



TESI DOCTORAL UPF / 2023

Lectures queer de l'amistat entre gamers
Anàlisi dels discursos sobre amor, sexe i masculinitats en els real person slash de Rubelangel i Septiplier



Ona Anglada i Pujol

TESI DOCTORAL UPF / 2023



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Lectures queer de l'amistat entre
gamers
Anàlisi dels discursos sobre amor, sexe i
masculinitats en els real person slash de
Rubelangel i Septiplier

Ona Anglada i Pujol

Lectures queer de l'amistat entre gamers

Anàlisi dels discursos sobre amor, sexe i masculinitats en els real person slash de Rubelangel i Septiplier

Ona Anglada i Pujol

TESI DOCTORAL UPF / 2023

DIRECTORA DE LA TESI

Dra. Mercè Oliva

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ



I un altre nom, si us plau, per a l'amor.

Maria Mercè Marçal, "Desglaç"

*

Go back so far there is another language

go back far enough the language

is no longer personal

Adrienne Rich, "Meditations for a Savage Child"

*

That's not what I meant to say at all

I mean I'm sick of meaning, I just wanna hold you

Car Seat Headrest, "Bodys"

Agraïments

Feia temps que esperava poder escriure aquestes paraules, al cap i a la fi, encara que aquesta tesi hagi ocupat una bona part del meu temps durant aquests quatre anys, afortunadament també l'han habitat i ocupat moltes persones que sense elles i la seva ajuda, aquest camí hagués sigut molt més difícil (o més aviat, ni tan sols hauria existit).

En primer lloc, vull agrair-li a la Mercè Oliva, la directora d'aquesta tesi, el seu acompanyament, generositat, correccions i consells durant aquests anys de doctorat i de màster. Però sobretot, vull donar-te les gràcies per haver obert el meu horitzó de possibilitats en el darrer curs del grau en descobrir-me què era investigar, i sobretot, que era possible investigar sobre la cultura popular. Des d'aquell moment he pogut aprendre al teu costat com investigar i com fer-ho de manera rigorosa, compromesa i profunda.

També vull agrair a tots els companys i companyes del Departament de Comunicació de la UPF i al grup de recerca Medium per comptar amb mi en tants projectes i aventures. Haver tingut la beca PIF m'ha permès tenir les condicions materials indispensables per desenvolupar aquesta tesi, i poder col·laborar amb una sèrie de persones a qui els vull agrair la confiança i l'aprenentatge: Jordi Balló, Joan Corbella, Albert Elduque, Lorena Gómez, Pilar Medina, Óliver Pérez i Carlos A. Scolari, entre molts d'altres.

A la Glòria Salvadó, he gaudit i après molt compartint amb tu una assignatura tan fantàstica com Narrativa Audiovisual durant aquests anys. A la Mar Guerrero, que tot i que t'he interromput moltes tardes al despatx per consultar un dubte o per resoldre una urgència bibliogràfica sobre els *fan studies*, ... sempre m'has ajudat amb molta paciència i generositat. A la Fernanda Pires, que enmig del confinament pandèmic ens vam trobar i has sigut sempre una companya, amiga i mentora que m'has acompanyat en les primeres passes d'aquesta carrera acadèmica. I a la Isabel Villegas, per tots els projectes i articles que hem fet (i que farem!), les converses fins tard, els sopars al vietnamita i per ajudar-me a aclarir totes les nebuloses derivades de l'escriptura de la tesi.

També volia agrair a la Mélanie Bourdaa la seva acollida a la Université Bordeaux Montaigne, i a l'associació de doctorands RÉPLIC del laboratori MICA, malgrat l'inesperat tancament de la universitat. I també vull agrair-li a en Joan que em va ensenyar Bordeus, per totes les passejades i vins, i sobretot, els dinars de diumenge. *Merci infiniment !*

A totes les amigues i Tànger Girls del programa de Doctorat, gràcies per haver creat un espai a la universitat que ens permeti respirar, sostenir-nos mútuament i fer que els dinars de *tuppers* siguin menys tristos. Gràcies a la Carolina Sáez per haver sigut una línia directa d'ajuda, queixes, ànims i confidències, i per haver convertit el despatx en un lloc tan acollidor; a l'Eloi Camps, per haver dut un trosset de Banyoles a la UPF; a la Martina Piña, per la seva serenor i ull analític; a la Nuria Cancela, per haver omplert el despatx i la universitat d'una mitologia intransferible; a Vítor Blanco, per les descobertes bibliogràfiques i la complicitat queer diària; a en Roger Cuartiellas i l'Aleix Martí, perquè potser algun dia sí que ens donaran un programa on treure'n profit de les nostres converses inacabables, mentrestant, gràcies (de veritat) per les distraccions i riures; a la Maria Castellví, per formar la *colmena* i ser una còmplice incessant d'anar a congressos i d'iniciar investigacions per sobre les nostres possibilitats.

I de fora de la Universitat, també vull donar-li les gràcies a totes les amigues que m'heu acompanyat durant aquests anys. Gràcies a la Laura, la Natàlia i la Marta, per descobrir-me tantíssimes coses sobre l'escriptura i l'amistat, i per ensenyar-me que es poden crear altres mons, no només en la ficció. A la Natàlia, per ajudar-me sempre a veure les coses amb més claredat. A la Marta, per ser la font caòtica-queer i estimulante en tantes coses, i pels projectes que vindran. I a la Laura, per les celebracions d'aniversaris que mai s'acaben, i per no enterrar mai la destrals de guerra.

A en Marc, per oferir-me en la ràdio i en la nostra amistat un lloc des d'on pensar i descobrir tantes coses. A en Pedro, per l'aixopluc i per les converses sobre els foscos camins del desig, del consentiment i de la masculinitat. A l'Erik, perquè com les llibretes Moleskine de Madrid que m'han acompanyat durant tota la tesi, també m'has acompanyat en un camí ple de dubtes, inseguretats i periples mèdics, tot i que també

hem creat les millors compilacions de vídeos de YouTube, plats de pasta i històries de la Kira i la Ginzu.

A en Ferran, perquè junts hem aconseguit que Barcelona sigui una mica menys hostil *ja que* ens hem creat un raconet on menjar, parlar i sortir a ballar quan convé. Gràcies per escoltar-me i ser-hi sempre. A l'Alba, que no només és la responsable primigènia que aquesta tesi existeixi (tu em vas ensenyar què eren els fanfics a l'institut i un u de gener de 2017 resacós em vas posar un vídeo d'El Rubius al pis de la Barceloneta), sinó també per demostrar-nos diàriament que els vincles d'amistat poden ser tan sòlids, i que efectivament, ens sostenen i són imprescindibles.

Encara que no puguin llegir-ho mai (i potser es tracta d'això), a tots els gossos i gats que hi han sigut i hi són: Nanuk, Mimi, Lluna, Mac, Xarli i Linux, Viola i Coco, i molt especialment a la Kira i a la Ginzu, que amb els seus mètodes poc ortodoxos m'han ajudat a posar distància d'aquesta tesi sempre que ha sigut necessari.

Finalment, a la meua família: Rafel, Marianu, Eti, Tresa, Berta, Miquel, Tània. Gràcies per l'afecte i pel suport, per haver compartit amb mi les vostres obsessions varies (literàries, audiovisuals o polítiques) i haver-me consentit sempre les meves. I és clar, moltes gràcies als meus pares, per fer-ho possible tot, sempre. No només m'heu encoratjat sempre a fer el volgués, sinó que m'heu donat totes les eines, recursos i confiança per fer-ho possible. I moltes gràcies a en Pau, per ensenyar-me de ben petita que els videojocs també m'incumbien *a mi*, i per haver sigut un referent en les lectures, les sèries, les pel·lícules, internet i jocs. Ben segur que sense tu i tot el que m'has ensenyat aquesta tesi no existiria.

Resum

L'objectiu principal d'aquesta tesi és analitzar les narratives sobre l'amor romàntic, el sexe i la masculinitat presents en el real person slash (RPS) de Rubelangel i Septiplier. Els RPS són textos escrits pels fans sobre les relacions homosexuals imaginades entre dues celebritats heterosexuals, en aquest cas, sobre les parelles fictícies de YouTubers gamers El Rubius i Mangel ('Rubelangel') i Markiplier i Jacksepticeye ('Septiplier'). Per tal d'assolir aquest objectiu, s'ha aplicat una anàlisi crítica del discurs a 22 RPS. Els resultats ens mostren que aquests textos es construeixen a partir de la intimitat entre els protagonistes i la situen al centre de totes les relacions. Tot i això, els mites de l'amor romàntic tenen una gran presència, i les relacions sexuals i de parella es representen mitjançant valors normatius. El consentiment sexual es basa en l'agència individual dels protagonistes i sovint es presenta com innecessari. No obstant, els RPS qüestionen els models de masculinitat dels protagonistes, i rellegeixen la seva amistat i masculinitat com una relació homoeròtica. En conjunt, aquesta investigació ens mostra que aquests RPS són un espai de tensió i negociació entre discursos normatius i transformadors, així com un espai de construcció de nous imaginaris sobre el desig i les relacions sexoafectives.

Paraules clau: real person slash, fan fiction, sexualitat, amor romàntic, consentiment sexual, intimitat, YouTubers.

Abstract

The main objective of this thesis is to analyse the narratives about romantic love, sex and masculinity present in the real person slash (RPS) of Rubelangel and Septiplier. RPS are texts written by fans about imagined homosexual relationships between two heterosexual celebrities, in this case, about the fictional couples of gaming YouTubers El Rubius and Mangel ('Rubelangel') and Markiplier and Jacksepticeye ('Septiplier'). Critical discourse analysis has been applied to 22 RPS to achieve this objective. The results show that these texts are built on the intimacy between the protagonists and place it at the centre of all relationships. Even so, the myths of romantic love have a strong presence and sexual and partner relationships are represented through normative values. Sexual consent is based on the individual agency of the protagonists and is often presented as unnecessary. However, these RPS question the models of masculinity of the protagonists and reads their friendship and masculinity as homoerotic relationships. This research shows us that these RPS are a space of tension and negotiation between normative and transformative discourses and a space for constructing new imaginaries about desire and sex-affective relationships.

Keywords: real person slash, fan fiction, sexuality, romantic love, sexual consent, intimacy, YouTubers.

Sumari

Agraïments	v
Resum	ix
Abstract	xi
Sumari	xiii
Llista de figures	xix
Llista de taules	xxi
1. INTRODUCCIÓ.....	1
1.1. Objecte d'estudi	5
1.2. Objectius i preguntes de recerca	8
1.3. Estructura de la tesi	10
<i>INTRODUCTION.....</i>	13
1.1. Object of study	16
1.2. Objectives and research questions	20
1.3. Structure of the thesis	21
2. MARC TEÒRIC	23
2.1. Estudiar els fans	24
2.1.1. Orígens i onades dels <i>fan studies</i>	24
2.1.1.1. Els estudis culturals	25
2.1.1.2. Els inicis dels <i>fan studies</i> : la primera onada i la resistència	29
2.1.1.3. Internet i el perill del mainstream: la segona i la tercera onada	33
2.1.2. Definir els fans	36
2.1.3. La doble identitat de l'aca-fan	40
2.1.4. Metodologies dels <i>fan studies</i>	43
2.2. Les comunitats i pràctiques dels fans	46
2.2.1. Intracaracteritzacions negatives del fandom i pràctiques d'exclusió	46

2.2.2.	La masculinitat geek	50
2.2.3.	Tensions pel control del significat: productors, cànnon i autoria	53
2.3.	La teoria queer	59
2.3.1.	Naixement de la “teoria queer”	60
2.3.2.	Michel Foucault i la desnaturalització de la sexualitat	63
2.3.3.	Judith Butler: la desnaturalització del gènere i del sexe	66
2.3.4.	El règim heteronormatiu i els límits de les eines feministes	71
2.3.5.	De l’heteronormativitat a l’homonormativitat	76
2.4.	L’slash fiction i el real person slash	78
2.4.1.	L’slash fiction	79
2.4.2.	El real person slash	89
2.5.	L’slash fiction i la teoria queer	96
2.5.1.	Gènere i sexualitat	96
2.5.1.1.	Homes que s’enamoren d’altres homes	96
2.5.1.2.	Lectures queer	99
2.5.1.3.	Queerbaiting, lectures paranoiques i reparadores	103
2.5.2.	Masculinitats	107
2.5.2.1.	Paradigmes de la masculinitat	107
2.5.2.2.	Masculinitats gais i slash fiction	113
2.5.3.	Llegir i escriure sobre amor	116
2.5.3.1.	La narrativa romàntica	117
2.5.3.2.	L’amor romàntic	122
2.5.3.3.	La intimitat i la demisexualitat obligatòria	126
2.5.4.	Sexe, desig i plaer	128
2.5.4.1.	Debats feministes al voltant de la pornografia	129
2.5.4.2.	La teoria dels guions sexuals	131
2.5.4.3.	La virginitat i la pèrdua de la virginitat	137
2.5.5.	Consentiment sexual	139
2.5.5.1.	Concepcions sobre el consentiment sexual	140
2.5.5.2.	Representacions sobre el consentiment sexual	144

2.5.6.	Homonormativitat i felicitat	148
2.5.6.1.	Els discursos homonormatius sobre felicitat i futur	148
2.5.6.2.	Les temporalitats queer i la crítica a l'homonormativitat	153
3.	METODOLOGIA	159
3.1.	Objectius i preguntes de recerca	159
3.2.	Marc metodològic	160
3.2.1.	Anàlisi crítica del discurs	161
3.2.1.1.	L'aproximació "dialèctica-relacional" de Norman Fairclough	164
3.2.1.2.	L'aplicació del model de Fairclough	170
a.	Descripció	172
b.	Interpretació	175
c.	Explicació	177
3.2.2.	Semiòtica social i la representació dels actors socials	179
3.2.3.	Mons possibles i modalitats narratives	182
3.2.	Disseny metodològic	184
3.2.1.	Construcció de la graella d'anàlisi	184
3.2.1.1.	Gènere	186
3.2.1.2.	Interdiscursivitat	189
a.	Vocabulari	190
b.	Incorporació o exclusió d'altres textos i discursos	191
c.	Notes de l'autora	191
3.2.1.3.	Actors i grups socials	192
a.	Transitivitat	193
b.	Representació i rols d'actors i grups	193
3.2.1.4.	Metàfores	194
a.	Metàfores conceptuals	194
b.	Metàfores ontològiques	195
3.2.1.5.	Modalitats narratives	195
a.	Restriccions alètiques	196

b.	Restriccions deòntiques	196
c.	Restriccions axiològiques	197
a.	Restriccions epistèmiques	198
3.2.1.6.	Pressuposicions	199
a.	Pressuposicions existencials	199
b.	Pressuposicions proposicionals	199
c.	Pressuposicions de valor	200
3.2.2.	La graella d'anàlisi	201
3.2.3.	Criteris d'inclusió i exclusió a la mostra	203
3.2.4.	Consideracions ètiques durant la recopilació i presentació de dades	205
3.2.5.	Mostra	207
4.	RESULTATS.....	209
4.1.	Resultats de l'anàlisi crítica del discurs per categories	209
4.1.1.	Interdiscursivitat	210
4.1.1.1.	Vocabulari	210
4.1.1.2.	Incorporació o exclusió d'altres textos i veus	218
4.1.1.3.	Notes de l'autora	227
4.1.2.	Actors i grups socials	235
4.1.2.1.	Transitivitat	235
4.1.2.2.	Rols actors i grups socials	245
a.	Els protagonistes i els rols de top i bottom	245
b.	Altres grups socials: fandom, YouTubers i comunitat LGBTIQA+	252
4.1.3.	Metàfores	259
4.1.4.	Modalitats narratives	264
4.1.4.1.	Restriccions alètiques	264
a.	Pèrdua de virginitat per penetració	265
b.	Identitat de gènere	265
c.	Desig homosexual	267
d.	Consentiment sexual – aproximació crítica	269

4.1.4.2.	Restriccions deòntiques	274
a.	Relacions homosexuals	275
b.	Monogàmia	276
c.	Consentiment sexual – “no és no”	278
4.1.4.3.	Restriccions axiològiques	285
a.	Fidelitat, gelosia, monogàmia i exclusivitat	285
b.	Desig homosexual	293
c.	Consentiment sexual – “només sí és sí”	297
4.1.4.4.	Restriccions epistèmiques	303
a.	Relacions obertes o poliamoroses	303
b.	Homofòbia	305
c.	Amor romàntic	308
d.	Masculinitats	316
4.1.5.	Pressuposicions	324
4.1.5.1.	Pressuposicions existencials	324
a.	Heterosexualitat, homosexualitat i bisexualitat	325
b.	Identitat de gènere	332
c.	Virginitat	335
4.1.5.2.	Pressuposicions proposicionals	337
a.	Emparellament i monogàmia	337
b.	Pràctiques sexuals	342
c.	Demisexualitat	356
4.1.5.3.	Pressuposicions de valor	365
a.	Omnipotència de l’amor i la parella	366
b.	Perdurabilitat	374
c.	Amor redemptor	377
d.	Consentiment sexual	384
e.	Virginitat	387
f.	Sortir de l’armari	389
4.1.6.	Gènere	395
4.2.	Síntesi dels resultats	401

4.2.1.	La centralitat de l'amor i la parella	401
4.2.2.	Les visions sobre el sexe	402
4.2.3.	Donar per fet el consentiment sexual	404
4.2.4.	La naturalització dels rols de parella i sexuals	405
4.2.5.	L'excepció dels textos BDSM i kink	406
4.2.6.	L'absència de la comunitat LGBTIQ+	407
4.2.7.	La representació i les tensions al voltant de la masculinitat	408
5.	DISCUSSIÓ	411
	<i>DISCUSSION.....</i>	435
6.	CONCLUSIONS	457
6.1.	Conclusions principals	457
6.2.	Consideracions finals	465
6.3.	Limitacions i futures línies de recerca	470
	<i>CONCLUSIONS</i>	473
6.1.	Main conclusions	473
6.2.	Final considerations	480
6.3.	Limitations and further research	485
	BIBLIOGRAFIA.....	487

Llista de figures

Figura 1. Diferents graus d'abstracció i concreció dels nivells d'organització socials i semiòtics.	169
Figura 2. Diagrama de les tres dimensions del discurs.....	171
Figura 3. Les tres dimensions del discurs i la seva correspondència amb les fases d'anàlisi.	172

Llista de taules

Taula 1. Correspondència entre el nivell d'organització social i el semiòtic.....	168
Taula 2. Correspondència entre els generes i els vessants del discurs.	170
Taula 3. Restriccions narratives i els seus operadors corresponents.	183
Taula 4. Graella d'anàlisi.	201
Taula 5. Mostra definitiva dels RPS analitzats.....	208
Taula 6. Tipus de narrador i punt de vista dels 22 RPS analitzats.	239

1. Introducció

What is it to define, or even to know, our desires – to identify which are our own, and which result from a kind of porousness?

Katherine Angel, “Unmastered: A Book on Desire, Most Difficult to Tell” (2013)

L'slash fiction és un gènere de fan fiction que narra relacions amoroses i sexuals entre dos personatges masculins que al text canònic són heterosexuais, i constitueix un arxiu de desitjos gairebé infinit: són textos on es parla d'amor i de sexe, on s'exploren les arestes de la masculinitat i on homes heterosexuais s'enamoren d'altres homes heterosexuais. També són textos porosos, ja que les narratives al voltant del desig que hi apareixen provenen de diferents fonts: del text canònic, d'altres fan fiction, de narratives romàntiques, eròtiques i pornogràfiques, però també de totes les normes i valors que envolten les relacions sexoafectives. Els textos els escriuen i els llegeixen persones que formen part d'una comunitat de fans, i que al marge de les assumpcions de com s'ha de gaudir la cultura popular, de la suposada passivitat de les audiències davant de l'autoritat del creador o del contingut heteronormatiu d'aquests textos, escriuen i llegeixen textos de milers de paraules amb els seus personatges masculins preferits que s'enamoren i mantenen relacions sexuals.

La llavor d'aquesta recerca rau precisament aquí, en voler entendre millor quins desitjos i fantasies contenen aquests textos i quines mirades sobre l'amor i el sexe s'hi poden trobar. En concret, ens interessarem pels real person slash (RPS) – un tipus de slash fiction, però centrat en celebritats i figures públiques – sobre les relacions imaginades entre dues parelles de YouTubers de l'àmbit del gaming: entre El Rubius i Mangel Rogel, una relació coneguda com a Rubelangel; i entre Jacksepticeye i Markiplier, una relació coneguda com a Septiplier. 'Rubelangel' i 'Septiplier' són els mots creuats o

portamenteau a partir dels noms d'aquests YouTubers.¹ Els RPS consisteixen en narrar les relacions romàntiques i sexuals entre ells, malgrat que tots quatre es defineixen com a heterosexuais.

L'acte de rellegir relacions heterosexuais entre homes és, precisament, el que defineix l'slash fiction. Aquesta pràctica es va originar a finals de la dècada dels setanta en les comunitats de fans de *Star Trek*, quan moltes fans van començar a escriure sobre relacions romàntiques i sexuals entre en Kirk i l'Spock (Neville 2018a, 81). Amb el temps, aquesta pràctica es va anar estenent a altres textos de cultura popular, i també a celebritats i figures públiques. Com que en l'inici eren majoritàriament dones qui realitzaven aquestes lectures eròtiques escamotejades dels seus personatges preferits, durant molt de temps s'ha assumit que l'slash estava escrit i llegit per dones heterosexuais.

