarios o su reparación de fallos potenciales en las nuevas tecnologías, pese al predominio de tales tramas en los episodios originales. Cuando aparecen estos elementos, suelen evocarse como un trasfondo sobre el que se desarrollan los más típicos romances o las historias centradas en las relaciones, o como una prueba que permite a las protagonistas demostrar sus destrezas profesionales. En este terreno, estas fans escritoras se inspiran en las autoras feministas de ciencia ficción, entre las que figuran Joanna Russ, Marion Zimmer Bradley, Zenna Henderson, Marge Piercy, Andre Norton y Ursula Le Guin, cuyo ingreso en el género contribuyó a redefinir las expectativas del lector respecto de la ciencia ficción, empujando el género hacia un interés cada vez mayor

por las ciencias «blandas» y las preocupaciones sociológicas, y hacia la atención creciente a las relaciones interpersonales y los roles de género.²⁵

Star Trek, producida en un período en el que los intereses «masculinos» dominaban todavía la ciencia ficción, se reconsidera a la luz de la más reciente y feminista orientación del género, llegando a ser menos un programa sobre las luchas del Enterprise contra la alianza de Klingons y Romulanos, y más un examen de los esfuerzos de los personajes por afrontar los conflictos entre las necesidades emocionales y las responsabilidades profesionales.

Al enfrentarse a una «ópera espacial» tradicionalmente «masculina», las mujeres deciden interpretarla en su lugar como un tipo de ficción femenina. Al construir sus propias historias sobre los personajes de la serie, se vuelven frecuentemente hacia las fórmulas más familiares y cómodas de la telenovela, la novela romántica y la novela feminista de iniciación, en busca de modelos de técnica narrativa. Aunque los propios fans suelen desestimar estos géneros por centrarse excesivamente en cuestiones «mundanas», la influencia de estos materiales puede ser difícil de evitar. Cuando las fans intentan reconstruir los «contratextos» femeninos que existen en los márgenes de los episodios originales de la serie, en el proceso reorientan la serie en torno a los intereses tradicionalmente «femeninos» y las actuales preocupaciones feministas, en torno a la sexualidad y la política de género, en torno a la religión, la familia, el matrimonio y el romance.

Las primeras historias de muchas fans adoptan la forma de fantasías románticas acerca de los personajes de la serie, y frecuentemente incluyen la inserción de versiones glorificadas de sí mismas en el mundo de la Flota Estelar. A título de ejemplo, un relato de Bethann, «The Measure of Love» («La medida del amor»), trata de una joven, recién transferida al Enterprise, que tiene un romance con Kirk:

Aquella noche fuimos a cenar. Hasta entonces, estaba segura de que él jamás se había fijado en mí. Sentada a la mesa frente a él, advertí lo vivo que estaba ese hombre. Había soñado con él, pero nunca imaginé que mis esperanzas pudieran hacerse realidad. Pero aquello era real, no se trataba de un sueño. Sus ojos eran intensos, pero brillaban de un modo divertido.

«Capitán...»

«Lláname Jim».²⁶

Su romance con Kirk llega a un abrupto final cuando la joven se traslada a otra nave sin contarle al capitán que lleva un hijo suyo, porque no quiere que su amor interfiera con la carrera de éste.

Las fans son con frecuencia sumamente críticas con estos relatos bautizados como «historias de la teniente Mary Sue», que cierta autora tildó de «fantasías de jovencitas fanáticas»,²⁷ debido a su autoindulgencia, su estilo narrativo a menudo trillado, sus tramas convencionales y sus violaciones de las caracterizaciones establecidas. Al reconstruir *Star Trek* como una novela romántica popular, estas jóvenes han transformado a los personajes femeninos de la serie en heroínas románticas tradicionales, en «mujeres intensa y exclusivamente interesadas en ellas mismas y en sus necesidades».²⁸ Pero muchas fans escritoras están más interesadas en lo que sucede cuando este ideal romántico se enfrenta a un mundo que sitúa el deber profesional por encima de las necesidades personales, cuando hombres y mujeres deben conciliar de alguna forma sus carreras y su matrimonio en un confuso período de cambiantes relaciones de género. La veterana fan escritora Kendra Hunter escribe: «Kirk no se va a marchar con nadie al ponerse el sol porque está entregado en cuerpo y alma al *Enterprise*».²⁹ La editora de *Treblink* Joan Verba comenta: «Personajes normalmente tan sensatos como Kirk y Spock nunca hablarán de ningún personaje creíble con excesiva efusión como una típica Mary Sue».³⁰ Tampoco son propensas las mujeres del mañana a poner a un hombre, ni siquiera a Jim Kirk, totalmente por encima de cualquier otro interés.