Partint d'aquesta perspectiva, l'slash fiction havia despertat molt interès i fascinació des dels estudis culturals, en veure-ho com una pràctica subversiva i emancipadora, fins i tot anomenant-lo "pornografia [feta] per dones, per a dones" (Russ 1985). L'slash s'entenia com un espai de resistència al patriarcat (Spacey 2018c), on les dones heterosexuais poden transgredir les expectatives al voltant del seu desig sexual i de les seves fantasies, ja que escriuen i llegeixen històries sexualment explícites on dos homes són els protagonistes (Neville 2018b), a la vegada que construeixen narratives on no hi ha desigualtats ni abusos de poder (Kustritz 2003).

No obstant això, aquestes dues premisses també s'han qüestionat. Per una banda, la visió optimista que considerava l'slash un espai inherentment transgressor s'ha posat en dubte, ja que presentava una visió molt utòpica i monolítica d'aquests textos, de manera que també s'ha matisat per prestar atenció a la seva complexitat i als missatges normatius o conservadors que puguin contenir (Åström 2010; Hunting 2012; Spacey 2018d). Per l'altra banda, també s'ha vist que les comunitats de lectura i escriptura al

¹ En les comunitats de fans és molt habitual referir-se als emparellaments ficticis entre dos personatges o celebritats com a un "ship" (Gonzalez 2016), i sovint va acompanyat d'aquests mots creats que reflecteixen el "ship".

voltant de l'slash són molt més àmplies i diverses, no només ocupades per dones heterosexuales, sinó que estan conformades per dones i persones de la comunitat LGBTIQA+ (Barnes 2015; J. Duggan 2020). En aquest sentit, doncs, podem entendre l'slash com un “espai queer femení” (Lothian, Busse, i Reid 2007, 103), on lectores i escriptores exploren la seva pròpia sexualitat i gènere (Haynes i Ball 2010), a la vegada que rellegeixen les narratives del cànon heteronormatiu amb una mirada queer (Dhaenens, Van Bauwel, i Biltreyst 2008).

Així doncs, l'slash fiction funciona com una pràctica de lectura queer (Doty 1993; Sedgwick 1994) que permet “complir desitjos que no es poden complir enlloc més” (Kustritz 2003, 372). Els slash fiction parteixen d'uns textos heteronormatius preexistents (tant obres de ficció com les vides de celebritats) i els traslladen en un context romàntic i sexual, ja sigui fent emergir elements homoeròtics latents en el text (Woledge 2005) o simplement, complint el desig de veure dos personatges junts (Allington 2007).

Aquesta relectura també està molt lligada a la manera com s'interpreten les masculinitats i les relacions entre homes que apareixen al text original. Cal tenir en compte que els personatges dels slash fiction generalment es consideren heterosexuales, i és als slash fiction on se'ls situa en relacions gais, més enllà de si els protagonistes acaben definint-se com a tal. Per tant, en situar aquests personatges en contextos homoeròtics també es qüestionen l'assumpció de l'heterosexualitat obligatòria (Rich 2003; Wittig 2016) i els models de masculinitat hegemònica (Hoad 2017), vinculats a l'aversion de qualsevol indicatiu de desig entre homes, de manera que es reestablen vincles d'amistat o d'afecte entre homes en el terreny eròtic i sexual (Woledge 2006).

Més enllà de desafiar algunes de les expectatives al voltant del gènere, la sexualitat o la masculinitat, l'slash fiction també suposa un desafiament a algunes de les convencions sobre el gust (Jenkins 1992) o a la figura de l'autor (Busse 2013b; Johnson i Gray 2013). De fet, la majoria de pràctiques dels fans es desvien de les expectatives a l'hora de relacionar-se amb els textos de cultura popular, sobretot pel seu entusiasme, excés o passió, que els converteix en una “categoria escandalosa en la cultura contemporània”

(Jenkins 1992, 15) i que provoca uns estereotips i imatges negatives dels fans i les seves pràctiques (Jenson 1992).

A més a més, les pràctiques de fans associades a la feminitat encara reben més menyspreu, fins i tot dins de les mateixes comunitats de fans (Busse 2018). L'slash fiction, una pràctica molt adscrita a les fans i a la feminitat, esdevé doblement escandalosa: per un costat, implica relacionar-se amb entusiasme excessiu amb el text original, però a més a més, ho fa de forma *incorrecta*, ja que ho porta al terreny del sexe i l'amor (Asquith 2016; Rebecca Williams 2013). Aquest menyspreu s'accentua quan els textos o objectes que agraden a aquestes fans corresponen a un terreny associat tradicionalment a el que és masculí (videojocs o ciència-ficció, per exemple) i, per tant, s'incrementen les pràctiques d'exclusió (Hoad 2017; Yodovich 2016).

D'aquesta manera, els real person slash de YouTubers de l'àmbit del gaming aconsegueix condensar varies de les preocupacions que hem mencionat: els textos rellegeixen la masculinitat i l'amistat entre homes, a la vegada que es relacionen amb discursos fora de l'heteronormativitat, i tot situat en un context profundament masculí i heterosexual com és el dels videojocs (Condis 2018; Scott 2019). Tot això ens duu a preguntar-nos: quins desitjos que no es poden complir enlloc més estan complint aquests textos?

Aquesta investigació pretén aprofundir en el coneixement dels imaginaris i narratives que es vehiculen a través d'aquests textos, prestant atenció als aspectes relacionats amb l'amor romàntic, el sexe, el desig i la sexualitat, així com identificar si aquests textos proposen noves maneres d'entendre les relacions, la sexualitat i la masculinitat. Per tal d'assolir aquest propòsit, s'utilitzarà una anàlisi textual qualitativa, una metodologia emprada des dels *fan studies* per analitzar els fan fictions (Fathallah 2017b). Concretament, analitzarem els RPS sobre Rubelangel i Septplier, dues parelles fictícies entre gamers i que explorarem amb més detall tot seguit.

1.1. Objecte d'estudi

L'objecte d'estudi d'aquesta tesi doctoral són els textos de real person slash sobre Rubelangel i Septiplier. Primer de tot, convé que situem els RPS dins de les pràctiques del fan fiction i de l'slash fiction. Els fan fiction o fanfics són històries escrites per fans basades en el material canònic d'obres de ficció, com ara còmics, sèries, pel·lícules o videojocs (Mackey i McClay 2008), de manera que els fans s'aproprien de textos aliens per donar resposta als seus interessos i preocupacions (Grossman 2015). L'slash fiction és un subgènere de fanfics que es caracteritza per narrar relacions romàntiques i sexuals entre dos personatges masculins que en la ficció canònica són heterosexuales, i el RPS és un tipus de slash, però centrat en celebritats i figures públiques, també que s'identifiquen com a homes i heterosexuales (E. E. Roach 2018).

Aquests textos es poden trobar en pàgines web i plataformes com ara Archive of Our Own (AO3) o Wattpad, plataformes dedicades exclusivament als fanfics. Aquestes plataformes es poden utilitzar per penjar i llegir textos, així com comentar-los, valorar-los, rebre feedback o crear comunitats i formar vincles amb altres fans (Tirocchi 2018). Entre les comunitats de fans, la pràctica d'escriptura del real person fiction (RPF) és molt controvertida (Fathallah 2018; B. Thomas 2014),² i fins i tot està prohibida en algunes pàgines web de fanfics, com a Fanfiction.net. Tot i així, l'escriptura i lectura de RPF és molt popular, encara que de forma desigual en les plataformes: segons unes dades de l'any 2019, a Wattpad el RPF correspon a un 75% del total de fanfics publicats, mentre que a AO3 només correspon a un 5,6% del total (toastystats 2019).

Els RPS es poden escriure sobre grups de música, actors i actrius, esportistes, etc., però en aquest cas, ens fixarem en els RPS de Rubelangel (la parella imaginada de Rubius i Mangel) i Septiplier (entre Jacksepticeye i Markiplier). Tots quatre poden entendre's com a gamers, ja que el seu contingut està principalment relacionat amb el món dels videojocs. Concretament, els quatre creadors són coneguts per fer vídeos dins del gènere

² A l'apartat 2.4.2. del marc teòric aprofundirem en els motius d'aquesta controvèrsia i en els debats dins de les comunitats de fans.

del “Let’s Play”, que consisteix a mostrar captures del gameplay narrades pel jugador, no tan centrades en les seves habilitats o assoliments, sinó pels comentaris que en fan, sovint amb un to humorístic o irònic (Nguyen 2016).

Malgrat estar entre el mateix paraigües de gènere de vídeos i tipus de contingut, entre els quatre gamers hi ha algunes diferències i especificitats, que és important tenir en compte i que impacten en l’escriptura dels RPS.

Pel que fa a Rubelangel, El Rubius (el seu nom real és Rubén Doblas Gundersen) és un YouTuber espanyol que penja contingut a la plataforma des del 2006, encara que va començar a ser famós a partir del 2011. En l’actualitat, encara que manté el canal de YouTube, sobretot és actiu a la plataforma de streaming Twitch. Al seu canal de YouTube té 40 milions de subscriptors, i a Twitch, 14 milions de seguidors.³ En Mangel (el seu nom real és Miguel Ángel Rogel) també és un YouTuber espanyol, que té 6 milions de subscriptors al seu canal de YouTube, i 1 milió i mig de seguidors al seu canal de Twitch.⁴ En Mangel va començar a guanyar seguidors més o menys en la mateixa època que en Rubius. De fet, les seves trajectòries van començar de manera similar, ja que tots dos eren amics abans de ser creadors de contingut, i durant molt de temps jugaven junts, creaven continguts de forma conjunta o apareixien als vídeos de l’altre. Tanmateix, a diferència del Rubius, que ha creat contingut de forma constant i regular des de l’any 2011, en Mangel va deixar de crear i publicar contingut i va mantenir un perfil públic molt més baix, fins a l’any 2022 que va tornar a crear vídeos i a fer directes a Twitch.

Pel que fa a Septiplier, en Markiplier (el seu nom real és Mark Edward Fischbach) és un YouTuber estatunidenc, que va començar a penjar vídeos a YouTube l’any 2012, però va començar a fer-se famós i a créixer en nombre de seguidors a partir de l’any 2014. Actualment, té 35 milions i mig de seguidors al seu canal de YouTube.⁵ A part de la

³ Dades consultades el 07/08/2023 a <https://www.youtube.com/@elrubiusOMG> i <https://www.twitch.tv/rubius>.

⁴ Dades consultades el 07/08/2023 a <https://www.youtube.com/@mangelrojel> i <https://www.twitch.tv/mangel>

⁵ Dades consultades el 07/08/2023 a <https://www.youtube.com/@markiplier>.

seva faceta com a creador de contingut, Mark Fischbach també ha treballat en la ficció audiovisual, ja que ha creat dues sèries i un podcast de ficció, i també ha dirigit una pel·lícula de terror. En Jacksepticeye (el seu nom real és Seán William McLoughlin, encara que sovint se'l coneix com a Jack) és un YouTuber irlandès que actualment té 30 milions de subscriptors al seu canal.⁶ Va començar a crear contingut de forma regular l'any 2012, i el següent any, el 2013, va adquirir una gran popularitat a l'aparèixer mencionat en un vídeo del YouTuber PewDiePie, en aquell moment, dels YouTubers amb més seguidors i impacte. Jacksepticeye i Markiplier són amics, i es van conèixer a través de YouTube. Malgrat viure en dos continents diferents, tots dos mantenen l'amistat i sovint juguen junts i creen vídeos conjuntament. A diferència d'en Mangel i en Rubius, en Jack i en Mark no s'han traslladat a Twitch, i tots dos segueixen creant contingut a YouTube, siguin vídeos en directe siguin gravats.

Una altra diferència significativa respecte a en Mangel i a en Rubius és la forma de relacionar-se que tenen amb el *ship* dels fans i les creacions que fan a partir d'aquest *ship*. Mentre que en Mangel i en Rubius generalment reaccionen de forma positiva, fins i tot creant contingut que pugui alimentar o fomentar el *ship* de Rubelangel, en Mark i en Jack han expressat en diverses ocasions que se senten incòmodes amb Septiplier i amb fanfics que explorin aquesta relació, i han demanat explícitament al fandom que deixin de fer-ho.

El motiu d'elecció d'aquestes dues parelles respon a una sèrie de criteris. El primer criteri està relacionat amb la rellevància d'aquests YouTubers. En el cas de Rubelangel, El Rubius és un dels gamers amb més subscriptors a YouTube en el context de gaming hispanoparlant. En el cas de Septiplier, tots dos creadors també es mantenen entre els deu canals amb més subscriptors en l'àmbit del gaming. A més a més, tots van començar a adquirir rellevància i visibilitat en la mateixa època (entre els anys 2011 i 2014), i han mantingut un perfil similar al llarg dels anys, sense canviar el tipus de contingut que creen. El segon criteri té a veure amb el seu perfil i el tipus de vídeos que

⁶ Dades consultades el 07/08/2023 a <https://www.youtube.com/@jacksepticeye>.

fan: els quatre YouTubers juguen a jocs similars, gairebé sempre usant un to còmic, i cap d'ells s'ha dedicat a jugar de forma professional o competitiva a cap videojoc. En tercer lloc, tant en Rubius i en Mangel com en Jack i en Mark han mostrat l'amistat i l'afecte que tenen entre ells als seus vídeos i creacions, i les seves carreres han estat molt vinculades a aquesta amistat. A més a més, tots ells es consideren heterossexuals i han tingut diverses xicotes.

Malgrat la rellevància i visibilitat d'aquests creadors de contingut, i que els RPS sobre YouTubers són molt abundants (a tall d'exemple, a AO3 podem trobar més de 240.000 fanfics sota l'etiqueta de "Video Blogging RPF"), es tracta d'un fenomen molt poc estudiat. Tot i que sí que trobem recerques sobre el RPF i RPS (Popova 2017b; E. E. Roach 2018; B. Thomas 2014) o sobre les figures dels YouTubers i gamers i la seva relació amb els fans (Gallardo-Hurtado i Selva-Ruiz 2021; Guarriello 2019b; Ruberg, Cullen, i Brewster 2019), no existeixen investigacions que abordin aquest fenomen de forma conjunta.

En definitiva, la intersecció de tots aquests elements fan que els RPS de Rubelangel i Septiplier esdevinguin molt rellevants per tal d'abordar les construccions discursives sobre el sexe, la sexualitat, l'amor i les masculinitats d'aquests textos, tal com desenvoluparem en el següent apartat.

1.2. Objectius i preguntes de recerca

L'objectiu general d'aquesta investigació és analitzar els discursos sobre sexualitat, amor i masculinitats en els real person slash de Rubelangel i Septiplier, és a dir, es vol conèixer i entendre quins discursos sobre la sexualitat, l'amor i les masculinitats apareixen en aquests textos, i de quina forma es relacionen amb altres discursos normatius o propis d'altres textos.

Per tal d'acomplir-lo, s'han definit dos objectius de recerca específics (OE), que són els següents:

OE1. Identificar de quina manera es narren i representen les relacions romàntiques i les pràctiques sexuals en els real person slash de Rubelangel i Septiplier.

OE2. Entendre els valors i discursos que s'articulen en aquestes narratives en relació amb l'amor, el sexe, el consentiment sexual, la sexualitat i la masculinitat.

Per tal d'assolir aquests dos objectius de recerca, es durà a terme una anàlisi qualitativa dels textos dels RPS. Concretament, es farà servir anàlisi crítica del discurs (Fairclough 2001; 2010), una aproximació que permet aprofundir en les característiques del text, però també tenir en compte el context de producció i distribució d'aquests textos, així com la seva relació amb altres discursos, valors i narratives.

Per tal d'acomplir els objectius i poder guiar el procés d'anàlisi dels textos, s'han formulat vuit preguntes de recerca (PR), les quatre primeres amb relació al primer objectiu de recerca, i les quatre següents amb relació al segon objectiu de recerca.

PR1: Quines són les narratives principals al voltant del descobriment de la sexualitat dels protagonistes?

PR2: De quina manera es representen les relacions sexoafectives?

PR3: De quina manera es representen les pràctiques sexuals i el consentiment sexual?

PR4: Quins són els rols dels protagonistes (Rubius i Mangel, Jack i Mark), tant en el context de la parella com en les pràctiques sexuals?

PR5: Quins elements s'incorporen de les narratives romàntiques prototípiques, la pornografia i altres fan fictions, i de quina forma es recontextualitzen en els RPS?

PR6: Quins són els principals valors i discursos al voltant de l'amor i l'emparellament?

PR7: Quins són els principals valors i discursos al voltant de les pràctiques sexuals i el consentiment sexual?

PR8: De quina manera es recontextualitzen i representen les masculinitats dels protagonistes?

1.3. Estructura de la tesi

La tesi s'estructura en cinc capítols, incloent-hi la introducció. En aquest primer capítol s'ha explicat en què consisteix la recerca, la seva justificació i rellevància acadèmica, els seus objectius i preguntes de recerca. A continuació presentarem la resta de capítols i els seus apartats per tal d'introduir-ne el contingut i com s'ha organitzat aquesta tesi doctoral.

El segon capítol correspon al marc teòric, que està dividit en quatre apartats. En aquest capítol plantegem els conceptes teòrics principals, tant de l'estudi de fans com dels estudis queer. Per tant, el primer apartat està dedicat a repassar els *fan studies*, i ens fixarem en el seu sorgiment i evolució com a camp d'estudi i les principals discussions teòriques i les aproximacions metodològiques d'aquesta disciplina. El segon bloc està dedicat a la teoria queer, i presentarem les aportacions fonamentals d'aquesta teoria en relació al sexe, el gènere i la sexualitat, així com la relació amb la teoria feminista. El tercer apartat està dedicat específicament a l'objecte d'estudi, els slash fiction i els real person slash, i el quart apartat a com es creuen amb els conceptes i temes de la teoria queer.

El tercer capítol està destinat a la metodologia. Primerament, es recuperen els objectius i preguntes de recerca que guien aquesta investigació. El segon apartat consisteix en el marc metodològic d'aquesta tesi doctoral. Així doncs, en primer lloc, es presenten els fonaments teòrics i metodològics de l'anàlisi crítica del discurs seguint el model de Norman Fairclough. Seguidament, es detalla el procés d'anàlisi proposat per Fairclough i les principals categories d'anàlisi. En tercer lloc, es recullen les aportacions de la semiòtica social i de l'heterocòsmica, dues aproximacions que no formen part de

l'anàlisi crítica del discurs, però que han complementat el disseny metodològic de la investigació. En el tercer apartat es recull el disseny metodològic d'aquesta recerca. Primerament, es descriu i explica el procés de construcció de la graella d'anàlisi i es descriuen totes les categories emprades. Finalment, es concreta el procés d'elecció de la mostra, atenint-nos als criteris d'inclusió i d'exclusió, les consideracions ètiques durant la recopilació de dades i finalment, la mostra definitiva.

El quart capítol consisteix en els resultats de l'anàlisi de la mostra. Aquest capítol conté els resultats obtinguts de l'anàlisi dels fan fiction de Rubelangel i Septplier, i consta de dos apartats. El primer apartat recull tots els resultats a partir de les categories establertes en la graella d'anàlisi, i el segon apartat consisteix en una síntesi de tots els resultats a partir de set eixos temàtics.

El cinquè capítol està dedicat a la discussió, on es vinculen els resultats obtinguts amb els aspectes teòrics del treball i investigacions prèvies en l'àmbit dels *fan studies* i la teoria queer.

El sisè i últim capítol conté les conclusions d'aquesta tesi. Està format per tres subapartats, amb les conclusions principals, unes reflexions finals i les limitacions i futures línies de recerca.

Per tal de complir amb els requisits de la Menció Internacional al títol de doctor, el resum, la introducció, la discussió i les conclusions es poden consultar en català i en anglès.

Introduction

What is it to define, or even to know, our desires – to identify which are our own, and which result from a kind of porousness?

Katherine Angel, “Unmastered: A Book on Desire, Most Difficult to Tell” (2013)

Slash fiction is a genre of fan fiction that narrates love and sexual relationships between two male characters who, in the source text, are heterosexual and it is an almost infinite archive of desires: these are texts where love and sex are discussed, the edges of masculinity are explored, and heterosexual men fall in love with other heterosexual men. They are also porous texts, since the narratives about desire that appear in them come from different sources: from the canonical source, from other fanfics, from romantic, erotic, and pornographic narratives, as well as the norms and values surrounding sex-affective relationships. These texts are written and read by people who are part of a fan community who defy the assumptions of how popular culture should be enjoyed, the assumed passivity of the audiences in front of the creator’s authority, and the heteronormative content of these texts, but nonetheless, they still write and read thousands of words of their favorite male characters falling in love and having sex.