Una parte de las más sofisticadas creaciones de ficción de los fans, aunque en absoluto todas ellas, adopta la forma de la novela romántica. Tanto Radway como Modleski se percatan de la obsesión de las novelas románticas populares con una semiótica de la masculinidad, con la necesidad de interpretar los estados emocionales frecuentemente reprimidos de los hombres a partir de los signos sutiles de los gestos y expresiones externos. La fría lógica del vulcaniano, el deseo de suprimir toda señal de emoción, hace a Spock y a su padre Sarek especialmente fértiles para tales interpretaciones. Consideremos este pasaje de *Full Moon Rising*, de Jean Lorrain:

La intensa sensualidad que veía en él [Sarek] sugería en otros sentidos una sexualidad oculta. Ella [Amanda] lo había advertido todo, desde su forma de apreciar la belleza de una noche iluminada por la luna o de un zafiro de-

licadamente tallado, hasta el modo en que sus recias manos acariciaban la suave cubierta de piel del libro que ella le había regalado. [...] Ese increíble control en el que ella no lograba penetrar. A veces él le permitía deliberadamente atravesarlo, como había hecho esa misma noche, pero, si lograra hacerle perder el control, jamás sería capaz de perdonarla.³¹

En los escritos de Lorrain, la extrañeza de la cultura vulcaniana se convierte en metáfora de las muchas cosas que separan a los hombres de las mujeres, de los factores que obstaculizan la plena intimidad dentro del matrimonio. Describe su ficción como la historia de «dos personas que difieren física, mental y emocionalmente pero que, sin embargo, se las arreglan para formar un matrimonio muy bueno» (pág. 2). Mientras que el autocontrol de los vulcanianos sugiere la esterilidad emocional de la masculinidad tradicional, su sexualidad extraterrestre permite a Lorrain proponer alternativas. Sus vulcanianos encuentran «ilógica» la desigualdad sexual, y apenas toleran diferencias en el trato de hombres y mujeres, una asunción compartida por muchas fans escritoras. Además, la fusión mental de los vulcanianos garantiza un grado de intimidad sexual y emocional desconocido en la Tierra. Los hombres vulcanianos emplean incluso este poder para mitigar los dolores de parto de las mujeres y para compartir la experiencia del alumbramiento. Sus extensos escritos sobre el romance de varias décadas entre los padres de Spock, Amanda y Sarek, representan un enorme esfuerzo por construir una utopía feminista, por proponer una redefinición del matrimonio tradicional con el fin de satisfacer las necesidades personales y profesionales tanto de los hombres como de las mujeres.

Frecuentemente, las fórmulas de ficción de la novela romántica popular se ven atemperadas por las experiencias sociales comunes de las mujeres como amantes, esposas y madres bajo el patriarcado. En las novelas de Karen Bates, la enfermera Chapel debe afrontar y superar sus sentimientos de abandono y celos durante esos largos períodos en que su esposo, Spock, está totalmente absorto en su trabajo. Consideremos este pasaje de *Starweaver Two*:

El patrón se había repetido tantas veces que había arraigado. [...] Pasaban días sin que se cruzasen una sola palabra, debido a las horas que él se entregaba a sus ordenadores. Sus turnos apenas coincidían, y las pocas horas que podrían estar juntos desaparecían por una u otra razón (pág. 10).