The seed of this research can be precisely found here in wanting to better understand what desires and fantasies these texts contain and what perspectives on love and sex can be found in them. We will specifically focus on the real person slash (RPS) – a genre of slash fiction, but focused on celebrities and public figures – about the imagined relationships between El Rubius and Mangel Rogel, a relationship known as Rubelangel; and with Jacksepticeye and Markiplier, a relationship known as Septiplier. ‘Rubelangel’ and ‘Septiplier’ *portmanteau* of the names of these YouTubers.⁷ The RPS consist on

⁷ In fan communities it is very common to refer to the fictional pairings between two characters or celebrities as a “ship” (Gonzalez 2016), and it is usually accompanied by names that reflect this ship.

narrating the romantic and sexual relationships between them, even though they define themselves as heterosexual.

The act of reading straight relationships between men is what defines slash fiction. This practice originated at the end of the seventies in the “Star Trek” fandom, when many fans started to write about romantic and sexual relationships between Kirk and Spock (Neville 2018a, 81). Over time, the practice spread to other popular culture texts, and to celebrities and public figures as well. At the beginning it was mostly women who created these smuggled erotic readings of their favourite characters, and for this reason, for a long time, the prevalent assumption was that slash was written and read by straight women.

From this perspective, slash fiction has generated much interest and fascination from cultural studies, seeing it as a subversive and emancipatory practice, even calling it “pornography by women, for women” (Russ 1985). Slash was understood as a space of resistance to patriarchal ideals (Spacey 2018c), where heterosexual women can transgress expectations around their sexual desire and fantasies as they write and read sexually explicit stories where two men are protagonists (Neville 2018b) while building narratives where there are no inequalities or power abuses (Kustritz 2003).

However, these two premises have been questioned. On the one hand, the optimistic view that considered slash an inherently transgressive space has been called into question, as it presented a utopian and monolithic vision of these texts. Thus, this view has been nuanced to pay attention to its complexities and the normative or conservative messages these texts might contain (Åström 2010; Hunting 2012; Spacey 2018d). On the other hand, it has also been established that the reading and writing communities around slash fiction are much more diverse, not only occupied by heterosexual women but mostly women and LGBTQIA+ people (Barnes 2015; J. Duggan 2020). We can then understand slash as a “queer female space” (Lothian, Busse, and Reid 2007, 103), where readers and writers explore their sexuality and gender (Haynes and Ball 2010) as they reread the canonical heteronormative narratives through a queer lens (Dhaenens, Van Bauwel, and Biltereyst 2008).

Slash fiction works as a queer reading practice (Doty 1993; Sedgwick 1994), which “seems to be fulfilling a desire that ... cannot be fulfilled elsewhere” (Kustritz 2003, 372). Slash fiction starts from pre-existing heteronormative texts (both works of fiction and the lives of celebrities) and moves them into a romantic and sexual setting, either bringing out latent homoerotic elements in the text (Woledge 2005) or simply fulfilling the desire to see two characters together (Allington 2007).

This rereading is closely linked to how masculinity and relationships between men in the original text are interpreted. It should be noted that characters used in slash usually identify themselves as heterosexuals, and it is in slash fiction where they are placed in gay relationships, whether the protagonists define themselves as such. Therefore, placing these characters in homoerotic contexts also calls into question the assumption of obligatory heterosexuality (Rich 2003; Wittig 2016) and the hegemonic models of masculinity (Hoad 2017) linked to the aversion to any indication of desire between men. These texts then translate the bonds of friendship and affection between men into the erotic realm (Woledge 2006).

Beyond challenging some of the expectations around gender, sexuality, and masculinity, slash fiction also challenges some of the conventions about taste (Jenkins 1992) or the author themselves (Busse 2013b; Johnson and Gray 2013). In fact, most fan practices stand beyond the norms for engaging with popular culture texts, primarily due to their enthusiasm, excess, or passion, which makes them a “scandalous category in contemporary culture” (Jenkins 1992, 15). This also causes stereotypes and negative images of fans and their practices (Jenson 1992). Moreover, the fan practices associated with femininity receive even more disdain, even within fan communities (Busse 2018). Slash fiction, a practice strongly attributed to fans and femininity, becomes doubly scandalous: on the one hand, it involves relating with excessive enthusiasm to the original text, but in addition, it does so *incorrectly* since it happens in the romantic and sexual terrain (Asquith 2016; Williams 2013). This disregard is accentuated when the texts or objects that these fans like are associated with a traditionally male field (video games or science fiction, for example), and therefore, these exclusionary practices are increased (Hoad 2017; Yodovich 2016).

Thus, real person slash from YouTubers in the gaming field manages to condense several of the aforementioned concerns: the texts reread masculinity and friendship between men while also relating to discourse beyond heteronormativity. All of this is situated in a profoundly masculine and heterosexual context, such as that of video games (Condis 2018; Scott 2019). All of this leads us to the following question: what desires that cannot be fulfilled elsewhere are these texts fulfilling?

This research aims to deepen the knowledge of the imaginaries and narratives conveyed through these texts, paying attention to the aspects concerning romantic love, sex, desire, and sexuality while identifying whether these texts propose new ways of understanding relationships, sexuality, and masculinity. In order to achieve this purpose, we will use qualitative textual analysis, a methodology used by fan studies to analyze fan fiction (Fathallah 2017b). Specifically, we will analyze Rubelangel and Septiplier RPS texts, two fictional pairings between gamers that we will explore in greater detail in the following section.

1.1. Object of study

The object of study of this doctoral thesis is the real person slash texts about Rubelangel and Septiplier. First, we must situate RPS within the broader fan fiction and slash fiction practices. Fan fiction, or fanfics, are stories written by fans based on the canonical material of fiction, such as comics, TV series, films, or video games (Mackey and McClay 2008). Thus, fans appropriate these texts and tweak them to achieve their purposes and interests (Grossman 2015). Slash fiction is a subgenre of fan fiction characterized by narrating romantic and sexual relationships between two male characters who, in the source fiction, are straight or considered as such. RPS is a type of slash but focused on celebrities and public figures who also identify as men and heterosexuals (E. E. Roach 2018).

These texts can be found on websites such as Archive of Our Own (AO3) or Wattpad, platforms dedicated exclusively to fanfics. These platforms can be used to post and read

texts, rate or comment on them, receive feedback, or create communities and form bonds with other fans (Tirocchi 2018). Among fan communities, real person fiction (RPF) is highly controversial (Fathallah 2018; B. Thomas 2014),⁸ and is even banned from some fanfic websites, such as Fanfiction.net. Even so, the writing and reading of RPF is very popular, although unevenly across platforms: according to data from 2019, on Wattpad RPF corresponds to 75% of all published fanfics, while in AO3 it corresponds to only 5.6% of the total (toastystats 2019).

RPS can be written about music bands, actors or actresses, sportsmen, etc. However, in this case, we are specifically interested in RPS of Rubelangel (the imagined relationship between Rubius and Mangel) and Septiplier (the imagined relationships between Jacksepticeye and Markiplier). All four of them can be understood as gamers, since their published YouTube content is mainly related to video games. Specifically, all of them are known for making videos within the “Let’s Play” genre, which consists of showing gameplay footage narrated by the player, not so much focused on their skills or achievements, but on the comments they make, often with a humorous or ironic tone (Nguyen 2016).

Despite being under the same content umbrella, there are some significant differences and specificities between the four gamers, which are essential to consider given how they impact RPS writing.

As for Rubelangel, El Rubius (his real name is Rubén Doblás Gundersen) is a Spanish YouTuber who has been uploading content to the platform since 2006, although he became famous around 2011. Even though he keeps his YouTube channel updated, he is primarily active on the streaming platform Twitch. He has 40 million subscribers on his

⁸ In the 2.4.2. section of the theoretical framework, we will delve into the reasons for this controversy and the debates within fan communities.

YouTube channel and 14 million followers on Twitch.⁹ Mangel (his real name is Miguel Ángel Rogel) is also a Spanish YouTuber, who has 6 million subscribers on his YouTube channel, and 1.5 million followers on his Twitch channel.¹⁰ Mangel began gaining followers around the same time as Rubius. Their paths began similarly, as they were both friends before becoming content creators, and for a long time, they played together, co-created content, and appeared on each other's videos. However, unlike Rubius, who has been creating content consistently since 2011, Mangel stopped publishing content for a while and kept a much lower public profile until 2022, when he started streaming on Twitch again.

Regarding Septiplier, Markiplier (his real name is Mark Edward Fishback) is an American YouTuber who started uploading videos on YouTube in 2011 but became famous around 2014. He currently has 35.5 million followers on his YouTube channel.¹¹ Aside from his profile as a content creator, Mark Fischback has also worked in audiovisual fiction, having created two fiction series and a podcast, and he also directed a horror film. Jacksepticeye (his real name is Seán William McLoughlin, although often referred to as Jack) is an Irish YouTuber who currently has 30 million subscribers to his channel.¹² He started creating content on a regular basis in 2012, and the following year, in 2013, he gained massive popularity by being featured in PewDiePie's video, one of the most popular YouTubers at that time. Jacksepticeye and Markiplier are also friends, and they met through YouTube. Despite living on two different continents, the two remain friends and often play and create content together.

⁹ Data accessed on 07/08/2023 at <https://www.youtube.com/@elrubiusOMG> and <https://www.twitch.tv/rubius>.

¹⁰ Data accessed on 07/08/2023 at <https://www.youtube.com/@mangelrogel> and <https://www.twitch.tv/mangel>.

¹¹ Data accessed on 07/08/2023 at <https://www.youtube.com/@markiplier>.

¹² Data accessed on 07/08/2023 at <https://www.youtube.com/@jacksepticeye>.

Unlike Mangel and Rubius, Jack and Mark have not moved to Twitch, and both continue to create content on YouTube.

Another significant difference between Mark and Jack compared to Mangel and Rubius is how they relate to the ship and the derived fan creations from the ship. While Mangel and Rubius generally react positively, even creating content that could fuel or encourage Rubelangel's ship, Mark and Jack have expressed on several occasions that they feel uncomfortable with the idea of Septiplier and fanfics exploring this relationship and have explicitly asked the fandom to stop doing so.

The reason behind choosing these two pairs of YouTubers responds to a series of criteria. The first criterion is related to the relevance of these YouTubers. In the case of Rubelangel, El Rubius is one of the gamers with the most subscribers on YouTube in the Spanish-speaking video game sphere. In the case of Septiplier, both creators are also among the ten channels with the most subscribers in the field of gaming. In addition, they all began gaining relevance and visibility at around the same time (between 2011 and 2014), and have maintained a similar profile over the years, without significantly changing their content. The second criterion concerns their profile and the type of videos they make: all of them play similar games, almost always using a comedy tone, and none have played professionally or competently. Third, both Rubius and Mangel and Jack and Mark have shown their friendship on affection in their videos and creations, and their careers have been very much tied to that friendship. In addition, they all consider themselves heterosexual.

Despite the relevance and visibility of these content creators, and that RPS about YouTubers is abundant (for example, in AO3, we can find more than 240.000 fanfiction stories under the label "Video Blogging RPF"), it remains an understudied phenomenon. Although there is previous research on RPF and RPS (Popova 2017b; E. E. Roach 2018; B. Thomas 2014) or about the relations between gaming YouTubers and their fans (Gallardo-Hurtado and Selva-Ruiz 2021; Guarriello 2019b; Ruberg, Cullen, and Brewster 2019), there is no research that addresses both phenomena together.

Finally, the intersection of all these elements makes Septiplier and Rubelangel RPS relevant to address the discursive constructions on sex, sexuality, love, and masculinity, as we will explore in the next section.

1.2. Objectives and research questions

The main objective of this research is to analyze the discourses on sexuality, love, and masculinities in Rubelangel and Septiplier realperson slash, that is to say, we want to know and understand which discourses on sexuality, love, and masculinity appear in these texts, and in what way they relate to other normative or specific discourses in other texts.

To fulfill the main objective, we have established two specific objectives (SO), which are the following:

SO1. To identify how romantic relationships and sexual practices are narrated and represented in Rubelangel and Septiplier real people slash.

SO2. To understand the values and discourses articulated in these narratives concerning love, sex, sexual consent, sexuality, and masculinity.

In order to achieve these objectives, a qualitative analysis of the RPS will be carried out; specifically, we will use critical discourse analysis (Fairclough 2001; 2010), an approach that allows us to delve deeper into the characteristics of the text while also taking into account the context of production and distribution of these texts, as well as their relationship with other discourses, values, and narratives.

To fulfill the two specific objectives and to guide the analysis process, we have formulated eight research questions (RQ), the first four questions are related to the first specific objective, and the four following questions are related to the second specific objective.

RQ1: What are the main narratives surrounding the discovery of the sexuality of the protagonists?

RQ2: How are sex-affective relationships represented?

RQ3: How are sexual practices and sexual consent represented?

RQ4: What are the roles of the protagonists (Rubius and Mangel, Jack and Mark), both in the context of the couple and in the sexual practices?

RQ5: What elements are incorporated from prototypical romantic narratives, pornography, and other, and how are they recontextualized in RPS?

RQ6: What are the main values and discourses around love and pairing?

RQ7: What are the main values and discourses around sexual practices and sexual consent?

RQ8: How are the protagonists' masculinities recontextualized and represented?

1.3. Structure of the thesis

This thesis is structured in five chapters, including the introduction. In the first chapter, we have explained the research topic, its justification and academic relevance, its objectives, and research questions. Next, we will present the remaining chapters and introduce how this doctoral thesis has been organized.

The second chapter corresponds to the theoretical framework, divided into three sections. In this chapter, we raise the main theoretical concepts of fan and queer studies. Therefore, the first section is dedicated to reviewing *fan studies*, and we will focus on its emergence and evolution as a field of study and the discipline's main theoretical discussions and methodological approaches. The second section is dedicated to queer theory, and we will present the fundamental contributions of this theory about sex, gender, and sexuality, as well as the relationship with feminist theory. The third section

is dedicated specifically to the object of study (real person slash), and the fourth section to how slash fiction and RPS intersects with the concepts and themes of queer theory.

The third chapter is dedicated to the methodology. Firstly, we retrieve the objectives and research questions that guide this research. The second section consists of the methodological framework of this doctoral thesis. First, we present the theoretical and methodological foundations of critical discourse analysis, following Norman Fairclough's model. Next, we detail the analysis process proposed by Fairclough and its main categories. Third, we expose the contributions of social semiotics and heterocosmica in this research, two approaches that are not part of critical discourse analysis but have complemented this research's methodological design. In the third section, we explain the methodological design of this research. First, we explain the process of building the analysis grid and describe all the categories used. Finally, we specify the sample-selection process while considering the inclusion and exclusion criteria, the ethical considerations during data collection, and include the final sample.

The fourth chapter consists of the results and the analysis of the sample. This chapter contains the results obtained from the analysis of Rubelangel and Septiplier fanfiction and consists of two sections. The first section collects all of the results based on the categories established in the analysis grid, and the second section consists of a synthesis of all the results based on seven thematic axes.

The fifth chapter is dedicated to the discussion, in which results are linked with the theoretical aspects of the work and previous research in fan studies and queer theory.

The sixth and final chapter contains the conclusion of this thesis. It is formed by three sections, with the main conclusions, some final considerations and the research limitations and further research.

In order to comply with the requirements of the International Mention for the doctoral degree, the abstract, introduction, discussions and conclusions can be read in Catalan and English.

2. Marc teòric

En aquest capítol es desenvolupen els conceptes, teories i autores fonamentals per aquesta recerca, i se sustenta en dos pilars: els *fan studies* i la teoria queer i feminista. Així doncs, aquest capítol conté quatre apartats.

El primer apartat concerneix totes aquelles qüestions al voltant dels *fan studies*, situant-los en el context dels estudis culturals, traçant els seus orígens i evolució, les principals discussions teòriques i les aproximacions metodològiques, la representació del fandom i, finalment, la relació i tensió del fandom amb l'autoria.

El segon apartat té a veure amb la teoria queer i feminista, acotant-ho a aquells conceptes i aportacions fonamentals, però més rellevants per aquesta recerca. Per tant, i a partir de les autores clau, abordarem la desnaturalització de la sexualitat, del gènere i del sexe, posteriorment parlarem del règim heteronormatiu i de les tensions que aquest concepte va comportar amb la teoria i l'activisme feminista, i finalment, traçarem algunes qüestions amb relació a l'homonormativitat.

El tercer apartat constitueix una intersecció dels dos apartats previs, ja que aborda específicament l'*slash fiction* i el *real person slash*, creuant-ho amb els conceptes i aportacions principals de la teoria queer. Així doncs, primerament es defineix amb més precisió l'objecte d'estudi (*slash fiction* i RPS) i s'aborden les principals discussions teòriques i polítiques que s'han generat en el si dels *fan studies* a l'hora d'estudiar-los. Finalment, el darrer apartat exposa a partir de diferents eixos temàtics com s'interrelacionen alguns dels aspectes més rellevants dels *fan studies* amb la teoria queer. Concretament, parlarem de gènere i sexualitat; masculinitats; amor romàntic; sexe i el plaer; consentiment sexual i homonormativitat i felicitat.

2.1. Estudiar els fans

Aquesta tesi s'emmarca dins de la disciplina dels *fan studies*, una disciplina que va iniciar-se a la dècada dels noranta en el context anglosaxó. Els *fan studies* neixen dins del marc dels estudis culturals i del replantejament del paper de les audiències amb relació a la cultura mediàtica popular. Específicament, es passa d'un model que entén les audiències com a passives a un model on les audiències es conceptualitzen com a actives i que fins i tot qüestionen allò que consumeixen. En aquest context, doncs, els fans s'erigeixen en un dels màxims exponents de les audiències actives i entendre les seves pràctiques i identitats esdevé fonamental.

Abans d'endinsar-nos en el naixement de la disciplina, convé precisar que majoritàriament els *fan studies* s'ocupen del que es coneix com a "media fandom", és a dir, dels fans de la cultura mediàtica popular, que en general exclou els fans dels esports. Malgrat que ambdós tenen pràctiques i processos de construcció d'identitats similars, és important fer la distinció perquè les disciplines i metodologies des de les quals s'han abordat els fans d'esports difereixen bastant dels fans de la cultura mediàtica popular (Schimmel, Harrington, i Bielby 2007).

En aquest primer apartat farem un repàs al sorgiment i desenvolupament dels *fan studies*, prestant atenció als paradigmes teòrics i autors més influents en la definició de la disciplina. Posteriorment, intentarem traçar els principals debats i tensions dins dels *fan studies*, concretament, repassarem les diferents concepcions i definicions de fans, el rol de l'investigador i els debats metodològics dins dels *fan studies*.

2.1.1. Orígens i onades dels *fan studies*

Aquest apartat intenta situar el naixement i desenvolupament dels *fan studies*. Per tant, en primer lloc, els situarem en el marc dels estudis culturals, que és d'on sorgeixen els *fan studies* i d'on més beuen teòricament i metodològica, i, en segon lloc, veurem de quina manera es van desenvolupar els *fan studies* ja com a disciplina. Per tant, aquest apartat ens permetrà conèixer el context teòric i cultural dels *fan studies* i quines han sigut i són les principals qüestions i pràctiques que s'han investigat.

2.1.1.1. Els estudis culturals

El camp dels *fan studies* va emergir entre el final de la dècada dels vuitanta i els inicis de la dècada dels noranta en el context anglosaxó. El fet que sorgís en aquest moment precis es deu, sobretot, a l'interès i treball que s'estava duent a terme en els estudis culturals sobre les audiències, entenent-les com a subjectes actius, i per un major interès pels textos de cultura popular (Fiske 2011a; 2011b; McRobbie 1991). Investigacions com les del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de Birmingham (Brunsdon i Morley 2005), o els llibres *Watching Dallas* (1985) de Ien Ang i *Reading the Romance* (1984) de Janice A. Radway, que van apropar-se a lectores i espectadores de textos menystinguts com la telenovel·la o la novel·la romàntica,¹³ van influir als primers autors dels *fan studies* a adoptar metodologies etnogràfiques per estudiar les comunitats de fans i les seves pràctiques.

És per això que molt breument repassarem els fonaments dels estudis culturals, per tal d'entendre com els *fan studies* se situen en aquesta tradició i quines aportacions són les que van marcar més el camp dels *fan studies*. Cal tenir en compte, però, que és difícil acotar els estudis culturals en una única formació, teoria o mètode, tal com diu Stuart Hall, “it always was a set of unstable formations” (1992, 278), depenent del seu context social i històric. Tanmateix, hi ha una sèrie d'elements compartits i comuns.

En primer lloc, cal apuntar a com s'entén i defineix la cultura. Si seguim la definició de Raymond Williams, “culture is ordinary [...] We use the word culture in these two senses: to mean a whole way of life – the common meanings; to mean the arts and learning – the special processes of discovery and creative effort” (2014, 2-3). Per tant, no es tracta d'una definició restringida, sinó que s'entén com un “mode de vida”, i per tant, no es refereixen només al que es considera “alta cultura” o “cultura elevada” o a les produccions artístiques, sinó que engloba molt més. Per això també tenen molt

¹³ Malgrat que en català no s'empra l'adjectiu “romàntic/a” per referir-se a aquest tipus de novel·les o narratives, ja que s'hauria d'emprar “novel·la sentimental” o “novel·la rosa”, utilitzarem l'adjectiu “romàntic/a” per evitar les connotacions pejoratives de “rosa” o “sentimental” i que no reflecteixen la tradició de la narrativa romàntica.

d'interès en la cultura popular, i tampoc consideren que la cultura sigui quelcom que es trobi només en determinats textos, sinó que la cultura es forma a partir de la producció, circulació i consum de significats (Oswell 2006, 9).