Lejos de un romance idílico, los personajes de Bates se esfuerzan por que su matrimonio funcione en un mundo donde la profesión lo es todo y lo personal cuenta relativamente poco. La versión de Jane Land del matrimonio de Chapel y Spock se complica al existir hijos que deben permanecer en casa bajo el cuidado de Sarek y Amanda, mientras sus padres prosiguen sus aventuras espaciales. En una escena, Chapel confiesa a una amiga andoriana sus confusos sentimientos sobre esta situación: «Me paso la vida contraponiendo las necesidades de los niños a las mías y a las de Spock, y en todo momento sé que alguien sale malparado» (pág. 27).

Mientras que algunos fans varones tachan estos géneros de ficción de aficionadas de «telenovelas protagonizadas por Kirk y Spock»,³² estas mujeres creen estar creando «telenovelas» con una diferencia: «telenovelas» que reflejan una visión feminista. En palabras de C. A. Siebert: «Escribo relatos eróticos para mí misma y para otras mujeres que no se contentarán con ser menos que humanas».³³ Siebert sugiere que sus historias sobre la teniente Uhura y su lucha por el reconocimiento y el romanticismo en una Flota Estelar dominada por los hombres le han ayudado a resolver sus propios sentimientos contradictorios en un mundo de relaciones de género cambiantes, y a explorar dimensiones ocultas de su propia sexualidad. Mediante su literatura crónica, confía en alimentar en otras mujeres la conciencia de la necesidad de luchar contra las normas patriarcales arraigadas. A diferencia de sus homólogas en las novelas románticas de Harlequin, estas mujeres se niegan a aceptar el matrimonio y el amor de un hombre como meta primordial. Antes bien, estas historias alientan resoluciones que permitan a Chapel y a Uhura lograr tanto la promoción profesional como la satisfacción personal. A diferencia de casi todas las demás modalidades de ficción popular, los relatos de los fanzines exploran con frecuencia la maduración de las relaciones más allá de los votos nupciales, concibiendo el matrimonio como continuamente abierto a nuevas aventuras, nuevos conflictos y nuevos descubrimientos.

La escritura de las fans es una literatura reformista, no revolucionaria. Las mujeres siguen reconociendo su necesidad de compañía masculina, de hombres que se preocupen por ellas y las hagan sentirse especiales, si bien demandan que estas relaciones se planteen en otros términos. La enfermera Chapel de Jane Land, que en *Demeter* se siente tanto fascinada como rechazada por la colonia separatista feminista, refleja estas reacciones ambiguas y a veces contradictorias de las mujeres hacia formas más radica-

les de feminismo. A la postre, Chapel reconoce la necesidad potencial de semejante lugar, de un «espacio propio», pero ve un mayor potencial en la consecución de una relación más liberadora entre hombres y mujeres. Aprende a cultivar la autosuficiencia, pero escoge compartir su vida con su marido, Spock, y lograr una comprensión más profunda de sus diferentes expectativas con respecto a su relación. Cada escritora intenta resolver a su manera estas preocupaciones, pero la mayoría logra un cierto compromiso entre las necesidades de independencia y autosuficiencia de las mujeres por una parte, y sus necesidades de romanticismo y compañía por la otra. Si bien esto no constituye una ruptura radical con la fórmula de la novela romántica, sí que representa una reformulación progresiva de esa fórmula que alienta una redefinición gradual de los papeles de género existentes en el matrimonio y en el trabajo.

«El camino correcto»: la «economía moral» de las obras de ficción de los fans.