D'aquesta manera, la cultura es concep com un espai de conflicte, de tensió i de negociació amb el poder. Per tant, els estudis culturals parteixen d'una posició política compromesa, és a dir, que hi ha una voluntat d'assenyalar les desigualtats, abusos de poder i discriminacions que es donen en el si de la cultura i en la societat en general (During 2005, 2). Així doncs, els estudis culturals sempre han estat vinculats a qüestions de justícia i emancipació social com el feminisme, l'antiracisme o els estudis postcolonials.

En aquesta línia, els estudis culturals també han tingut un gran interès per la cultura mediàtica popular, ja que aquesta es veu com un terreny disputat, com una arena de lluita i negociació entre els interessos dels grups dominants i els interessos dels grups subordinats (Storey 2010, 4). D'aquesta manera, textos com les telenovel·les o les revistes femenines es veien com espais on circulaven i es negociaven discursos ideològics al voltant de la classe, el gènere o la raça (Morley 1992). Els estudis culturals entenen que aquests textos es produeixen dins de les dinàmiques de les indústries culturals capitalistes, però que això no implica que no es puguin qüestionar o negociar els significats i discursos que contenen aquests textos (During 1993, 31), tal com apunta John Storey:

a primary interest for cultural studies is the investigation of how people make culture from and with the commodities made available by the capitalist culture industries [...] research should never lose sight of the conditions of existence which both enable and constrain practices of consumption (2010, 4).

Aquesta visió es diferencia de perspectives prèvies, com la de l'Escola de Frankfurt, que veia en la cultura popular de masses únicament una finalitat de profit i de manipulació ideològica. Això no obstant, pels estudis culturals el rol de l'audiència és fonamental, i també s'oposen a la concepció de l'Escola de Frankfurt que veu les audiències de forma totalment passiva. Pels estudis culturals, les audiències són agents actius, i que en lloc

de rebre els significats imposats per part dels productes culturals, en negocien el significat (Tincknell i Raghuram 2002, 200), i de seguida veurem de quina forma aquesta conceptualització de l'audiència va impactar en els orígens dels *fan studies*.

Un text fonamental dels estudis culturals per entendre el gir en la forma d'entendre les audiències és *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, del 1973, de Stuart Hall. En aquest text, Hall formula una alternativa al model comunicatiu de transmissió lineal (emissor – missatge – receptor) i entén la comunicació com un procés de producció de significats, en el que l'audiència també hi té un rol actiu i autònom (2019, 271). En aquest model, no només produeix significat l'emissor, sinó que l'emissor produeix significat en la fase de “encoding”, i el receptor, en la fase de “decoding”. A partir d'aquí, Stuart Hall defineix tres posicions de descodificació: la dominant o hegemònica, la negociada i l'oposada.

La primera posició, la dominant-hegemònica, és la que descodifica el missatge amb el mateix codi que ha emprat l'emissor, suposant sempre que s'hagi codificat dins de la ideologia dominant (S. Hall 2019, 272). En segon lloc, la lectura negociada és aquella que tant accepta com rebutja certs elements del codi de l'emissor: l'audiència accepta en part el missatge dominant, però no de forma sencera. És a dir, fins a cert punt, el receptor comparteix el significat creat per l'emissor, però simultàniament també ho resisteix o modifica segons el seu propi context (2019, 273). Finalment, la lectura oposada es dona quan el receptor llegeix el missatge amb un marc de significat radicalment oposat al proposat (2019, 274). Això no significa que el receptor no sigui capaç d'entendre el marc o significats de l'emissor, però decideix rebutjar-lo i, per tant, descodificar-lo de manera contrària.

Un altre text fonamental és el de *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (publicat en anglès el 1984, tot i que originalment es va publicar el 1982 en neerlandès), de Ien Ang. Tot i que el model proposat per Hall era eminentment teòric, investigadors de la CCCS ja havien realitzat estudis incorporant les reaccions i interpretacions de l'audiència, com és el cas dels estudis del *Nationwide* (Brunsdon i Morley 2005). Ien Ang, seguint aquesta estela, va decidir centrar-se en les audiències

dels Països Baixos de la sèrie *Dallas* i conèixer per què (o per què no) els hi agradava mirar la sèrie.

Ang va identificar que el repertori de respostes de l'audiència de *Dallas* era molt variada: des d'espectadors que criticaven i rebutjaven frontalment la sèrie, a aquells que la gaudien, passant per espectadors que admetien que la gaudien encara que sentien que era una sèrie que se suposava que "no els hi havia d'agradar" (Ang 1985, 96). Però una aportació fonamental de Ang va ser situar al centre la idea del plaer: la majoria d'espectadors de *Dallas* gaudien mirant-la, fins i tot aquells que la criticaven. I és que Ang volia entendre com funcionava el plaer sense jutjar si *Dallas* era, des del punt de vista polític, social o estètic, una bona sèrie o no (Ang 1985, 12).

Un últim text que va ser clau en el posterior desenvolupament dels *fan studies* és *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, de Janice A. Radway, publicat el 1984. El llibre de Radway se centra en les novel·les romàntiques i les lectores d'aquestes novel·les als Estats Units. Cal situar aquest llibre en un marc d'investigacions amb una perspectiva feminista, similar al d'Ien Ang, que tenien un interès especial en conèixer quin i com era el consum de les dones de productes tradicionalment associats al públic femení, com les telenovel·les o novel·les romàntiques, i a la vegada, intentar reconciliar-ho amb les mateixes postures feministes de les investigadores. D'aquesta manera, autores com Radway i Ang, però també Charlotte Brundson o Angela McRobbie, vinculades al CCCS, posaven el focus en productes culturals que des d'alguns sectors de crítica feminista es consideraven mers transmissors d'ideologia patriarcal, veient-los com espais on les lectores o espectadores podien presentar potencials lectures negociades o resistents (Mattelart i Neveu 2008, 92).

Però l'aportació fonamental de Janice Radway a *Reading the Romance* és fixar-se, precisament, en l'acte de llegir aquestes novel·les romàntiques. Segons Radway, en l'acte de llegir, aquestes dones participaven en un "temporary but literal denial of the demands women recognize as an integral part of their roles as nurturing wives and mothers" (Radway 1991, 98). Per tant, més enllà del contingut i significat del text, o de

les interpretacions que aquestes lectores podien fer-ne, el simple acte de llegir ja podia veure's com una transgressió. Aquesta contribució també serà clau en el futur desenvolupament dels *fan studies*, ja que gran part de les investigacions se centraran en grups de fans compostos per dones i en com la participació en el fandom pot suposar una resistència, rebuig o fugida temporal dels rols que s'espera d'elles – com a mares, cuidadores, etc.

Així doncs, ara que hem situat els antecedents teòrics i metodològics dels *fan studies*, veurem amb detall la seva gènesi i el seu desenvolupament. Seguirem una categorització feta per Cornel Sandvoss, Jonathan Gray i C. Lee Harrington (2017), que proposen conceptualitzar l'evolució dels *fan studies* en tres onades diferenciades.

2.1.1.2. Els inicis dels *fan studies*: la primera onada i la resistència

L'any 1992 van aparèixer tres textos que estudiaven els fans i que es consideren seminals en els *fan studies*, malgrat que anteriorment ja s'havien realitzat aproximacions sobre els fans.¹⁴ Aquests tres llibres són *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture* de Henry Jenkins; el segon és *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, de Camille Bacon-Smith i, finalment, *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, editat per Lisa A. Lewis.

Tant Jenkins com Bacon-Smith van emprar metodologies etnogràfiques per estudiar els fenomen dels fans, centrant-se en comunitats molt específiques. Jenkins es va focalitzar en els fandom de ciència-ficció (especialment de sèries de televisió o pel·lícules), i Bacon-Smith va focalitzar-se gairebé exclusivament en el fandom de la sèrie *Star Trek*. En canvi, l'antologia d'assajos editada per Lewis ofería una perspectiva més àmplia i pretenia entendre els fans amb una òptica més global.

¹⁴ Alguns textos anteriors a l'any 1992, amb una mirada feminista, havien explorat algunes de les pràctiques i dinàmiques dels fans (vegeu Penley 1991; Russ 1985), però aquests textos estaven desvinculats d'un interès més generalitzat pels fans, que va començar a emergir a partir del 1992.

Malgrat les seves diferències en les aproximacions als fans i a les conclusions on van arribar, en les que de seguida entrarem en més detall, tots tres llibres posaven l'èmfasi en la resistència i potencialitat subversiva dels fans (Busse 2017, 8), una aproximació que s'ha anat matisant al llarg dels anys. Així doncs, aquesta primera onada dels *fan studies*, també coneguda com a “Fandom Is Beautiful” es caracteritza per entendre el consum de la cultura mediàtica popular com un lloc de “power struggles and fandom the guerrilla-style tactics of those with lesser resources to win this battle” (Sandvoss, Gray, i Harrington 2017, 2).

Per tal d'entendre aquesta visió, cal tenir en compte el context teòric que ja hem vist dels estudis culturals en relació amb el paper de l'audiència, però també el nivell de percepció social dels fans que hi havia en aquell moment. En el moment d'aparició del camp dels *fan studies*, la percepció que es tenia dels fans era molt negativa, presentant-los com a individus anormals, obsessius o trastornats, evocant imatges patològiques (Jenson 1992). La seva experiència i manera de relacionar-se amb els textos de la cultura popular es veia fora de la norma, per ser massa entusiasta, apassionada o excessiva, o bé per tenir interessos en els “objectes equivocats”, com per exemple, sèries de televisió de ciència-ficció (Jenkins 1992; L. Bennet i Booth 2016).

Aquesta percepció i caracterització està profundament relacionada amb les nocions de gust i de la distinció cultural (Bourdieu 2007). Segons Jenkins, part del rebuig o de la caracterització negativa dels fans prové, precisament, perquè són percebuts com a transgressors de les jerarquies culturals del gust, ja que, per una banda, rebutgen la distància estètica i es relacionen de forma entusiasta amb els textos, i per l'altra, perquè mostren passió per textos considerats de “baixa cultura” (Jenkins 1992, 18).

Aquesta primera onada situava els fans en oposició a la cultura dominant, perquè els fans són indiferents a les normes de l'apreciació estètica, la propietat intel·lectual o qualsevol altra variable d'acceptabilitat social del moment (Stanfill 2013, 3), la qual cosa duia a situar-los en una posició de resistència o transgressió (Dutis, Zwaan, i Reijnders 2014). De fet, és significatiu veure la imatge que utilitza Camille Bacon-Smith a *Enterprising Women* per referir-se a la comunitat de fans que estava estudiant:

“beneath the grins and the giggles and the pajama party atmosphere, the ladies gathered here know they are engaged in an act of rebellion” (1992, 17).

Per tant, encara que els *fan studies* s’inscriuen de forma molt clara en les aportacions dels estudis culturals sobre el paper de les audiències i el paradigma de les lectures resistents (Duffett 2013, 24), també en qüestionen alguns elements. Quan comencen a aparèixer els *fan studies*, el text de Stuart Hall ja tenia gairebé vint anys i, per tant, el model de l’Encoding/Decoding s’havia qüestionat i s’havien assenyalat algunes de les seves limitacions (Ross 2011; Mattelart i Neveu 2008, 50). Per exemple, Henry Jenkins, a *Textual Poachers*, considera el model de Hall massa rígid o limitat, ja que assumeix que “each reader has a stable position from which to make sense of a text rather than having access to multiple sets of discursive competencies by virtue of more complex and contradictory place within the social formation” (1992, 34).

És per això que Jenkins s’inspira en el model de Michel de Certeau proposat a *L’invention du quotidien*, un llibre del 1980, i en la concepció dels lectors com a “caçadors furtius”. Certeau entén els lectors com a caçadors furtius que viatgen per terres alienes, apropiant-se d’allò que volen en funció dels seus desitjos o interessos. Jenkins utilitza aquest model per entendre la lluita i tensió constant entre escriptors i lectors pel control del text i del significat (1992, 24). A més a més, l’analogia del caçador furtiu li serveix a Jenkins per reforçar la idea que entre l’audiència o els fans i els productors hi ha una desigualtat de poder, ja que uns serien els propietaris de la terra i els altres els viatgers que cacen furtivament. Un darrer aspecte que destaca Jenkins és que aquesta activitat dels fans es caracteritza com a apropiació, en lloc de lectura errònia. Si entenguéssim l’activitat dels fans com a lectures incorrectes del material original, mantindríem la jerarquia tradicional on els significats de l’autor passen per sobre dels significats dels lectors (1992, 33).

També cal assenyalar un altre llegat dels estudis culturals en els *fan studies*. En aquest cas, el trobem a *Watching Dallas*, on Ien Ang s’identifica i es presenta com a espectadora i seguidora de *Dallas*, fins i tot com a fan. D’aquesta manera, Ang

reconeixia la seva pròpia subjectivitat com a investigadora a l'hora d'abordar l'objecte d'estudi:

my own ambivalent relation to *Dallas* will also have its repercussions. The ambivalence is on the one hand connected with my identity as an intellectual and a feminist, and on the other hand with the fact that I have always particularly liked watching soap operas like *Dallas* (1985, 12).

Aquesta aproximació reflexiva a l'objecte de recerca en el camp dels *fan studies* ha acabat mutant en el que es coneix com a “aca-fandom”, que és la posició de l'investigador que també es fan, i que desenvoluparem en l'apartat 2.1.3. Quan Ang va presentar-se com a fan al seu llibre, aquest gest i declaració encara es veien amb certa suspicàcia per part d'alguns sectors dels estudis culturals, que creien que s'havia de mantenir una distància emocional amb l'objecte d'estudi per tal de poder-lo analitzar críticament (Duffett 2013, 120).

En definitiva, la idea de la resistència de l'audiència va esdevenir central en els *fan studies*, veient els fandom essencialment com un espai de lectures resistents i producció cultural, on aconseguien qüestionar les ideologies dominants. Per tant, d'aquesta manera, els fans també s'entenen com a una comunitat o identitat col·lectiva, on comparteixen codis, normes, passions i pràctiques (Bourdaa 2021, 31).

Aquesta primera onada, més enllà d'assentar les bases dels *fan studies*, també ha sigut qüestionada i revisada posteriorment (Coppa 2014). Una de les principals crítiques que s'ha realitzat a aquesta primera onada és, precisament, a la visió potencialment reduccionista de veure tots els fans com a resistents o rebels, en oposició a la producció “oficial”, que alhora els condemnava a una posició de indefensió o falta de poder davant dels textos de la producció mediàtica (Duffett 2013, 135). Una altra conseqüència d'entendre els fans majoritàriament a través del prisma de la resistència és que redueix els fans a un cert binarisme o dualisme, on podem trobar els “bons fans”, és a dir, aquells resistents, i els “mals fans”, aquells que són còmplices o mers consumidors (Hills 2002, 8), un dualisme no superat i que anirem identificant en altres moments i

àmbits. En la segona onada dels *fan studies*, que veurem a continuació, s'aborden aquestes qüestions i s'adopta una postura contrària.

2.1.2.3. Internet i el perill del mainstream: la segona i la tercera onada

La segona onada dels *fan studies* identificada per Sandvoss, Gray i Harrington se situa en el paradigma oposat al que acabem de descriure, i on tot i que algunes de les preocupacions eren les mateixes, l'enfoc sobre el rol dels fans era molt diferent:

Scholars are still concerned with questions of power, inequality, and discrimination, but rather than seeing fandom as a tool of empowerment they suggest that the interpretive communities of fandom (as well as individual acts of fan consumption) are embedded in the existing economic, social, and cultural status quo (Sandvoss, Gray, i Harrington 2017, 6).

Si en la primera onada havíem vist una vocació per part dels investigadors de reivindicar activitats dels fans amb la intenció de legitimar-les i presentar-les com a emancipadores, en aquesta segona onada les mateixes activitats es veien amb certa suspicàcia, o fins i tot, com a “còmplices” del sistema mediàtic. Així doncs, els fandom ja no es veien com a quelcom extraordinari, sinó com a un espai de consum més (Bourdaa 2021, 31).

Aquest canvi dins dels *fan studies* també és causat per la percepció social que es tenia dels fans. A mesura que l'accés a internet creixia i es popularitzava, la visibilitat i reconeixement dels fans també augmentava (Meyer i Tucker 2007, 114). Per tant, a poc a poc es va passar d'un model de patologització dels fans a un model que els integrava i normalitzava (L. Bennet i Booth 2016). Tot i que la visió patologitzadora dels fans seguia present, havia perdut la seva centralitat, i per tant els fans havien perdut la seva condició marginal que els primers investigadors dels *fan studies* havien intentat combatre (Dutis, Zwaan, i Reijnders 2014).

Si tenim en compte, per una banda, l'augment de la visibilitat de la comunitat de fans que ve propiciada per l'accés cada vegada més generalitzat a internet, i per l'altra banda,

el gir en la percepció social i representació mediàtica dels fans, la segona onada dels *fan studies* deixa de veure als fans com a “guerrillers” o desafiadors de l’hegemonia, i els situa en una posició de complicitat o d’agents que mantenen els sistemes socials i culturals de classificació i jerarquies (Sandvoss, Gray, i Harrington 2017, 6).

Una de les principals crítiques que s’ha realitzat a aquesta segona onada és que en aquesta perspectiva “the fan was being left out of fan studies” (Booth 2013, 122), perquè no hi havia un interès en les pràctiques, motivacions o plaers dels fans, sinó que l’interès queia en el rol del fandom dins de l’ecosistema mediàtic i les seves pròpies jerarquies de poder. Així i tot, algunes de les preocupacions d’aquesta segona onada segueixen presents avui en dia, principalment el perill que les pràctiques dels fans siguin absorbides o apropiades per les indústries mediàtiques (Coppa 2014).

Finalment, la tercera onada es caracteritza per recollir aquesta visió dels fans com a subjectes i comunitats integrades en el teixit de l’ecosistema cultural i mediàtic, però sense assumir una visió reduccionista i entendre’ls com a mers consumidors (Bourdaa 2021, 54). Tal com apunta Paul Booth, aquesta tercera onada se centra en l’expansió dels fans en el dia a dia, és a dir, en com s’han integrat dins de l’ecosistema mediàtic com unes audiències més (2013, 122).

Així doncs, la concepció del fan s’amplia, i a diferència de la primera onada, on s’estudiaven comunitats molt petites i pràctiques molt específiques; o de la segona onada, on els fandoms només es veien com a peces dins d’un engranatge molt més ampli, es concep el fenomen fan més enllà de la cultura popular i com una forma d’entendre els productes culturals i l’audiència dins de les societats contemporànies (Sandvoss, Gray, i Harrington 2017, 10).

Aquest canvi és causat per dos factors. En primer lloc, per la constatació de què la definició de fan emprada fins al moment, com a un participant en petites comunitats organitzades, no encaixava en l’experiència de moltes persones que es descrivien a si mateixes com a fans (Sandvoss, Gray, i Harrington 2017, 7). I, en segon lloc, per la migració definitiva de moltes comunitats de fans cap a internet, que en gran part facilita que molta més gent pugui participar en el fandom de forma fàcil i accessible i que

s'integri en la seva quotidianitat. Segons Lucy Bennet, aquesta migració i auge de noves tecnologies va permetre que els fans es beneficiessin en quatre àrees específiques: comunicació, creativitat, coneixement i poder organitzatiu i cívic (2014, 14). Aquests quatre àmbits ja eren propis i característics dels fans, però amb els avenços tecnològics han permès que creixin, se simplifiquin i multipliquin.

L'ampliació de la concepció de fan i de la popularització de l'accés a comunitats de fans significa també que els propis *fan studies* eixamplen la seva concepció teòrica i conceptual. Això suposa reconsiderar les fronteres i límits entre els fans i l'audiència (Dutis, Zwaan, i Reijnders 2014), un tema que abordarem en el següent apartat més extensament. Tot i així, alguns autors han apuntat alguns perills d'aquesta concepció tan oberta, que pot reduir els fans a simples seguidors o usuaris de xarxes socials (Coppa 2014) i oblidar les especificitats dels fans i les seves estratègies de resistència.

Per tal de cloure aquest repàs als orígens i desenvolupament dels *fan studies*, apuntarem alguns dels reptes presents i futurs de la disciplina. Per començar, hi ha varis fandoms que estan infrarepresentats o estudiats per part de l'acadèmia. A tall d'exemple, el femslash¹⁵ és un tipus de fan fiction que no s'ha explorat extensament (Russo 2018; A. M. Kelly 2020), o les experiències dels homes que creen slash tampoc s'ha abordat (Brennan 2014b). Alguns autors també creuen que els *fan studies* s'han focalitzat de forma gairebé exclusiva en tot allò que passa a internet, però que cal retornar a les pràctiques fora de línia (Booth 2018).

Una altra qüestió està molt relacionada en el context on va néixer i desenvolupar-se els *fan studies*. En ser una disciplina nascuda i situada en el context anglosaxó, moltes de les investigacions són casos d'estudi de fans en països anglosaxons. Per això, cada vegada més s'advoca per la necessitat d'adaptar i incorporar una perspectiva transnacional (Morimoto 2017). Això significa, per una banda, tenir en compte altres definicions o maneres d'entendre ser fan fora del cànon occidental, i per l'altra,

¹⁵ El femslash (la unió de "female" i "slash"), és un tipus de slash fiction però centrat en explorar les relacions romàntiques i/o sexuals entre dos personatges femenins.

comprendre com es reben textos d'un país o cultura determinada en un altre país o cultura (H. K. Lee 2014).

Finalment, un dels temes on convé fer un replantejament profund dins dels *fan studies* és per adoptar una perspectiva vertaderament interseccional, sobretot pel que fa a la perspectiva racial. Rebecca Wanzo considera que s'ha de construir una genealogia dels *fan studies* que tingui en compte tant els fans com els investigadors racialitzats, ja que fins ara s'ha ocupat especialment d'altres eixos d'opressió (especialment el gènere i la sexualitat, però també la classe o l'edat), però hi ha una important mancança de l'especificitat dels fans racialitzats (Wanzo 2015, par. 1.3). Això significa no només adoptar aquesta perspectiva a l'hora d'analitzar els fandoms o les seves produccions (Pande i Moitra 2017; Pande 2018; Stanfill 2019), sinó també sobre la mateixa disciplina dels *fan studies* i les seves metodologies (Pande 2020; Stanfill 2018b).

Havent realitzat aquesta panoràmica en els orígens i desenvolupament dels *fan studies*, ara és necessari que ens detenim per tal d'entendre *què* s'entén exactament per “fan”, i quines són les tensions principals al voltant de la definició de fan.

2.1.2. Definir els fans

La forma d'entendre i delimitar la identitat de “fan” ha sigut i segueix sent debatuda dins dels *fan studies*, sobretot per la dificultat d'oferir una definició que englobi les diferents pràctiques i identitats dels fans (Bourdaa 2019, 2). Un dels principals esculls a l'hora de definir els fans és establir una única experiència fan, ja que aquesta depèn molt del context o de l'objecte del qual s'és fan. Tal com apunta Mark Duffet: “fandom can indeed involve different experiences, concern different practices and mean different things in various contexts” (2013, 51). Autors com Matt Hills o Mark Duffet han recollit com sovint els *fan studies* s'han centrat massa a estudiar i entendre fandom concrets, és a dir, fans d'un determinat producte cultural en un context específic, sense intentar copsar el fenomen del fandom globalment:

a theory of media fandom is not only possible but is also important; too many previous works have focused on single TV series, singular fan cultures, or singular media ('TV fans' versus 'cinephiles') (Hills 2002, xvii).

Si ens remuntem a com Henry Jenkins i Camille Bacon-Smith van definir els fans, podem veure que ambdós autors coincideixen en certs aspectes de les seves definicions. A *Textual Poachers* Henry Jenkins els va definir com a un "identifiable grouping of enthusiasts of film and television which calls itself 'media fandom'" (1992, 1). D'aquesta definició podem veure com, per una banda, Jenkins entén el fan sempre dins d'un grup o d'una comunitat, i alhora, ho centra exclusivament en l'àmbit dels productes mediàtics. A *Enterprising Women*, Camille Bacon-Smith (1992, 6) descriu el procés de convertir-se en un fan, que comença com quelcom individual (veient una sèrie, per exemple) i sempre culmina en acabar formant part d'una comunitat de fans. Per tant, ambdós li donen molta importància a formar part d'un grup o comunitat.

Un altre aspecte en el qual coincideixen tant Jenkins com Bacon-Smith és que els fans poden ser-ho d'un o diversos textos, tot i que "the fan will have a favourite which she will identify most strongly" (Bacon-Smith 1992, 7), és a dir, malgrat que poden gaudir de diversos textos, sempre n'hi haurà un que ocuparà el rol central de la seva identitat com a fan. I, finalment, un altre punt compartit i molt important és que tots dos relacionen ser fan amb dur a terme alguna activitat (escriure fan fiction, assistir a convencions...). És a dir, per Jenkins i Bacon-Smith el fan és aquell que *fa* alguna cosa en relació amb el text.

Com hem vist anteriorment, a Jenkins li interessen especialment els fans com a productors i manipuladors actius de significats (1992, 23), veient-los com a "caçadors furtius" de textos aliens (Certeau 1980). Per a Jenkins, això implica que els fans deixen de ser només audiència i passen a ser productors: els fans esdevenen participants en la construcció i circulació de significats (1992, 24). Aquesta producció de significats pot consistir en pràctiques com l'escriptura de fan fiction, que segons Jenkins demostra que pels fans el plaer pot anar més enllà del text original i pot existir als seus marges (1992, 24). Però aquesta definició del fan lligada a la seva activitat ha sigut àmpliament

qüestionada perquè restringeix i limita molt la definició de fan, perquè pot deixar fora a molts fans: ser fan no només és crear fan fiction o fer cosplay (Harris 1998, 4).

De fet, si només ens fixem en les activitats dels fans, això fa molt difícil que dins dels *fan studies* es tinguin en compte a persones que s'identifiquen a si mateixes com a fans, tot i que des de fora puguin no semblar-ho, és a dir, fans menys visibles o reconeixibles. Per exemple, Sandvoss apunta que la majoria de persones que s'identifiquen com a fans acostumen a fer referència als seus patrons de consum i a la connexió emocional amb el text (Sandvoss 2005, 7), i no tant a les pràctiques que són visibles externament. Així doncs, autors com Sandvoss o Harris fan referència a la necessitat d'entendre la identitat fan com a un contínuum, que permeti englobar tant aquells fans més actius i visibles com aquells menys reconeixibles, i tal com apunten Hellekson i Busse, també aquells solitaris, és a dir, que es mouen fora del paraigües de les comunitats i grups de fans (2006, 13).

Aquí tornem a trobar-nos la dificultat de definir a un fan, ja que l'espectre d'activitats, identitats i pràctiques dels fans és molt ampli, i les definicions massa específiques corren el risc de limitar la nostra possibilitat d'entendre i estudiar els fans. Tal com apunten Bennet i Booth:

A fan may be creative, productive, transformative, influential, affirmational, antagonistic, or any other of the hundreds of ways that media fans have been described since the first scholarship on them was written (L. Bennet i Booth 2016, 1).

La connexió emocional dels fans, però, sí que és una característica que apareix en la majoria de definicions de fans i que, per tant, sembla ser un aspecte indispensable de la identitat del fan. Aquesta connexió emocional es pot traduir en voler-se involucrar en una comunitat, produir nous textos o significats o tenir patrons de consum molt intensos, com per exemple, fent revisionats d'una sèrie o pel·lícula. Aquesta connexió emocional moltes vegades és, segons Duffet, el que pot marcar-se a l'inici de la identitat de fan: "Pursuing a deeper connection with one's favourite text or performer becomes a

motivation that shapes the lives and characteristic practices of many who become interested” (Duffett 2013, 447).

Però és precisament aquesta connexió emocional la que ens obre alguns reptes i esclertes en la concepció que tenim de fan, especialment en relació a l’“antifandom” (J. Gray 2003). L’any 2003 Jonathan Gray va identificar els “antifans” i els “non-fans”, que serien dues variants de fans, però caracteritzats per la seva relació negativa amb el text. Segons Gray, els “antifans” són aquells “who strongly dislike a given text or genre, considering it inane, stupid, morally bankrupt and/or aesthetic drivel” (2003, 70). Així doncs, els antifans comparteixen amb els fans la connexió emocional amb el text, encara que en aquest cas són emocions negatives.

Segons Gray, les emocions negatives o el disgust és una emoció i reacció igual de poderosa que el gust o la passió (2003, 73). Aquesta connexió emocional negativa els permet poder parlar i analitzar els textos amb una profunditat similar a la dels fans. De fet, Jenkins ja ressaltava a *Textual Poachers* com la majoria de vegades, les activitats dels fans són una mescla d’emocions positives i negatives: “the fans’ response typically involves not simply fascination or adoration, but also frustration and antagonism, and it is the combination of the two responses which motivates their active engagement with the media” (1992, 23). Però, per tant, podem entendre l’emoció com un component important de la identitat del fan, tot i que presentant atenció a quina emoció o cap a on es dirigeix.

En definitiva, havent repassat diferents aproximacions als fans i les principals dificultats per tal d’acotar-ne la definició, emprem el marc conceptual i la definició proposada per Mark Duffett: “media fandom is the recognition of a positive, personal, relatively deep, emotional connection with a mediated element of popular culture” (2013, 2). Aquesta definició situa al centre la connexió emocional, però positiva, amb el text; contempla que el fan pot funcionar individualment, fora d’una comunitat i no està lligada a cap activitat en concret.

2.1.3. La doble identitat de l'aca-fan

La identitat de fan i la identitat d'investigadora sovint se sobreposen l'una amb l'altra, ja que gran part de les persones que investiguen els fans també són fans. La complexitat d'aquesta relació prové dels reptes que emergeixen al conciliar dues identitats que tradicionalment s'ha pressuposat que havien d'anar separades, és a dir, la mateixa subjectivitat de la investigadora i la seva implicació emocional (en aquest cas com a fan) que havia d'allunyar-se al màxim de l'objecte d'estudi, posant distància emocional per assegurar certa imparcialitat (Brennan 2014c).

Malgrat que en algunes disciplines acadèmiques i tradicions epistèmiques (com pot ser la investigació feminista) la posició i la subjectivitat de la investigadora són centrals i una part essencial de la recerca, en altres àmbits acadèmics i disciplines no és tan comú, i de fet, es busca l'objectivitat i distància personal de la investigadora. A més a més, cal tenir en compte que a la dècada dels noranta la percepció social dels fans era molt més negativa, fet que podia dificultar que un investigador es volgués presentar com a fan.

Així i tot, també hem vist que investigadores com Ien Ang es presentaven obertament com a fans del propi objecte d'estudi, i és que en la investigació feminista, tenir en compte la mateixa posició de la investigadora dins del procés de recerca era una forma d'evitar i qüestionar la falsa neutralitat i universalitat del coneixement acadèmic, una concepció de la creació del coneixement que és molt androcèntrica (Ader 2020). Així doncs, aquest posicionament també incorpora les emocions dins del procés de recerca, perquè es reconeix certa implicació personal i afectiva amb allò que s'està investigant (Hannell 2020).

Aquesta dualitat de l'investigador/fan ha sigut un tema central de debat dins dels *fan studies*, que ha acabat donant lloc a la identitat i terme de "aca-fan" o "aca-fandom", que precisament fa referència a un investigador que es defineix a si mateix com a fan:

Aca-fan refers particularly to those academics who self-identify as fans—i.e., academics who are not shy to admit publicly and write professionally about how they really love *Star Wars* or *Buffy the Vampire Slayer* or are members of any

other fan culture based on a media text or genre of film, fiction, or television. Aca-fans take these fan cultures seriously as objects of scholarly analysis and carry out such study from a perspective both inside that world, as fans themselves, and outside it, as academics (C. M. Roach 2014, 35).

Si retornem una vegada més a dos dels textos seminals dels *fan studies*, els llibres *Textual Poachers* de Henry Jenkins i *Enterprising Women*, de Camille Bacon-Smith, podem veure com els autors adopten posicions oposades respecte a la seva identitat com a investigadors i/o fans. En el cas de Bacon-Smith, no es presenta com a fan i la seva mirada respecte al fandom és molt distant; el cas de Jenkins, és tot el contrari, perquè ens presenta una anàlisi del funcionament del fandom des de l'interior, fins i tot declarant la seva pròpia identitat com a fan a *Textual Poachers*: “when I write about fan culture, then, I write both as an academic [...] and as a fan” (Jenkins 1992, 5).

La postura de l'aca-fan ens presenta un gran nombre de reptes, tant en l'àmbit metodològic i ètic com en el teòric. Certament, aquesta tensió no és única ni exclusiva dels *fan studies*, ja que és una problemàtica a la qual s'han hagut d'enfrontar moltes investigacions que empren metodologies etnogràfiques o amb una perspectiva crítica, com ara la feminista, la postcolonial, etc. (Cristofari i Guitton 2015, par. 3). En el cas de l'aca-fandom s'hi mescla una especificitat, però, que és la del plaer o la del gaudi respecte a l'objecte d'estudi o text analitzat. Com apunta Catherine M. Roach en un text sobre les novel·les romàntiques, les aca-fans han de conciliar “the pleasure of reading for escapist fun [...] versus the pleasure of reading for evaluative analysis” (2014, 36). Per tant, d'aquí en sorgeix un primer repte: com conservar el rigor acadèmic i analític amb l'entusiasme i l'afecció del fan respecte a un text mediàtic?

Aquesta tensió no té per què resoldre's de forma negativa, ja que també podem argumentar que un acadèmic que s'aproximi amb distància o fins i tot, amb aversió, cap a l'objecte d'estudi també estarà condicionat i arriscant el rigor de la seva recerca. Alhora, posicionar-se obertament com a fan d'allò que s'està estudiant i, per tant, reconeixent la pròpia subjectivitat, fa que la investigadora pugui fer una reflexió crítica de la seva posició o aproximació a l'objecte d'estudi, o que sigui capaç d'apuntar a

potencials problemes de la comunitat, com ara pràctiques misògines o racistes dins de la comunitat (Evans i Stasi 2014, 15).

Un aspecte generalment positiu de l'aca-fandom és que permet a l'investigador tenir un coneixement més profund de la comunitat o objecte que està estudiant i un accés més fàcil als fans d'aquest grup. Un dels principals reptes a l'hora d'investigar comunitats de fans pot ser l'excés d'informació o la dificultat de poder-se inserir o parlar amb comunitats de fans, un escull que es pot superar més fàcilment si l'investigador ja forma part prèviament d'aquesta comunitat (Cristofari i Guitton 2017).

Però això també implica que cal prestar atenció a qüestions ètiques: una aca-fan pot haver aconseguit accés a una comunitat tancada (per exemple, espais protegits amb contrasenya, grups on cal tenir l'acceptació de l'administrador per entrar-hi, etc.) per la seva condició com a fan, però no com a acadèmica. Per tant, no pot emprar la informació o dades que coneix en tenir accés a aquestes comunitats sense demanar consentiment explícit a aquella comunitat, malgrat que com a fan tingui dret a participar-hi. Aquesta frontera, entre la informació obtinguda com a fan o com a investigador, no és nítida: en quin moment l'aca-fan passa a revelar la seva identitat com a acadèmica en un espai on havia sigut coneguda com a únicament fan? (Pignetti 2020) I com pot destriar la informació o coneixement que ha obtingut prèviament a aquesta revelació respecte a la que ha obtingut posteriorment? (Evans i Stasi 2014, 17).

En qualsevol cas, si l'aca-fan no se n'aprofita d'aquest accés privilegiat a la informació i compleix amb els requisits ètics, sí que és cert que la posició de l'aca-fan li permet conèixer millor els codis, pràctiques, normes i costums d'aquella comunitat que vol analitzar, i li pot ser més fàcil tenir accés a, per exemple, a realitzar entrevistes o obtenir el consentiment per citar determinats textos o produccions de fans (Cristofari i Guitton 2017).

Finalment, un risc al qual han assenyalat diversos autors en relació amb l'aca-fandom és caure en un reduccionisme que suposa, per una banda, que qualsevol investigador que s'apropi als fans *ha de ser fan* per tal de poder tenir un coneixement en profunditat; i per l'altra, que els fans no poden teoritzar o investigar les seves pròpies pràctiques o

identitats fora dels cercles acadèmics (Booth i Williams 2021, 14). A més a més, pot limitar el tipus de fandom o d'objectes que s'analitzen perquè pot estar condicionat pels gustos o interessos de l'acadèmic, en lloc d'explorar fandoms més incòmodes o que inclús generin rebuig: “if fan research is only conducted by passionate insiders, where will fandom for ‘regressive objects’ (say, racist skinhead bands or homophobic reggae artists) be represented?” (Duffett 2013, 425).

Ara que hem repassat la posició de la investigadora/fan, realitzarem un breu apunt sobre les perspectives metodològiques més emprades en els *fan studies* – l'anàlisi textual i els mètodes etnogràfics – i les seves implicacions en la disciplina i en els objectes d'estudi.

2.1.4. Metodologies dels *fan studies*

El primer que cal ressaltar i abordar al parlar de metodologia i *fan studies* és que “the discipline of fan studies is famously undisciplined” (Booth i Williams 2021, 1). Aquesta ‘indisciplina’ es deu, en part, a dos factors. El primer factor és que els *fan studies* estan molt fonamentats en els estudis culturals, un camp on històricament també ha sigut difícil la concreció metodològica i disciplinària (T. Bennet 1998). El segon factor per entendre per què els *fan studies* s'han configurat d'aquesta manera és que d'arrel ha sigut un camp molt interdisciplinari, entre les ciències socials i humanístiques:

It constitutes a melting pot area, with scholars coming from disciplines including English literature, anthropology, sociology, psychology, film studies, communication studies, gender studies, and media and cultural studies, along with these disciplines' attendant methodological perspectives (Evans i Stasi 2014, 6).

Aquest cresol de disciplines ha resultat en un gran nombre de marcs metodològics, teòrics i analítics que han fet que el repertori de metodologies emprades sigui molt ampli i divers (Pande 2021, 34). Aquesta interdisciplinarietat permet combinar diferents perspectives metodològiques i teòriques que poden complementar-se, i d'aquesta manera, comprendre de forma més global el fenomen dels fans i entendre les seves pràctiques en profunditat (Duffett 2013). Però tot i que el camp dels *fan studies* s'ha

anat consolidant i guanyant visibilitat, una de les principals mancances segueix essent la literatura específica sobre metodologia (Booth i Williams 2021; Evans i Stasi 2014; Ford 2014).

Malgrat això, dins d'aquest ventall ampli de metodologies i disciplines, destaquen dues aproximacions principals: els mètodes etnogràfics i l'anàlisi textual o del discurs, dues aproximacions que en molts casos s'utilitzen conjuntament o de forma complementària. Aquesta combinació ja la trobem en els inicis dels *fan studies*, per exemple, a *Enterprising Women*, on Camille Bacon-Smith combina l'anàlisi etnogràfica amb l'anàlisi textual, ja que l'autora es va endinsar en les comunitats de fans de *Star Trek*, analitzant les seves pràctiques, trobades, etc., però també dedica un apartat del llibre a l'anàlisi dels textos dels fan fics que escrivien aquestes fans.

Pel que fa a l'etnografia, una de les principals crítiques que s'ha fet als mètodes etnogràfics emprats des dels *fan studies* és que no es realitzen de forma prou rigorosa o prou profunda. Aquestes crítiques provenen sobretot de l'antropologia, que considera que des dels *media studies* o estudis culturals la concepció d'etnografia és massa laxa (Popova 2020). Tot i així, és bastant habitual dins dels *fan studies* dur a terme recerques que utilitzen mètodes com entrevistes en profunditat o observació participant d'espais, tant digitals com físics (des de fòrums o blocs a convencions de fans).

En qualsevol cas, el terme "etnografia" o els mètodes etnogràfics també han generat tensions i problemes dins dels *fan studies*, ja que "ethnography presupposes an unethical relationship between the researcher and the researched" (Evans i Stasi 2014, 10). Aquesta concepció prové del bagatge que els mètodes etnogràfics carreguen de la tradició antropològica, que amb una mirada colonialista, objectificava a l'altre i adoptava una mirada externa o de "outsider". Aquí entra en joc també la identitat de l'aca-fan, que assumeix el seu rol com a "insider" i, per tant, investiga la seva pròpia comunitat i incorpora les pròpies experiències en la recerca (Hansal i Gunderson 2020; Mussies 2020; Popova 2020).

L'adopció de la postura de l'aca-fan podria resoldre algunes d'aquestes preocupacions en relació amb les jerarquies entre l'investigador i la comunitat que investiga, o a

l'objectificació del fan. Tot i així, anteriorment ja hem mencionat alguns dels perills de la centralitat de la postura de l'aca-fan, principalment, que limita els possibles àmbits de recerca, excloent comunitats problemàtiques (Duffett 2013, 425) o pressuposant que tots en els *fan studies* tots els investigadors *han de* ser fans (Booth i Williams 2021).

Amb relació als mètodes d'anàlisi textual, aquests es basen en la premissa de que "if fandom is to be taken seriously, then the texts that fandom produce must be taken seriously as well" (Evans i Stasi 2014, 11). L'anàlisi textual s'ha utilitzat majoritàriament per analitzar fan fiction, però també altres textos produïts pels fans, com poden ser *fan vids*, *manips*¹⁶ o revistes editades per fans, i l'anàlisi pot ser des d'una perspectiva literària a una més sociològica (Coker 2021). La trajectòria de l'anàlisi textual de fan fiction està molt marcada pel model de Stuart Hall de l'Encoding/Decoding i el paradigma de la resistència, ja que en gran part s'ha focalitzat en establir si els textos produïts pels fans són resistents i radicals, o no (Fathallah 2017a, 21).