Su estatus clandestino concede a los fans escritores la libertad creativa para promover una gama de interpretaciones diferentes de los materiales básicos del programa, así como una variedad de reconstrucciones de personajes e intereses marginales, con el fin de explorar diversas soluciones al dilema de las actuales relaciones de género. La filosofía IDIC del mundo de los fans («Infinita Diversidad en Infinitas Combinaciones», piedra angular del pensamiento vulcaniano) exhorta activamente a sus participantes a explorar y a hallar placer en sus diferentes y a menudo contradictorias respuestas al texto del programa. No debería olvidarse, sin embargo, que los escritos de los fans implican una transformación de la respuesta personal en expresión social y que los fans, como cualquier otra comunidad interpretativa, generan sus propias normas, destinadas a garantizar un grado razonable de conformidad entre las lecturas del texto primario. El riesgo económico de la publicación de fanzines y el deseo de popularidad personal aseguran una cierta respuesta a las demandas del público, desalentando las versiones totalmente idiosincrásicas de los contenidos del programa. Los fans tratan de escribir historias que agraden a otros fans; las líneas argumentales que no hallen respaldo popular no lograrán financiación.

Por otra parte, la extraña mezcla de fascinación y frustración característica de la respuesta de los fans implica que éstos continúan respetando a los creadores de las series originales, por más que deseen reelaborar ciertos materiales del programa para satisfacer mejor sus intereses personales. Su deseo de revisar los materiales del programa se ve compensado a menudo por su deseo de mantenerse fieles a aquellos aspectos del programa que atrajeron en primera instancia su interés. E. P. Thompson ha empleado el término «economía moral» para describir el modo en que los líderes campesinos y los alborotadores callejeros del siglo XVIII legitimaron sus revueltas mediante un llamamiento a «los derechos y las costumbres tradicionales» y al «consenso más amplio de la comunidad», afirmando que sus acciones contribuían a proteger los derechos de propiedad existentes contra quienes pretendían abusar de ellos en beneficio propio.³⁴ El concepto de «economía moral» de los campesinos les permitía reclamar para sí el derecho a juzgar la legitimidad de sus propias acciones pero también las de los terratenientes y propietarios: «El consenso era tan fuerte que se imponía a los motivos de temor o deferencia» (págs. 78-79).

Una situación análoga se da en el mundo de los fans: los fans respetan los textos originales, pero temen que sus ideas de los personajes y conceptos se vean amenazadas por quienes desean explotarlas para obtener fáciles beneficios, una categoría que incluye típicamente a Paramount y su cadena televisiva, pero excluye a Roddenberry y a muchos de los guionistas del programa. La ideología del mundo de los fans implica un compromiso con un cierto grado de conformidad con los materiales originales del programa, al tiempo que la percepción del derecho a evaluar la legitimidad de cualquier uso de dichos materiales, tanto por parte de los productores textuales como de los consumidores textuales. Los fans creen rescatar el programa de sus productores, quienes habrían maltratado a sus personajes permitiendo que muriera. En palabras de un fan: «Creo que nos hemos apropiado de *Star Trek*, así que tenemos todo el derecho del mundo (universo) a intentar cambiarlo para mejor cuando la panda de Paramount empieza a adorar al todopoderoso dólar, como acostumbra a hacer».³⁵ Más que reescribir los contenidos de la serie, los fans aseguran mantener «viva» *Star Trek* ante la indiferencia de la cadena y la incompetencia del estudio, y permanecer «fieles» al texto que captara al principio su interés unos veinte años atrás: «Esta relación se forjó porque a los fans escritores les encantaban los personajes y les importaban las ideas que re-

presentaba *Star Trek*, y se negaban a dejar que se sumiesen en el olvido».³⁶ Semejante relación obliga a los fans a preservar un cierto grado de «fidelidad» a los materiales del programa, incluso cuando tratan de reelaborarlos en aras de sus propios fines. La colaboradora de la revista *Trek* Kendra Hunter escribe: «*Trek* es un formato para la expresión de derechos, opiniones e ideales. La mayoría de las ideas imaginables pueden expresarse por medio de *Trek*. [...] Pero hay un camino correcto».³⁷ La «infidelidad» grave a los conceptos de la serie constituye lo que los fans denominan «violación de los personajes» y transgrede las normas de la comunidad. En palabras de Hunter:

El escritor, sea profesional o *amateur*, debe darse cuenta de que [...] no es omnipotente. No puede forzar a sus personajes a hacer lo que le plazca. [...] El autor debe mostrar respeto por sus personajes, así como por las creaciones de otros que él utiliza, y tener conocimientos básicos de cada uno de ellos antes de comprometer por escrito sus palabras (pág. 75).

La concepción de Hunter de la «violación de los personajes», ampliamente compartida en el seno de la comunidad de fans, rechaza los abusos tanto por parte de los autores de la serie original como del más novato de los fans, e implica que los propios fans, no los productores del programa, están mejor cualificados para arbitrar tesis contrapuestas sobre la psicología de los personajes, pues éstos revisten para ellos una importancia que frecuentemente no tienen para las partes con más intereses comerciales. En la práctica, el concepto de «violación de los personajes» permite a los fans rechazar buena parte de los materiales emitidos, hasta episodios enteros, e incluso reestructurar radicalmente los intereses del programa en aras de la defensa de la pureza de la concepción original de la serie. A la postre, lo que determina el espectro de las narraciones permisibles de los fans no es la fidelidad a los textos originales sino el consenso en el seno de la propia comunidad de fans. El texto que preservan con tanto amor es la *Star Trek* que crearon con sus propias especulaciones, no la producida por Gene Roddenberry para su emisión televisiva.

Por consiguiente, la comunidad de fans no cesa de debatir lo que constituye una reelaboración legítima de los materiales del programa y lo que representa una violación de la especial relación entre el lector y el texto que los fans confían en fomentar. Los primeros fans escritores de *Trek* se

cuidaban de trabajar dentro del marco de la información explícitamente incluida en los episodios emitidos, y de minimizar sus rupturas con las convenciones de la serie. En palabras del fan escritor Jean Lorrain: «Quienquiera que cree un universo de *Star Trek* tiene un compromiso con lo visto en los episodios emitidos; no obstante, es libre de extrapolar a partir de dichos episodios para explicar lo visto en ellos».³⁸

Leslie Thompson explica: «Si el razonamiento [de las especulaciones de los fans] no encaja en el marco de los acontecimientos [del programa], entonces no es aplicable, por muy lógico o detallado que sea».³⁹ A medida que los escritos de fans de *Star Trek* han ido asumiendo un estatus institucional por derecho propio y, por ende, han llegado a requerir menos legitimación mediante el llamamiento a la «fidelidad» textual, ha ido surgiendo una nueva concepción de la creación de ficción de los fans, que no percibe los relatos como una expansión necesaria del texto original de la serie, sino más bien como crónicas de «universos alternativos», análogos al mundo del programa en ciertos sentidos y diferentes en otros.

Semejante enfoque permite a los autores jugar mucho más con los conceptos y caracterizaciones del programa, crear historias que reflejan visiones más diversas de las interrelaciones humanas y los mundos futuros, y suprimir elementos de los textos primarios que estorban para los intereses de los fans. Pero incluso las historias de «universos alternativos» se afanan por mantener una cierta coherencia con el material originalmente emitido, y por establecer algún punto de contacto con los intereses de los fans, al igual que los fans escritores más «fieles» se sienten compelidos a reescribir y revisar el material del programa a fin de mantenerlo vivo en un nuevo contexto cultural.

Términos heredados: historias de Kirk y Spock

El debate en los círculos de fans en torno a las creaciones de ficción protagonizadas por Kirk y Spock (K/S), historias que plantean una relación homoerótica entre los dos protagonistas del programa y ofrecen con frecuencia detalles de sus relaciones sexuales, ilustra estas diferentes concepciones de la relación entre las creaciones de ficción de los fans y el texto original de la serie.⁴⁰ Durante la última década, las historias K/S han pasado de los márgenes del mundo de los fans al dominio numérico en las creaciones de

ficción de fans de *Star Trek*, una evolución que se ha topado con una considerable oposición por parte de los fans más tradicionales. Para muchos, estas historias constituyen la peor forma de violación de los personajes, un ultraje total de las caracterizaciones establecidas. Kendra Hunter arguye que «no es típico de ninguno de los dos hombres y, por consiguiente, en las historias produce la impresión de mala escritura. [...] Una relación tan compleja y profunda como la de Kirk y Spock no culmina en una relación sexual» (pág. 81). [...] Otros se esfuerzan por conciliar la información proporcionada en el programa con sus propias asunciones acerca de la naturaleza de la sexualidad humana: «Es tan posible que su amistad evolucione hacia un romance, pues eso es lo que es, como que se mantenga en sus cánones. [...] La mayoría de nosotros vemos a Kirk y a Spock simplemente como dos personas que se quieren y resultan ser del mismo género».⁴¹