De fet, una de les principals crítiques que s'ha realitzat a l'anàlisi textual és que en posar tota l'atenció del text, pot acabar oblidant a l'audiència, és a dir, deixar de banda al fan que ha produït aquests textos (Evans i Stasi 2014, 12). Per tal de pal·liar aquest potencial problema, autores com Judith Fathallah incorporen l'anàlisi de la recepció d'un fan fiction determinat dins dels propis fandoms, buscant comentaris, recomanacions i *reviews* del fanfic (2017a, 40). D'aquesta manera, el fanfic no s'analitza de forma aïllada i com a text hermètic, sinó que permet veure "the means by which fandom hierarchizes, silences and disciplines its own text via feedback, including praise and recommendation, insults and mockery" (Fathallah 2017a, 11). No obstant això, l'anàlisi textual és imprescindible per entendre les creacions i produccions dels fans, i per exemple, ens permet conèixer els valors que transmeten aquests textos (R. Black et al. 2019; Close i Wang 2018; Hedrick 2020b; Keft-Kennedy 2008; Popova

¹⁶ Els "manips" són fotomuntatges que representen personatges en situacions diferents del cànon. Els "slash manips" són fotomuntatges que representen dos personatges en una situació romàntica, sexual o eròtica ("Manip" 2023).

2018b), estudiar pràctiques dels fans del passat (Coker 2021; Lanckman 2020; 2021; Verba 2003) o aprofundir en les nocions d'autoria o les relacions amb el cànon (Busse 2013b; Fathallah 2016; Herzog 2012; Leavenworth 2015).

A part de l'anàlisi textual i els mètodes etnogràfics, altres aproximacions metodològiques que es fan servir en els *fan studies* són totes aquelles que tenen a veure amb la història i arxius dels fans (Jansen 2020; Reagin 2011; Verba 2003), però també per donar resposta a nous reptes sorgits de l'aparició i consolidació de les plataformes digitals (Alberto 2020; 2021), també fent ús de metodologies quantitatives (Stenger 2021), fins ara poc freqüents en els *fan studies*.

2.2. Les comunitats i pràctiques dels fans

Ara que hem repassat els orígens, fonaments i desenvolupament dels *fan studies*, així com els principals debats teòrics, conceptuals i metodològics, explorarem les comunitats i pràctiques dels fans. Concretament, prestarem atenció als mecanismes de regulació i jerarquitització interns dels fans; també ens fixarem en les caracteritzacions i estereotips dels fans, que sovint interseccionen amb el gènere i finalment, tot el que té a veure amb l'autoria i la lluita pel control i poder sobre el significat del text.

2.2.1. Intracaracteritzacions negatives del fandom i pràctiques d'exclusió

Tal com hem vist en apartats anteriors, en voler entendre els fans des de l'òptica de la resistència i les comunitats de fans com a espais emancipadors i segurs, i en voler contrarestar la percepció negativa generalitzada dels fans, sovint des dels *fan studies* s'ha caigut en una imatge idealitzada o excessivament positiva dels fans, passant per alt algunes de les pràctiques, funcionament i estereotipacions dels fans que poden ser considerades tòxiques o hostils cap a certs fandom o col·lectius. Per això, cada vegada més els *fan studies* intenten prestar atenció a aquelles pràctiques més "fosques" del fandom, per tal d'obtenir una imatge més polièdrica del fandom. I és que com diu

Rebecca Tushnet, “fandom is made of people, and people are sometimes awful to each other” (2014, 1).

Anteriorment, hem fet referència a les percepcions externes del fandom, que sovint els ha presentat sota una mirada patologitzadora, o com a persones excessives, obsessives o histèriques (L. Bennet i Booth 2016; Bulck et al. 2016; Jenkins 1992; Jenson 1992), una mirada que amb el temps ha anat canviant fins a una major acceptació i integració dels fans en la cultura mediàtica.

Però dins les mateixes comunitats de fans també es produeixen estereotipacions negatives, pràctiques de vigilància, control i exclusió, així com jerarquies internes. Generalment, aquestes pràctiques són causades per dos motius: o bé perquè una persona no es considera “prou bon fan” o bé per protegir-se de la mirada externa, és a dir, que un fan ha de ser un bon “representant” del fandom a l’exterior (Busse 2017, 177). “No ser un bon fan” pot significar que es considera que no es té prou coneixement sobre el text canònic, o haver arribat fa poc al fandom (Goor 2015; Johnson 2017). En relació amb no ser un bon representant del fandom de cara a l’exterior, sovint té a veure amb tot allò que pugui veure’s com a excessiu o obsessiu (Asquith 2016).

Però generalment, aquestes concepcions negatives del fandom estan molt associades al gènere, ja sigui per l’hostilitat envers moltes noies i dones que s’apropen o pertanyen a un fandom o perquè les determinades pràctiques estan codificades com a “femenines”, i per tant com a inferiors. Molt sovint és el gènere, doncs, el que s’empra per incloure o excloure a persones de la seva subjectivitat com a fans (Scott 2019, 6). Així doncs, moltes fans encara reben els estereotips que en un inici s’havien descrit que patien els fans en general (Yodovich 2016, 289).

Aquest estereotip a vegades es conjuga sota el concepte de “fangirl” com a categoria específica, quan generalment el terme “fanboy” no s’utilitza, ja que es pressuposa que queda englobat dins de la categoria de “fan”. Suzanne Scott apunta com, tot i que les categories “fanboy” i “fangirl” poden ser problemàtiques pel seu binarisme, alhora responen a la forma en com es conceptualitzen els fans i el valor que s’associa a les

seves pràctiques: “how fans participate, and whose participation is valued by media industries and fan scholars alike, is commonly determined by these labels” (2019, 5).

Generalment, les percepcions cap a les “fangirls” tenen a veure amb tots aquells atributs negatius que en un inici es dirigien a tot el fandom: “hysteria, oversentimentalism, aloofness, and lack of criticism” (Yodovich 2016, 291), atributs generalment associats a la feminitat. D’aquesta manera, els fans es subjecten a si mateixos a la crítica i estigma que també reben des de fora (Stanfill 2013). És per això que també algunes pràctiques es consideren més acceptables que d’altres: “obsessively collecting comic books or speaking Klingon is more acceptable within and outside of fandom than is creating fan vids or cosplaying” (Busse 2017, 178-79).

L’any 2009, una usuària de DreamJournal, *obsession_inc*, va publicar un text on dividia les pràctiques dels fans segons si eren “affirmational” o “transformative”, al qual ens referirem com a fandom “afirmatiu” o “transformador”. Segons l’autora, el fandom afirmatiu fa referència a la participació del fan que reafirma el material original i canònic, o si el debat o qüestiona, ho fa mantenint-se dins de les normes o cànon de l’univers fictici. El transformador, en canvi, té a veure amb els fans que modifiquen el text original, qüestionen el cànon i proposen múltiples lectures i interpretacions del text. Però el que és més important per l’autora és que un dels dos tipus de participació té més legitimitat i està més ben rebut pels creadors que l’altre:

[Affirmational fandom is] the very most awesome type of fandom for the source creator to hang out with, because the creator holds the magic trump card of Because I’m The Only One Who Really Knows, That’s Why, and that is accepted as a legitimate thing [...] Transformational fans are not well-known to the creators, and vice versa [...] there’s a central disagreement there about Who Is In Charge that’s very difficult to ignore (*obsession_inc* 2009)

Aquesta terminologia i paradigma de models de participació s’ha integrat tant dins dels fandoms com en els *fan studies*, i pot ser útil per superar el binarisme del paradigma de la resistència o incorporació, encara que també pot acabar resultant en la dicotomia de fans “bons” i “dolents”, on els afirmatius serien els “dolents” per estar integrats i ser

pròxims a la indústria, i els transformadors els “bons” perquè serien els resistents (Scott 2019, 37). Moltes de les pràctiques dels fans estan sota el paraigua de l’afirmació, com pot ser col·leccionar objectes o debatre teories sobre una pel·lícula, i per això cal anar amb compte en menystenir-les.

Però l’últim element al qual apunta *obsession_inc* i que han recollit altres autores és que els dos models de participació també estan íntimament relacionats amb les expectatives i normes de gènere: moltes de les activitats considerades femenines de les fans (com escriure fan fiction) estaria dins de les pràctiques transformatives, mentre que moltes de les activitats considerades masculines dels fans (com el col·leccionisme) estarien dins de les pràctiques afirmatives.

Per tant, dins dels fandoms ens podem trobar tensions i lluites per establir quines pràctiques són acceptables i quines no, o quins objectes són vàlids per rebre l’atenció i dedicació dels fans. Sovint això es tradueix en les mateixes fans distanciant-se del comportament d’altres fans, tractant-les com a infantils o desmesurades (Yodovich 2016). Tot i que més endavant entrarem en profunditat amb les fans de celebritats i l’escriptura de real person fiction (vegeu apartat 2.5.), un cas molt clar d’aquest funcionament el trobem dins del fandom de One Direction, on subcomunitats de fans criticaven a aquelles subcomunitats que escrivien real person slash i ho enviaven als membres de la banda (Dare-Edwards 2014).

A vegades les “fangirls” són simplement ignorades o desestimades per allò que els agrada, ja que es considera que els objectes del seu fandom no tenen cap mena d’interès o valor, com per exemple la franquícia de *Twilight* (Busse 2017, 179). Per tant, tot i que s’espera de les dones que consumeixin determinats productes culturals tradicionalment associats a la feminitat (telenovel·les, novel·les romàntiques, etc.), quan mostren passió i entusiasme cap a aquests objectes se les critica. Però quan són fans de productes considerats tradicionalment masculins (per exemple, superherois) també se les critica per no estar al lloc adequat (Yodovich 2016, 291).

2.2.2. La masculinitat geek

Per tal d'entendre aquest rebuig cap a les noies i dones fans de determinats productes o comunitats, cal contextualitzar-ho dins del paradigma de la masculinitat geek i les pràctiques d'exclusió (Scott 2019, 77). En termes generals, podem entendre la cultura geek com una subcultura centrada al voltant de la tecnologia, la ciència i cultura mediàtica popular com la ciència-ficció, animació i còmics japonesos, videojocs, etc., que en els seus inicis es considerava marginal, però ha anat adquirint una posició cada vegada més mainstream (McCain, Gentile, i Campbell 2015, 1). I malgrat que la cultura geek *per se* no té un marcador de gènere específic associat, “to discuss geek and nerd culture is to discuss masculinity” (Massanari 2017, 332), i és per això que parlarem de masculinitat geek.

Podem definir la masculinitat geek com la “formation of a gendered subjectivity in which boys and men claim technological knowledge and aptitude as a basis for masculine identity” (Salter 2018, 250). Per tant, la masculinitat geek proveeix una identitat que es construeix d'acord amb les aptituds tecnològiques i el coneixement especialitzat, en lloc d'altres elements de la masculinitat hegemònica, com pot ser l'aptitud esportiva o física (Taylor 2012, 111). El terme geek inicialment tenia una connotació pejorativa i negativa, utilitzant-se fins i tot com a insult. Però de la mateixa manera que hem vist un canvi de paradigma en com la identitat de fan ha passat a ser mal vista i criticada socialment, la identitat i el terme geek han patit un procés similar, essent una identitat cada vegada més acceptada, popularitzada i reclamada. Però a causa d'aquests orígens, la masculinitat geek encara es construeix sobre la base de ser marginada, o fins i tot, victimitzada (Scott 2019, 4). És per això que la masculinitat geek està actualment construïda sobre una contradicció inherent:

Geek masculinity thus contains a contradictory construction, in which a victimized “outsider” posture can obscure relations of dominance which are maintained through the control and assertion of technological power. This power is exercised between and over other men and boys in competitions for status and

respect from which girls and women are often excluded, or may only participate by acting like “one of the boys” (Salter 2018, 250)

Així doncs, malgrat que ha canviat la percepció cap a la cultura geek, la masculinitat geek es continua construint com a marginada, però en realitat el que fa és exercir pràctiques d'exclusió o hostilitat envers altres col·lectius que no encaixen dins d'aquest paradigma. I és que part d'aquestes reaccions hostils provenen, precisament, de la constatació de què la cultura geek s'ha fet més mainstream, i per tant hi ha més persones aproximant-se als productes culturals entesos com a geeks i participant en les seves pràctiques i espais, desplaçant-la del seu estatus marginal. I de la constatació d'aquest desplaçament, en surt una reacció basada en la nostàlgia, ja que senten que perilla l'autenticitat de la seva cultura (Scott 2019, 5) i que es tradueix en intentar excloure a identitats que anteriorment no havien tingut accés a la cultura geek, com poden ser les noies o persones racialitzades.

Un cas paradigmàtic d'aquesta hostilitat i nostàlgia geek és el de l'estrena de la pel·lícula *Ghostbusters 3* l'any 2016, basada en la franquícia dels *Ghostbusters*, però que en aquest cas, les protagonistes de la pel·lícula eren dones. L'anunci i estrena de la pel·lícula va generar una reacció molt hostil i tòxica per part de molts fans de la franquícia i la cultura geek en general (Blodgett i Salter 2018). Però tal com apunta William Proctor, va ser precisament la nostàlgia d'aquests fans que va acabar derivant en bullying, assetjament i abús en espais online (2017, 1114). La masculinitat geek també ens serveix per entendre altres episodis d'hostilitat i misogínia online, com pot ser el GamerGate,¹⁷ en aquest cas en el context de la indústria del videojoc, però on també

¹⁷ El Gamergate va ser una campanya de ciberassetjament que va tenir lloc l'any 2014, i el seu objectiu era atacar a dones relacionades amb el món del videojoc i amb un posicionament visiblement feminista, com Anita Sarkeesian o Zoe Quinn. El Gamergate s'ha entès com un esdeveniment paradigmàtic per entendre l'hostilitat i assetjament del món dels videojocs cap a les dones, persones LGBTIQ+ o racialitzades, etc., encara que les pràctiques de ciberassetjament i els discursos anti feministes són habituals en els ambients de videojocs. Per tal d'aprofundir en el Gamergate i les seves implicacions amb

trobem que part de la reacció misògina i d'assetjament cap a Zoe Quinn i Anita Sarkesian era causada per la sensació que la cultura geek i gamer estava perdent la seva essència (Braithwaite 2016; Massanari 2017; Salter 2018).

Aquestes pràctiques d'exclusió sovint es donen en aquells àmbits associats a la cultura geek, com pot ser el món dels videojocs, dels còmics o la ciència-ficció (Busse 2018; Condis 2018; Gur-Ze'Ev i Kligler-Vilenchik 2022), i s'acusa a les noies que participen en aquests fandoms de ser unes intruses o estar falsejant el seu interès, i se les anomena "fake geek girls" (Scott 2019). Malgrat que l'acusació de no ser prou geek també pot donar-se entre homes, molt sovint va dirigida a les noies o altres col·lectius, com persones racialitzades o LGTBIQA+. La seva pertinença a fandom de determinats productes culturals, o la seva participació en algunes pràctiques o esdeveniments (com en una convenció de ciència-ficció), es veu amb sospita i se les acusa de no ser realment fans o de no ser prou geek.

Per això se'ls demana que demostrin constantment que són fans mitjançant les fórmules tradicionalment masculines de relacionar-se amb els textos: col·leccionisme, conèixer tots els detalls i trivía, etc. (Scott 2019, 77). I d'aquesta manera, activitats com l'escriptura de slash fiction, tradicionalment associada a "fangirls", es troben a baix de tot de la jerarquia geek, com a forma menys vàlida de participació (Regale 2015). Segons Busse, aquesta necessitat de jerarquitzar comportaments i activitats, i per tant d'excloure a persones de la identitat geek, funciona com una manera d'elevat l'estatus de certs fans i geeks, encara que sigui emprant els mateixos estereotips que provenen de l'exterior:

Geek hierarchies in general function in a particular way: by finding someone who is more unusual, less mainstream, more out there, fans can raise their own status. Such a hierarchy is deeply invested in ideas of normalcy as defined by the

la masculinitat geek, vegeu (Braithwaite 2016; K. L. Gray, Buyukozturk, i Hill 2017; Massanari 2017; Mortensen 2018; Salter 2018).

outside; that is, fans internalize outside definitions of normal behavior in order to define internal hierarchies (Busse 2017, 174).

Una altra manera d'entendre aquestes pràctiques podria ser sota l'òptica de l'anti-fandom (J. Gray 2003), que hem esmentat anteriorment. Però segons Scott, en aquest cas, en lloc d'entendre els antifans com a gent que no els hi agrada un text determinat, en aquest serien antifans que “actively marginalizes or discredits other fans solely on the basis of identity (gender, race, age, sexuality, nation, size, class, or ability)” (Scott 2019, 92). I a més a més, cal tenir en compte que aquest anti-fandom també opera a través de l'assumpció que certs fandoms o pràctiques són més pròpies de les fan girls, i per tant que tenen menys valor (Rebecca Williams 2013).

2.2.3. Tensions pel control del significat: productors, cànnon i autoria

La relació entre fans i productors (o indústria) no és senzilla. Podem trobar diverses configuracions d'aquesta relació: des del rebuig per part dels productors de les pràctiques dels fans (Fathallah 2016) a l'acolliment i celebració per part de la indústria dels comportaments dels fans (Perren i Felschow 2018), tenint en compte els perills de l'apropiació per part de la indústria del *fan labor* (Stanfill 2018a). Però també pot ser que siguin els mateixos fans que, en cert sentit, expressin hostilitat cap al creador o creadora original de l'obra o abandonin el fandom (J. Duggan 2022a). En aquest apartat, però, ens centrarem especialment en tot allò que tingui a veure amb les tensions, disputes o lluites sobre el control del significat.

En els inicis dels *fan studies*, la visió que predominava emmarcava la relació entre els fans i la indústria com en un conflicte “for textual and ideological ownership over media objects” (Click i Scott 2018, 307). No obstant això, per la creixent popularitat i reconeixement dels fans, la dinàmica ha canviat, i encara que continua havent-hi una relació de poder, les possibilitats dels fans de contestar o parlar amb la indústria han augmentat, així com la constatació del fet que són públics que es poden explotar per tal de vendre merchandising, augmentar la popularitat d'una sèrie o pel·lícula, etc. (Murray 2004).

El recel o l'enuig dels fans cap als productors es produeix sovint per un desacord en el contingut del text (per exemple, la mort d'un personatge), per l'aparició de nous textos d'aquell mateix univers (seqüeles o universos transmèdia), per declaracions o comportaments problemàtics de l'autor... Com que els fans tenen una connexió emotiva i afectiva amb el text molt forta, és lògic que emergeixin tensions entre aquells que tenen la propietat d'un text i aquells que hi mantenen una relació emocional molt forta (Rebecca Williams 2010, 283).

I és que gran part d'aquestes tensions tenen a veure amb la noció d'autoria i de poder respecte del text. En els *fan studies*, la figura de l'autor i les construccions al voltant de l'autoria han sigut un tema central (Bold 2018; Busse 2013b; Fathallah 2017a; J. Gray i Johnson 2013; Herzog 2012), però també és una preocupació extensiva a la majoria d'àrees de la vida social:

Authorship is therefore about control, power, and the management of meaning and of people as much as it is about creativity and innovation. That makes authorship one of the more vital processes in modern media and culture. [...] No wonder academics and citizens alike are all endlessly fascinated by authors. And no wonder we all discuss authors so frequently, since arguments about creation, beauty, the audience, production, the industrialization of culture, labor, and flows of meaning and cash will often be couched in terms of authorship (Johnson i Gray 2013, 4).

De fet, la mateixa noció d'"autor" o "autoria" també està disputada i s'ha concebut de diferents maneres. Tal com vèiem en el fragment que acabem de citar, tradicionalment l'autoria s'ha fet servir com un punt de referència interpretatiu, que es presentava com la "authoritative source of meaning and intentionality" (Mittell 2015, 107). Aquesta noció, que centrava tota l'anàlisi literària en l'autor i en el text, es va desplaçar quan van aparèixer posicions postestructuralistes en relació amb l'autoria (A. Bennett 2005, 10), concretament, les de Roland Barthes i Michel Foucault.

Barthes, l'any 1968, va proclamar "la mort de l'autor", per indicar que els textos no tenien un autor o una veu, sinó que constantment es ressitaven i redefinien a si

mateixos, proposant una forma d'entendre'ls molt més oberta. D'aquesta manera, es desplaça la concepció de l'autor com una figura gairebé divina i evita que les interpretacions literàries se centrin a intentar desxifrar les intencions de l'autor. Així doncs, el text s'orienta cap al lector o lectora, i el significat deixa de ser únic sinó que esdevé múltiple. En aquesta línia, Barthes afirma que “donar-li un Autor a un text és imposar-li un límit, dotar-lo d'un significat últim, de tancar l'escriptura” (Barthes 1984, 65).

Per la seva banda, Foucault es pregunta “què és un autor” i assenyala que es tracta d'una funció discursiva, més que no pas un individu concret (1994, 798). Per tant, Foucault, en lloc de “matar” l'autor, analitza la funció discursiva que desenvolupa la noció d'“autor”, que serveix per atribuir, classificar, delimitar, contextualitzar, jerarquitzar i autenticar obres creatives (Mittell 2015, 107). Així doncs, la funció de l'autor serveix per definir *què* es considera una obra i *què* no, atorgant-li uns privilegis i estatus especial:

el fet que un discurs tingui un nom d'autor [...] indica que el discurs no és un discurs quotidià, indiferent, unes paraules que se'n van, que floten i passen, un discurs consumible immediatament, sinó que és una paraula que ha de rebre, en una determinada cultura, un estatus determinat (Foucault 1994, 789).