Algunos fans autores de historias K/S reconocen con franqueza la brecha entre las caracterizaciones de la serie y sus propias representaciones, pero se niegan a admitir que su vida de fantasía esté gobernada por las limitaciones de lo que efectivamente se emitió. Un fan escribe: «Mientras yo leo historias K/S y disfruto con ellas, cuando tú te detienes a analizar los dos protagonistas de *Star Trek* como extrapolaciones de la serie televisiva, la relación sexual entre ambos resulta absurda».⁴² Otro argumenta de manera algo diferente:

En realidad vimos una porción muy pequeña de las vidas de la tripulación del *Enterprise* a lo largo de 79 episodios y unas seis horas de películas [...]. ¿Cómo podríamos definir de manera cabal la personalidad de Kirk, Spock y los demás, a juzgar exclusivamente por lo visto en la pantalla? ¡Sin duda hay algo más! [...] Como dudo que dos de nosotros coincidiésemos en una definición de lo que es típico de cada personaje, dejo a la destreza del autor la tarea de hacer creer al lector en la historia que está tratando de contar. No existe límite para lo que podría describirse como conducta apropiada para nuestros héroes.⁴³

Muchos fans consideran inaceptable este audaz rechazo de las limitaciones ejercidas por el programa sobre la actividad creativa, esta apropiación manifiesta de los personajes, pues violaría la economía moral de la escritura de los fans y amenazaría la relación privilegiada de las creaciones de ficción de los fans con los textos primarios:

[Si] «no hay límite a lo que cabría describir como comportamiento apropiado de nuestros héroes», bien podríamos haber sido invitados a ver a Spock chutándose heroína o a Kirk violando a un soldado en el puente (o viceversa). [...] El escritor cuyos personajes carecen de personalidades claramente definidas y, por ende, de límites, idiosincrasias y características precisas, o bien es muy inexperto o bien no respeta en absoluto a sus personajes, por no mencionar a sus lectores.⁴⁴

Pero, como he mostrado, toda escritura de fans implica necesariamente una apropiación de personajes de la serie y una reelaboración de conceptos del programa, toda vez que el texto ha de responder a la agenda social y las estrategias interpretativas del fan en cuestión. Lo que hacen abiertamente las historias K/S, lo hacen de manera encubierta todos los fans. Al construir el contratexto femenino que se oculta en los márgenes del texto primario, estos lectores redefinen necesariamente el texto en el proceso de relectura y reescritura. Como reconoce un fan: «Todos los autores alteran y transforman en cierta medida el universo esencial de *Star Trek*, puesto que optan por enfatizar ciertas cosas y restar importancia a otras, además de que filtran los personajes y conceptos mediante sus propias percepciones».⁴⁵ Ahora bien, si estos fans han reescrito *Star Trek* en sus propios términos, muchos de ellos son reacios a romper todo vínculo con el texto primario que despertó su actividad creativa y, por consiguiente, sienten la necesidad de legitimar su actividad mediante el llamamiento a la fidelidad textual. Los fans no saben con certeza hasta dónde pueden transgredir las limitaciones del material original sin acabar violando y destruyendo una relación que les ha reportado un enorme placer. Unos se sienten reprimidos por estas constricciones; otros se sienten cómodos con ellas.

Lo que deberíamos recordar es que, tanto si se muestran rebeldes como si se muestran partidarios del régimen, los propios fans son quienes determinan qué aspectos de la serie original son vinculantes en su juego con los materiales del programa y en qué grado. Los fans han abrazado *Star Trek* porque la visión de la serie se les antoja en cierto modo compatible con la suya propia, y han asimilado únicamente aquellos materiales textuales que les resultan cómodos. Si se ven forzados a elegir entre la fidelidad a su programa y la fidelidad a sus propias normas sociales, se decantan casi inevitablemente en favor de la experiencia vivida. La concepción que tienen las mujeres del reino de *Star Trek*, habita-

do por personajes psicológicamente equilibrados y realistas, garantiza que ninguna caracterización que violara sus percepciones sociales podría resultar satisfactoria. Al fin y a la postre, la razón por la que algunos fans rechazan las creaciones de ficción K/S tiene menos que ver con el motivo declarado de que viola la caracterización establecida que con las creencias tácitas acerca de la naturaleza de la sexualidad humana que determinan qué tipos de comportamientos de los personajes pueden considerarse plausibles.

Conclusión

Los fans son reacios cazadores furtivos que roban sólo aquello que realmente aman, que se incautan de las propiedades televisivas sólo para protegerlas de los abusos por parte de quienes las crearon y que han reclamado su propiedad sobre ellas. Al abrazar los textos populares, los fans reivindican dichos textos como propios, rehaciéndolos a su imagen y semejanza, forzándolos a responder a sus necesidades y a satisfacer sus deseos. Las fans convierten *Star Trek* en cultura femenina, transformándola de ópera espacial en novela romántica feminista, de manera que sacan a la superficie el contratexto femenino no escrito que se oculta en los márgenes del texto masculino escrito. La historia de Kirk se convierte en la historia de Uhura, de Chapel y de Amanda, así como en la historia de las mujeres que entrelazan sus experiencias personales con las vidas de los personajes. El consumo deviene producción; la lectura deviene escritura; la cultura del espectador deviene cultura participativa.

Ni el estereotipo popular del *trekkie* loco ni las nociones académicas del fetichismo de la mercancía o la compulsión repetitiva son adecuados para explicar la complejidad de la cultura de los fans. Antes bien, los fans escritores sugieren la necesidad de redefinir la política de la lectura, de concebir la propiedad textual, no como dominio exclusivo de los productores textuales, sino como abierta a la recuperación por parte de los consumidores textuales. Los fans no cesan de debatir la etiqueta de esta relación, pero todos dan por sentado el hecho de que a la postre son libres para hacer con el texto lo que les plazca. El texto único se hace añicos y se convierte en muchos textos en la medida en que encaja en la vida de quienes lo utilizan, cada quien a su manera, cada quien para sus propósitos.

64

Como los cazadores furtivos de Certeau, los fans cosechan campos que no cultivaron y recurren a materiales que no son obra suya, materiales ya disponibles en su entorno cultural, pero ponen esas materias primas a su servicio. Emplean imágenes y conceptos tomados de los textos de la cultura de masas para explorar su estatus subordinado, para concebir alternativas, para expresar sus frustraciones y su ira, y para compartir con otros sus nuevas interpretaciones. La resistencia proviene de los usos que hacen de estos textos populares, de lo que les añaden y de lo que hacen con ellos, no de los significados subversivos que llevan de algún modo incorporados.

Alertas ante el desafío que tales usos plantean a su hegemonía cultural, los productores textuales protestan abiertamente en contra de esta proliferación incontrolable de significados a partir de sus textos, esta re-escritura popular de sus historias, esta entrada no autorizada en sus propiedades literarias. El actor William Shatner (Kirk), por ejemplo, ha dicho de las creaciones de ficción de los fans de *Star Trek*: «La gente interpreta en ella cosas que no se pretendían. En *Star Trek*, las cosas se hicieron en muchos casos con el simple propósito de entretener».⁴⁶ Los productores insisten en su derecho a regular el significado de sus textos y el tipo de placer que pueden producir. Pero este tipo de observaciones tienen poco peso. Impertérritos ante los ladridos de los perros, las señales de «prohibido el paso» y las amenazas de acciones judiciales, los fans ya se han apropiado de esos textos delante de las narices de sus propietarios.