Encara que aquestes dues aportacions van suposar un canvi en la forma d'entendre l'autoria des de la crítica literària i del pensament, la figura de l'autor continua essent una figura de poder i d'autoritat, i que es reivindica constantment i dona indicacions de “com s'ha de llegir el text” a través d'aparicions als mitjans, entrevistes, comentaris sobre la seva pròpia obra, etc. (Busse 2013b, 54; Oliva 2022, 132).

Per tant, si ja de per si el concepte d'autor o d'autoria genera friccions, en el context del fandom emergeixen de forma més evident, i es tensa la noció d'autoria. Com hem mencionat altres vegades, els fans difuminen la separació entre lector i escriptor, i la seva forma de relacionar-se amb els textos és entendre'ls com a textos oberts a la intervenció i l'apropiació (Jenkins 1992, 158). Tal com assenyala Busse, “fans constantly negotiate interpretative power away from authors and from one another”

(2017, 37), ja que a l'apropriar-se d'elements del text original per expandir-lo, qüestionen l'autoritat generalment atribuïda a l'autor del text canònic. Però aquest qüestionament va més enllà, ja que els fans també negocien el poder autoral entre ells, debaten sobre les lectures correctes o incorrectes, discuteixen què configura realment el canònic i si la intenció autoral original té alguna rellevància en la seva interpretació dels textos.

En els cercles del fandom, per canònic s'entenen tots aquells textos considerats com la "font autoritzada" des d'on parteixen les creacions dels fans (Busse 2017, 101). Però la definició de canònic no és sempre compartida ni fàcil de definir, i molts debats dins del fandom tenen a veure, precisament, amb quins textos formen part del canònic i quins no (Kompare 2018). Per exemple, en el cas d'una sèrie de televisió, cal considerar si s'inclouen spin-offs, material transmèdia, etc. I és que decidir què forma part del canònic i què en queda exclòs, sovint té molt a veure amb quines lectures es consideren vàlides i quines no (Tosenberger 2008).

Un cas on entren en joc totes aquestes qüestions és en el fandom de *Harry Potter* i l'slash sobre aquest univers. Una de les particularitats del fandom de *Harry Potter* és que és un dels més prolífics pel que fa a l'escriptura de slash fiction, on hi ha una gran quantitat de fanfics i que a més a més, exploren totes les possibilitats d'emparellaments entre els personatges. Tal com diu Christine Tosenberger, "however outré your fanfictional desires, someone will share them—and will have written a story, or be willing to read yours" (2008, 191). Una altra particularitat que el fa interessant és que l'autora de la saga de llibres original (és a dir, els textos que conformen el canònic), J. K. Rowling, en general ha tingut una posició favorable i positiva envers els fan fictions (Catherine Tosenberger 2008, 201), a diferència d'altres autors que han menystingut els fanfics o fins i tot han intentat prohibir-los o evitar que s'escriguin, com George R. Martin (Fathallah 2016, 75).

La posició favorable de J. K. Rowling cap als fans i les seves creacions va complicar-se quan, l'any 2007, mentre feia promoció de l'últim llibre de la saga, Rowling va dir que el personatge de Dumbledore era gai, malgrat que en els llibres mai s'havia explicitat la seva sexualitat. Aquestes declaracions van crear un gran debat en el fandom de *Harry*

Potter, debatent si aquesta informació passava a formar part del cànon o no. Mentre que alguns fans van celebrar aquesta nova informació, i en cert sentit, van sentir que es legitimaven els slash que havien estat escrivint on Dumbledore era gai, altres fans van veure amb recel aquest comentari de J. K. Rowling, sobretot perquè el percebien com a una intrusió de l'autora i una voluntat de mantenir el poder, control i autoritat sobre els seus textos (Catherine Tosenberger 2008, 201).

Per molts fans, J. K. Rowling estava intentant “arreglar” els seus propis textos més enllà de la publicació, i consideraven que la seva “veritat” no era més veritat que la que s’havia construït fora dels cànons, és a dir, als fan fiction i altres textos derivats (Busse 2017, 105). Molts fans es van queixar també perquè el personatge de Dumbledore queia en els tòpics de la representació de personatges LGBTIQ+: se’l mostra cèlibe, i acabava morint. Tot i això, la insatisfacció produïda per la revelació de Rowling també va suposar el motor per molts fans per imaginar-se vides en parella i felices del personatge de Dumbledore, que volien arreglar el “final infeliç” (Catherine Tosenberger 2008), i és que la insatisfacció respecte al cànon o les intencions de l'autor és el que anima a molts fans a escriure fan fiction (Jenkins 1992, 162).

Més enllà de la controvèrsia generada al voltant de les declaracions de J. K. Rowling sobre l'orientació sexual de Dumbledore, també cal tenir en compte com el fandom ha reaccionat a les posicions transexcloents de l'autora, expressades mitjançant les seves xarxes socials i també a través de novel·les (Ravell 2023). I és que tant els llibres com el fandom de *Harry Potter* ha sigut, per a molts fans, un espai segur on explorar les seves identitats de gènere i sexualitat (J. Duggan 2020; 2022a; 2022b), per exemple, situant personatges als fan fictions que s'interroguen sobre la seva pròpia identitat de gènere.

Però davant del pensament transexcloent expressat per J. K. Rowling, molts fans no han volgut abandonar el fandom, perquè creuen que els espais que s'han creat de fans sí que són inclusius i segurs, però han volgut desmarcar-se de l'autora i de la seva propietat sobre els textos:

Within the fandom, many fans have openly dismissed Rowling's perspective, stating their solidarity with gender minority individuals or coming out to their

fellow fans in an act of defiance. They have declared that Harry Potter is “theirs” now, to do with what they will—and what many want is to play with gender (J. Duggan 2022a, 163).

Així i tot, per molt que els fans qüestionin l'autoritat de l'autora, és innegable que hi segueix havent un desequilibri de poder entre els fans i l'autora, un desequilibri que va més enllà del cas de *Harry Potter*, si no que podem identificar en qualsevol text i fandom. Malgrat que els fans poden qüestionar aquest poder, oblidar-se de l'autor i de les seves intencions, la veu de l'autor del text canònic encara té molt de poder per sobre de les veus del fandom, sigui en positiu o negatiu. Per una banda, l'autor o productor del text pot sancionar o expressar la disconformitat en general sobre les interpretacions dels fans (Fathallah 2016; Hofmann 2018), o sota l'aparença de ser “fan friendly”, validar algunes interpretacions per sobre d'altres o controlar les creacions i lectures dels fans (Busse 2017, 103).

Però també cal tenir en compte com dins dels fandoms trobem debats i lluites sobre l'autoria. Una de les principals, com hem mencionat abans, és al voltant de les diferents lectures sobre el text canònic, o la mateixa construcció del cànon (Goodman 2015, 6). Aquests debats es poden donar de forma més explícita (escriptura de textos meta¹⁸ o discussions en fòrums, xarxes socials...) o bé de forma més implícita, en la lectura i escriptura de fan fiction.

Aquest procés pot ser a través de petites accions, però que no obstant, defineixen una lectura respecte al cànon:

As readers engage with a text, they produce a personal and idiosyncratic reading of their canon that then becomes the basis for their interpretation and writing. This may be as minimal as focusing on one character and his or her interaction at the expense of others, or as major as excluding entire seasons after a central

¹⁸ El “meta” o els textos meta, tal i com indica el seu nom, fan referència a textos de no-ficció escrits pels fans, on es discuteixen i s'aborden aspectes sobre el propi fandom, obres de fans o el cànon (“Meta” 2023).

event (such as replacement of an actor or death of a beloved character) (Busse 2017, 108).

D'aquestes petites decisions fetes pels fans escriptors, es van creant tendències o convencions que esdevenen compartides dins d'un fandom, generant així lectures preferents o que generen més consens. Així és com es construeix el que s'anomena "fanon", que podríem definir com tots els elements que no formen part del cànon original, però que estan acceptats dins d'un fandom determinat (Hellekson i Busse 2006, 9). Per tant, es forma una mena de cànon alternatiu, un repertori d'esdeveniments, convencions i característiques de personatge a partir de les quals els fans poden fer les seves creacions (Goodman 2015).

Sovint, els elements del fanon contradiuen al cànon oficial, sigui totalment o parcial, però aquest fanon no sempre és compartit per tota la comunitat de fans. De fet, hi ha fandoms (o parcel·les del fandom) que són més propenses a acceptar que les creacions dels fans es desviïn més del cànon, i d'altres, en canvi, exigeixen molta proximitat al cànon (Busse 2017, 116). I en qualsevol cas, generalment es considera que la versió canònica té més pes i més valor que aquella construïda pels fans, la qual cosa ens remet a la desigualtat de poder entre les veus autorals mencionada anteriorment.

2.3. La teoria queer

L'objectiu d'aquest apartat és situar els principals conceptes i aportacions de la teoria queer, fixant-nos sobretot en aquells conceptes que són més rellevants per aquesta recerca. Per tant, situarem la teoria queer en el seu context teòric i polític, repassarem els fonaments teòrics, com la desnaturalització del sexe, el gènere i la sexualitat, i també veurem de quina forma s'ha treballat l'heteronormativitat i l'homonormativitat. Al llarg d'aquests subapartats també farem referència a la teoria feminista. No obstant això, l'apartat està articulats a partir de la teoria queer, i no desenvoluparem a fons la història del pensament feminista, ja que aquesta tesi s'emmarca sobretot en el pensament queer. Així i tot, la relació entre ambdues teories i pensaments va molt lligada i es

retroalimenta constantment i, per tant, anirem traçant aquests punts de trobada però també de desacords.

2.3.1. Naixement de la “teoria queer”

La teoria queer és una aproximació crítica que s’ocupa de la sexualitat, el gènere i el sexe, així com la forma en què s’ha regulat i normativitzat. Partint d’un marc postestructuralista i postmodern, la teoria queer es basa en dues premisses fonamentals: la primera és la desnaturalització i politització de la sexualitat, el gènere i el sexe; i la segona és la crítica al règim normatiu de l’heterosexualitat. De seguida entrarem en desgranar aquestes dues premisses i les seves implicacions, però abans convé que ens aturem en la definició de la paraula “queer” i a què es refereix exactament, també per entendre què engloba exactament la teoria queer, i el context teòric i social d’on emergeix.

La paraula “queer” és un terme polisèmic, amb un significat fluctuant, ja que pot emprar-se com a nom però també com a adjectiu, de manera que “transfiere su inestabilidad a los sustantivos que califica” (Bernini 2018, 6). En els seus orígens, la paraula queer designava, de forma despectiva, tot allò que es considerava estrany, anormal, rar o fins i tot, malaltís, i va acabar emprant-se com a insult per referir-se a les persones gais (Halperin 2003).

Però posteriorment, la comunitat LGBTIQ+ va apropiat-se d’aquest insult, i va reclamar-la com a una paraula “paraigües” per agrupar totes aquelles identitats fora de la norma. El terme queer permetia anar més enllà de les identitats gai o lèsbica, defugint un binarisme que oposa l’homosexualitat a l’heterosexualitat, i que no deixava espai a identitats com la bisexualitat, a la vegada que també exclouïa moltes altres identitats, desitjos, pràctiques i relacions que quedaven fora o entre aquestes dues categories (Giffney 2009, 24). Per tant, “queer es más que la suma de gays y lesbianas, incluye a éstos y a muchas otras figuras identitarias construidas en ese espacio marginal (transexuales, transgénero, bisexuales, etc.) a la vez que se abre a la inclusión de todas aquéllas que puedan proliferar en su seno” (Córdoba García 2007, 22).

La paraula queer encara conserva certs aspectes del seu significat original, especialment la idea de la diferència: ser queer és ser diferent. Per això, tal com apunta David Halperin, la identitat queer no està basada en cap realitat estable o definició afirmativa, sinó que es construeix en oposició a la norma i a el que és dominant:

Unlike gay identity, which, through deliberately proclaimed in an act of affirmation, is nonetheless rooted in the positive fact of homosexual object-choice, queer identity need not be grounded in any positive truth or in any stable reality [...] it acquires its meaning from its oppositional relation to the norm. Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it necessarily refers.* It is an identity without an essence (Halperin 1995, 62).

Moltes autores apunten que aquesta ambigüitat del terme queer és intencionada, ja que intentar acotar una definició de queer seria antitètic a l'esperit de la mateixa teoria (Jagose 1996), i fins i tot, s'ha arribat a parlar de “teories queer” en lloc d'una única “teoria queer” (D. E. Hall 2003). Tot i així, algunes autores han criticat que el terme queer es faci servir com a paraigües, ja que és una concepció massa àmplia i oberta que comporta certs riscos (Trujillo Barbadillo 2022, 19). Per exemple, teòriques feministes i queer racialitzades com Gloria Anzaldúa van mostrar la seva preocupació que el paraigua queer homogeneïtzava diferències com les de classe o de raça:

Queer is used as a false unifying umbrella which all “queers” of all races, ethnicities and classes are shoved under. At times we need this umbrella to solidify our ranks against outsiders. But even when we seek shelter under it we must not forget that it homogenizes, erases our differences. Yes, we may all love members of the same sex but we are not the same (2009, 164).

La primera vegada que es va fer servir el concepte “teoria queer” com a tal va ser l'any 1990, en una conferència que va realitzar Teresa de Lauretis a la Universitat de Califòrnia – Santa Cruz sobre sexualitats gais i lèsbiques. Segons de Lauretis, les sexualitats gais i lèsbiques no s'havien d'estudiar com a desviacions de l'heterosexualitat, sinó que convenia estudiar-les en els seus propis termes (de Lauretis

1991, iii), a la vegada que es distanciava dels “estudis gais i lèsbics”, que havien emergit i s’estaven consolidant com a disciplina.

Per a de Lauretis, aquests estudis s’havien focalitzat massa en les experiències de les lesbianes i gais blancs, de classe mitjana alta, i per això proposava un marc de pensament on en lloc d’escamotejar aquests silencis al voltant de la raça, la classe o el gènere, es tinguessin en compte i, per tant, permetessin pensar i articular aquestes diferències (Cervulle, Duroux, i Gaignard 2009, 139). La proposta rupturista de Teresa de Lauretis també connecta amb el context polític del moment, ja que aquesta conferència té lloc en plena crisi i epidèmia del VIH i la sida, acompanyada d’un context d’homofòbia generalitzada, i per de Lauretis tenir en compte aquests silencis i absències significava repensar també les formes d’aliança entre el col·lectiu LGBTIQ+ (Cervulle, Duroux, i Gaignard 2009). Tot i això, la mateixa de Lauretis va qüestionar posteriorment l’ús del terme queer de forma tan genèrica, ja que si s’entenia que allò queer era el que s’enfrontava a la normativitat, queer acabava perdent el significat (Suárez Briones 2019, 21).

La irrupció del concepte “teoria queer” va ser, segons Halperin, “deliberadament disruptiu” (2003, 340), per tal de problematitzar, qüestionar i intentar transgredir l’ús del llenguatge que s’havia fet servir fins aleshores amb relació a les identitats gais i lèsbiques, especialment en el context acadèmic. Aquest llenguatge acabava derivant en una concepció essencialista de la sexualitat, assumint que les identitats sexuals eren innates, fixes i universals (Jagose 1996, 8).

I és que la teoria queer parteix del reconeixement de la fluïdesa de la identitat, i busca fer evident que la identitat és una construcció social i històrica contingent, que prescriu i proscriu algunes accions i sentiments (Giffney 2009, 21). De fet, i tal com mencionàvem abans, el principi fonamental de la teoria queer és desnaturalitzar les concepcions heteronormatives de sexe, gènere i sexualitat, així com les relacions entre elles (Sullivan 2003, 88). Així doncs, a continuació veurem de quina manera es va iniciar aquesta desnaturalització amb les idees de Foucault al voltant de l’homosexualitat.

2.3.2. Michel Foucault i la desnaturalització de la sexualitat

Les concepcions tradicionals i dominants fins aleshores sobre el gènere, el sexe i la sexualitat s'entenen com a categories naturals, fixades i construïdes sobre un sistema binari (home/dona, masculí/femení, heterosexual/homosexual), adoptant una visió essencialista. La teoria queer trenca amb aquest pensament i adopta una visió constructivista: són categories fluides i performatives, però sobretot, construïdes socialment i discursiva. La implicació principal que té això és que com que no són naturals i immutables, significa que es creen, construeixen, viuen i entenen a través del context cultural i històric específic (Sullivan 2003, 8), i que, per tant, l'homosexualitat és un invent o un producte de creació recent.

És aquí on Foucault proposa entendre l'homosexualitat com una invenció moderna, i per tant que no és natural o innata. Tot i que no podem situar a Foucault i els seus treballs com a l'únic punt d'origen de la teoria queer, sí que podem entendre'l com a catalitzador i punt de partida (Spargo 2000, 10). Al llibre *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir* (1976), Foucault es pregunta, a través de la seva mirada i metodologia genealògica, quina és la formació històrica de la identitat homosexual. I Foucault arriba a la conclusió del fet que l'homosexualitat és una formació i invenció moderna, perquè tot i que prèviament a aquest invent òbviament hi havia hagut actes sexuals entre persones del mateix gènere, no existia una categoria corresponent d'identificació (Jagose 1996, 10). Foucault situa aquesta aparició de la identitat d'homosexual a finals del s. XIX, concretament el 1870, on identifica un canvi en els discursos mèdics i sorgeix la noció de "l'homosexual" com a un tipus de persona identificable (Foucault 1976, 58).

De fet, és en aquest moment on es passa de veure'ls com actes sexuals en si, i fins a cert punt, com a fets aïllats, a definir un tipus de persona d'acord amb aquests mateixos actes. I malgrat que abans del 1870 aquests actes sexuals ja es condemnaven, tant des d'institucions religioses com civils, es concebien com a temptacions on qualsevol persona podia sucumbir. Però amb aquest gir dels actes a la identitat d'homosexual,

aquests actes proscrits s'entenen com la constitució d'un individu. Tal com diu Foucault, el sodomita era un relapse, però l'homosexual esdevé una espècie (1976, 59).

Desnaturalitzar l'homosexualitat i entendre-la com a construcció social és el que David Córdoba García anomena el “gest foucaltjà”, que suposa una ruptura teòrica i epistemològica en relació amb com s'havia entès la sexualitat i alhora esdevé un dels punts de partida de la teoria queer:

Por fin, el gesto foucaultiano. En *La voluntad de saber* expone Foucault el recorrido de ese gesto y sus efectos en el campo del saber. Básicamente, es el punto de máxima tensión que abre el espacio para interrogar la sexualidad en su historicidad, en su contingencia como dispositivo histórico propio de la modernidad occidental. Y, de alguna forma, en una mirada retroactiva, podemos decir que es el momento inaugural anticipado de la teoría queer actual (2007, 29).

Tot i que les seves aportacions es consideren “inaugurals” de la teoria queer i fonamentals, les idees de Foucault també han sigut molt debatudes i criticades. Per exemple, la precisió de la data fixada per Foucault del “naixement” de l'homosexualitat (el 1870) ha sigut molt debatuda (Jagose 1996, 11), i també s'ha criticat el focus gairebé exclusiu en l'homosexualitat masculina, encara que això es podria explicar per la invisibilitat dels actes sexuals i identitats lèsbiques (Trujillo Barbadillo 2022, 51). També cal tenir en compte que aquesta genealogia de Foucault se centra en el context occidental i no contempla altres discursos i identitats.

Però més enllà de la data o moment exacte, és el “gest foucaltjà” que anomenava David Córdoba García, que situa històricament l'aparició del dispositiu de la sexualitat com un efecte d'una sèrie de tecnologies i estratègies de construcció dels cossos i subjectes (2007, 32). Desnaturalitzar la sexualitat, doncs, també ens permet preguntar-nos per què en alguns contextos culturals determinats es creen aquestes divisions arbitràries, com es passa dels actes al ser, i sobretot, qui es beneficia de la reproducció d'aquesta lògica i divisions (Sullivan 2003, 58).

Foucault també refuta el que ell anomena la “hipòtesi repressiva” (1976, 67). Aquesta hipòtesi té a veure amb la creença que les societats occidentals han sigut repressives amb les seves actituds respecte al sexe i la sexualitat, sobretot durant el segle XIX i XX. Aquesta hipòtesi era la base de totes les anàlisis crítiques de la sexualitat, però a Foucault li interessa preguntar-se com s’ha arribat a afirmar que el sexe es nega i es reprimeix (McCann i Monaghan 2020, 25). De fet, segons ell, aquest període en realitat forma part d’una època d’una “veritable explosió discursiva” sobre el sexe i la sexualitat (Foucault 1976, 25). Fixant-se en els mecanismes de regulació i els discursos científics i psiquiàtrics, Foucault identifica una proliferació de discursos sobre el sexe, que transformen el propi sexe en discurs, especialment en relació amb la idea de la “confessió”, que esdevé un imperatiu. Per Foucault, aquesta confessió no només té a veure amb les “infraccions de les lleis del sexe”, sinó que suposa la tasca d’explicar-se a si mateix i als altres tot allò que tingui a veure amb el sexe (1976, 29).

Foucault qüestiona la concepció del poder entesa com una força negativa i repressora. Per a ell, el poder no és una propietat que s’exerceix des d’un únic punt, de dalt cap a baix, sinó que s’exerceix des de diferents instàncies i punts, en forma de xarxa. A més, aquest poder no és només repressor, sinó que també és productiu. I, per tant, les identitats sexuals no són només víctimes de les operacions de poder, sinó que aquestes mateixes identitats estan produïdes per aquestes operacions de poder (Jagose 1996, 80). Per tant, aquest poder no proscriu o castiga unes sexualitats determinades prèviament existents — naturals —, sinó que allà on la hipòtesi repressiva veu uns mecanismes de control d’una realitat exterior i anterior a elles, Foucault creu que ha d’entendre’s com un efecte o producte del funcionament d’aquests propis mecanismes de control i poder (Córdoba García 2007, 33).

En definitiva, Foucault va proposar que es desnaturalitzés la noció de “sexualitat”, un camí que posteriorment altres autores van seguir, però com veurem tot seguit, amb relació a les categories de “sexe” i “gènere”.

2.3.3. Judith Butler: la desnaturalització del gènere i del sexe

Les aportacions de Foucault ens ajuden a trencar amb la visió essencialista de la sexualitat, i ara ens fixarem en com es produeix aquesta mateixa ruptura amb relació al sexe i al gènere. Ens centrarem especialment en les aportacions de Judith Butler i la “matriu heterosexual”, però també veurem com Butler dialoga amb la teoria feminista i amb altres autores de la teoria queer, com Gayle Rubin.

La influència del feminisme és indispensable per entendre com es desnaturalitza el gènere, malgrat que també identificarem desacords i perspectives divergents sobre la qüestió del gènere, però especialment les tensions seran al voltant del sexe. Les feministes radicals,¹⁹ per exemple, són molt crítiques i escèptiques amb la teoria queer, ja que consideren que desplaça l’atenció de l’anàlisi estructural i material de les dones cap a les construccions discursives (McCann i Monaghan 2020, 55) o no creuen que s’hagi de situar l’eix de la sexualitat al centre de les anàlisis feministes (Sáez 2004, 71), un aspecte que veurem al següent apartat.

Sense voler traçar un recorregut històric exhaustiu de les idees feministes, el llibre *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir (1949) apunta a moltes de les qüestions que esdevindran centrals en el feminisme de la segona onada. Amb la seva afirmació de “no es neix dona: s’arriba a ser-ho” de Beauvoir apunta que no és la naturalesa el que defineix les dones, sinó que són les normes i les circumstàncies de la societat que fan que es defineixi el subjecte de dona, que a més a més, es construeix en relació amb l’home, i que, per tant, es col·loca en una posició oposada i subordinada.

Per tant, es tracta un plantejament similar al que posteriorment proposarà Foucault sobre la desnaturalització de la sexualitat, però en aquest cas, és en relació amb el gènere: no hi ha res inherent ni natural en el gènere, ni el fet de ser una dona. A partir d’aquí, els

¹⁹ S’ha decidit utilitzar el terme de “feminisme radical” perquè és el que les pròpies activistes d’aquest corrent utilitzen per autodenominar-se, i també és d’ús generalista. No obstant, tal i com apunta Sara Ahmed (2017, 269), aquesta visió generalment adopta polítiques i postures transexcloents.

feminismes, sobretot els de la segona onada, poden començar a teoritzar sobre la divisió entre el sexe (allò material) i el gènere (allò construït socialment) (Trujillo Barbadillo 2022, 35).

Però malgrat que aquesta desnaturalització de la categoria del gènere és una base fonamental pel desenvolupament dels feminismes durant els anys seixanta i setanta (McCann i Monaghan 2020, 58), i també un punt de partida essencial per la teoria queer, posteriorment es va qüestionar i problematitzar, sobretot amb relació al binarisme del gènere i en la desnaturalització també de la categoria de sexe.

En aquesta línia, el pensament i les aportacions de Judith Butler son clau. El que fa l'autora, és, per una banda, desnaturalitzar les categories de gènere i sexe, i per l'altra, identificar les interrelacions i correspondències entre sexe, gènere i sexualitat, i de quina manera aquestes relacions poden reforçar l'heteronormativitat. Butler parteix del que havia proposat Simone de Beauvoir i és que no hi ha res de natural, ni inherent ni biològic en el gènere.

Però on detectem una divergència entre les teories feministes i la teoria queer, és en relació amb el sexe: en el corrent feminista majoritari, la noció de sexe no es qüestionava i s'assumia com quelcom natural. Per la teoria feminista, el gènere funcionava com a una interpretació cultural del sexe d'aquella persona. De seguida hi entrarem més a fons, però una de les grans aportacions de Judith Butler és precisament desconstruir el sexe, és a dir, entenent que tampoc té res de natural, sinó que és una construcció social i discursiva com pot ser-ho el gènere o la sexualitat.

Al llibre *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990)²⁰ Judith Butler esbossa totes aquestes idees, i posteriorment les va anar desenvolupant i matisant en textos posteriors com *Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex"* (1993),

²⁰ Malgrat que el llibre es va publicar el 1990, utilitzarem i citarem l'edició del 1999. El 1999 va aparèixer una segona edició amb un nou prefaci escrit per Butler on amplia i matisa alguna de les idees del llibre, i també dialoga amb comentaris i crítiques que es van fer a *Gender Trouble*.

on respon a algunes de les crítiques que se li havien fet a *Gender Trouble*, com per exemple, que no havia abordat amb suficient profunditat la qüestió de la materialitat i corporalitat.

Judith Butler proposa entendre el gènere com una construcció social totalment contingent, encara que es presenti com a estable i perdurable (1999, 4). Per tal de desconstruir el gènere s'ha de dur a terme un esforç conceptual de repensar les categories i la formació de la identitat (1999, 6), que ella vehicula a través del plantejament de si el gènere té a veure amb 'fer' o 'ser': "is there "a" gender which persons are said to *have*, or is it tan essential attribute that a person is said to *be*" (Butler 1999, 11). Per tant, el gènere és "fer", i no pas un atribut que preexisteix a l'acció de fer (Trujillo Barbadillo 2022, 43).

A més a més, Butler parla que la producció del gènere és performativa i que té a veure amb la repetició performativa d'actes en un context social determinat de manera que sembli que el gènere és innat i natural:

Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being (Butler 1999, 43-44).

Per tant, altra vegada retornem a la idea clau de l'obra de Butler: el gènere no és prediscursiu i, per tant, no pot ser l'expressió d'una identitat innata. Aleshores, el gènere són actes i gestos que s'aprenen i es van repetint per, precisament, crear la il·lusió d'un nucli innat i estable (Sullivan 2003, 82). En definitiva, no hi ha cap identitat de gènere darrere les expressions de gènere, perquè la "identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results" (Butler 1999, 33).

Però tal com hem apuntat abans, Butler duu aquest procés de desconstrucció un pas més enllà. Hem vist que tant la sexualitat com el gènere no tenen res de natural, aleshores, per què assumim que el sexe (concebut en binari) sí que existeix com a categoria natural?

If the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called “sex” is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all (Butler 1999, 10-11).

Butler vol trencar amb l’assumpció dominant dicotòmica on es contraposa el gènere, pertanyent al terreny cultural i social; al sexe, que pertanyeria al terreny natural o biològic. Com hem vist a la cita anterior, si considerem que el sexe és també una construcció, la distinció entre ambdós no té sentit. No podem entendre el sexe com la base corpòria on el gènere s’imposa artificialment, sinó com la norma cultural que governa la materialització dels cossos (Butler 2011, xii). És per això que no podem concebre el gènere com l’expressió del sexe, perquè igual que el gènere, el sexe no és prediscursiu, ni el cos està “naturalment sexual” (Spargo 2000, 55). De fet, Butler creu que el gènere ens impacta de tal forma en el fet material i corpori que fa que la nostra percepció de les diferències sexuals estiguin impregnades d’aquestes convencions socials, marcades en un fort binarisme.

Quan Butler parla de la dicotomia entre naturalesa/cultura es basa en les aportacions de l’antropòloga Gayle Rubin, que va explorar i definir el que anomena “el sistema sexe/gènere”. Segons Rubin, aquest sistema considera que el sexe forma part de la naturalesa, però que només esdevé rellevant mitjançant la significació cultural, és a dir, el que correspon al gènere. Per tant, el gènere és l’atribució de significats al sexe biològic que es donen en un context cultural i històric determinat, malgrat que s’assumeixen com a principis immutables: “a “sex/gender system” is the set of arrangements by which a society transforms biological sexuality into products of human activity, and in which these transformed sexual needs are satisfied” (Rubin 1975, 159). Per a Gayle Rubin fer emergir aquest sistema ens ajuda a entendre’l com a una tecnologia social, que crea subjectes subordinats (les dones) i subjectes dominadors (els homes), posats al servei de la reproducció d’un sistema de poder desigual i de relacions d’explotació (Córdoba García 2007, 36).

Però tal com mencionàvem anteriorment, per a Butler no és suficient desnaturalitzar el sexe i el gènere, sinó que també és important identificar les interrelacions entre sexe, gènere i sexualitat. Per això Butler confronta i qüestiona alguns dels principis bàsics del feminisme. Per a Butler, que el feminisme se centri en el subjecte de “dona” pot funcionar com a mecanisme excloent perquè aquest subjecte s’estabilitza i es legitima mitjançant una construcció binària sostinguda per l’heterosexualitat (1999, 7). Malgrat que el seu llibre *Gender Trouble* sovint s’emmarca en termes feministes, tal com apunta Annamarie Jagose, en realitat Butler qüestiona un dels pilars de la teoria feminista predominant en aquell moment:

Butler argues –controversially– that feminism works against its explicit aims if it takes ‘women’ as its grounding category. This is because the term ‘women’ does not signify a natural unity but instead a regulatory fiction, whose deployment inadvertently reproduces those normative relations between sex, gender and desire that naturalise heterosexuality (1996, 83-84).

Aquestes relacions normatives entre sexe, gènere i desig són el que va anomenar la “matriu heterosexual” o “matriu de la intel·ligibilitat” (Butler 1999, 194), que consisteix en el “compulsory order of sex/gender/desire” (1999, 9). Aquesta matriu és el marc normatiu on es produeixen les identitats sexuals i on es regulen les seves relacions, identificant-hi una cadena causal (Córdoba García 2007, 52). La matriu heterosexual regeix l’alineació entre el cos, el gènere i la sexualitat (o desig sexual) per tal que els cossos siguin llegits de forma coherent o intel·ligible.

Això significa que hi ha d’haver una correspondència entre el sexe (masculí/femení), el gènere (home/dona) i el desig sexual (cap a homes/cap a dones). Això implica, per exemple, que a una persona a qui se li ha assignat el sexe femení en néixer (sexe) ha de créixer per ser una dona femenina (gènere) i que el seu desig serà dirigit cap als homes (sexualitat), és a dir, cap a algú del gènere i sexe oposat. Aquesta cadena d’expectatives és el que constitueix la “matriu heterosexual”, i també ens permet apuntar a les possibles discontinuïtats entre els cossos sexuats i els gèneres construïts socialment (1999, 10). Així doncs, Butler també qüestiona el binarisme, tant de gènere com del

sexe. Segons ella, si entenem el gènere segons binarismes, el que fem és reforçar l'assumpció dominant de la relació causal entre sexe i gènere, perquè s'assumeix que el gènere reproduceix la diferència sexual binària (McCann i Monaghan 2020, 123). Ara veurem com la qüestió de la sexualitat i més concretament, l'heteronormativitat, va ser treballat per altres pensadores feministes lesbianes.

2.3.4. El règim heteronormatiu i els límits de les eines feministes

En la construcció del seu pensament i de l'elaboració de la matriu heterosexual, Judith Butler es basa i s'inspira en les contribucions de dues pensadores feministes lesbianes, Monique Wittig i Adrienne Rich, en relació als conceptes del “pensament heterosexual” i d’“heterosexualitat obligatòria”, respectivament, conceptes que desgranarem tot seguit.

Monique Wittig s'emmarca dins del corrent del materialisme francès al voltant de la revista *Questions Feministes*, fundat per Simone de Beauvoir el 1977²¹ i on van participar pensadores com Christine Delphy, Colette Guillaumin o la mateixa Monique Wittig. Aquestes autores estaven preocupades sobretot per entendre la diferència sexual com una relació i estructura de dominació i explotació de les dones dins del patriarcat.

Però Monique Wittig considerava que és l'heterosexualitat el règim polític que sustenta i assegura la reproducció d'aquesta estructura d'explotació i dominació de les dones. De fet, Wittig l'anomena “el pensament heterosexual”, que també dona títol al seu assaig més cèlebre: *La pensée straight* (1992).²² Wittig, com moltes de les pensadores feministes coetànies, tampoc pensa que el gènere sigui anhistòric o que existeixi a priori. Però sí que es desmarca del corrent de pensament feminista dominant en proposar que el sexe tampoc té res de natural. Per a Wittig és problemàtic assumir

²¹ La publicació només va durar tres anys, fins el 1980, quan les autores de la revista es van escindir arrel de la qüestió de l'heterosexualitat i el lesbianisme. El 1981, De Beauvoir i Delphy van continuar amb la publicació de la revista sota el nom de *Nouvelles Questions Feministes*, que encara es publica avui en dia.

²² El llibre és un recull d'assajos publicats originalment en anglès l'any 1992, i posteriorment publicat en francès el 2001. Tot i així, el text i contingut de l'assaig de *La pensée straight* prové d'una conferència pronunciada el 1979 al Barnard College (Estats Units).

aquesta divisió “natural” entre homes i dones perquè naturalitza la història, i en conseqüència, naturalitza l’opressió:

Porque no hay ningún sexo. Sólo hay un sexo que es oprimido y otro que oprime. Es la opresión la que crea el sexo, y no al revés. Lo contrario vendría a decir que es el sexo lo que crea la opresión, o decir que la causa (el origen) de la opresión debe encontrarse en el sexo mismo, en una división natural de los sexos que preexistiría a (o que existiría fuera de) la sociedad (Wittig 2016, 22).

Però la gran aportació de Wittig és vehicular aquest sistema binari de gènere i sexe al manteniment del règim polític de l’heterosexualitat (Jagose 1996, 55). Cal apuntar que Wittig no entén l’heterosexualitat com la pràctica sexual concreta, sinó que per ella és el sistema que promou la idea de la diferència entre els sexes, i que és una institució que està tan arrelada en la cultura que ha esdevingut invisible i naturalitzada (Sullivan 2003, 121).

Per això, per a Monique Wittig, l’estratègia d’alliberament de la opressió dels homes envers les dones s’ha de vehicular a través de la destrucció de les categories de gènere existents (Trujillo Barbadillo 2022, 36). I d’aquí prové l’afirmació de Wittig de què “les lesbianes no són dones”, ja que trenquen amb el pensament heterosexual i superen les categories de gènere:

Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) *no es* una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas [...] una relación de la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse o seguir siendo heterosexuales. Somos desertoras de nuestra clase (2016, 43).

En una línia similar, però al context d’Estats Units, trobem l’“heterosexualitat obligatòria”, un concepte encunyat per Adrienne Rich l’any 1980 al seu assaig

Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. En aquest text, Rich també dialoga amb el feminisme, al qual li demana que analitzi l'heterosexualitat com a institució política. Per Rich, qualsevol anàlisi feminista que tracti la qüestió de la sexualitat com quelcom marginal o com una preferència sexual, serà incompleta (1980, 632). I és que en la majoria dels textos i pensament feminista de l'època, la sexualitat es veia com una preferència, una opció lliurement escollida i, per tant, al marge del context socioeconòmic i cultural (Trujillo Barbadillo 2022, 39).

Per això Rich entén que l'heterosexualitat és una institució, com una estructura fonamental que sosté un desequilibri de poder, fent una analogia amb el capitalisme o el racisme:

The failure to examine heterosexuality as an institution is like failing to admit that the economic system called capitalism or the caste system of racism is maintained by a variety of forces, including both physical violence and false consciousness (1980, 648).

Per aquest motiu, Adrienne Rich considera que el feminisme ha d'incorporar l'anàlisi de l'heterosexualitat com a institució política perquè és una de les causes de la dominació dels homes a les dones (McCann i Monaghan 2020, 66). A l'assaig també recopila i traça de quines maneres les dones es veuen forçades a l'heterosexualitat, tant a través de penalitzacions o càstigs físics com també els privilegis associats a no ser visiblement lesbiana. Per exemple, les dones s'han casat amb homes i han tingut fills amb homes per sobreviure, per evitar-se l'ostracisme, càstigs físics o condemnes, o també perquè era el que s'esperava d'elles, però no per una elecció lliure i natural (Rich 1980, 654). En definitiva, i dialogant amb la teoria feminista, Adrienne Rich considera que "the work [...] of unearthing and describing what I call here "lesbian existence" is potentially liberating for all women" (1980, 659).

Els textos de Rich i Wittig són pràcticament coetanis (només hi ha un any de diferència entre els dos textos) i ambdues coincideixen en reclamar al feminisme que no oblidí la sexualitat com un dels eixos – o l'eix principal, segons Wittig – de la discriminació envers les dones. Totes dues autores també estan d'acord en concebre l'heterosexualitat

com a règim i institució, encara que està tan integrada que no es percep com a tal. No obstant això, en les propostes polítiques de Rich i Wittig hi ha algunes diferències en els seus enfocaments. Rich sí que considera que les lesbianes són dones, mentre que Wittig creu que la categoria de dona només té sentit en un sistema heterosexual.

En relació amb el potencial radical que pugui tenir la identitat lèsbica, Rich no creu que el lesbianisme sigui necessàriament radical en si mateix, malgrat que sí que pensa que pot funcionar com a model de transformació radical per a les feministes (Jagose 1996, 54). En canvi, Wittig situa la lesbiana com una figura de resistència, gairebé utòpica fora de l'heterosexualitat, sense concebre cap possibilitat de resistència dins de l'heterosexualitat. Aquesta postura s'ha criticat i debatut, principalment perquè condueix a un sistema de pensament binari que ella mateixa criticava (Butler 1999, 155), i que porta a la dicotomia que Butler anomenava de la "conformitat radical" o "la revolució radical" (1999, 154).

Tot i això, les contribucions de totes dues autores van ser fonamentals pel desenvolupament de la teoria queer posterior, i ens serveixen per veure de quina manera el pensament lèsbic feminista estableix moltes de les bases de la teoria queer posterior (Hennessy 1993, 964), especialment per la seva insistència a fer visible l'heterosexualitat com a institució, que en el pensament polític feminista i d'esquerres de l'època era totalment invisible (Hennessy 1994, 86). Però els discursos d'aquestes autores i altres pensadores feministes lesbianes no van ser sempre ben rebuts des del feminisme, que consideraven que la categoria de "dona" era la més adequada, a l'entendre que totes les dones comparteixen una sèrie de discriminacions des d'on construir la identitat col·lectiva del feminisme, encara que això deixava fora moltes altres identitats i vivències (Trujillo Barbadillo 2022, 39).

Autores com Monique Wittig, Adrienne Rich o Gayle Rubin van apuntar a la falta d'eines del feminisme per entendre algunes realitats, com ara la lèsbica, però també la del treball sexual o les persones trans:

As issues become less those of gender and more those of sexuality, feminist analysis becomes misleading and often irrelevant. Feminist thought simply lacks

angles of vision which can fully encompass the social organization of sexuality. The criteria of relevance of feminist thought do not allow it to see or assess critical power relations in the area of sexuality (Rubin 2003, 170).

Abans de tancar aquest apartat també cal que fem referència al llibre *Epistemology of the Closet* (1990) d'Eve Kosofsky Sedgwick. En aquest llibre l'autora també dialogava amb la teoria feminista i quin paper havia de tenir-hi la sexualitat, tot i que també proposava una forma d'entendre la sexualitat més enllà de la dicotomia heterosexual/homosexual. Concretament, Sedgwick criticava que la forma d'entendre la sexualitat es basa en el gènere de l'objecte del desig (1990, 34). És a dir, la definició de la sexualitat o orientació sexual sempre es defineix d'acord amb el gènere que es desitja, per exemple, una lesbiana és lesbiana perquè se sent atreta per les dones. Però Sedgwick volia capgirar la forma d'entendre la sexualitat perquè considerava que a l'estar fonamentada en aquesta dicotomia el que feia era contribuir a la forma de pensar binària i sustentar l'estructura heteronormativa (Suárez Briones 2019, 12). A més a més, Sedgwick també apuntava que la dicotomia heterosexual/homosexual no dona resposta a les realitats del desig de moltes persones LGBTIQ+:

It is a rather amazing fact that, of the very many dimensions along which the genital activity of one person can be differentiated from that of another (dimensions that include preference for certain acts, certain zones or sensations, certain physical types, certain frequency, certain symbolic investments, certain relations of age or power, a certain species, a certain number of participants, etc. etc.), precisely one, the gender of object choice, emerged from the turn of the century, and has remained, as *the* dimension denoted by the now ubiquitous category of "sexual orientation" (Sedgwick 1990, 8).

En definitiva, des de procedències i perspectives molt diverses, autores com Monique Wittig, Adrienne Rich, Gayle Rubin o Eve Kosofsky Sedgwick van identificar les limitacions de les eines del feminisme per abordar la qüestió de la sexualitat i van col·locar-la al centre. De fet, tal com hem vist, la qüestió de la sexualitat i del sexe és un dels punts conflictius entre la teoria queer i els feminismes, que en alguns casos

suposarà una ruptura de les autores amb el feminisme (com és el cas de Wittig o Rubin), i, en canvi, en d'altres, les autores van poder conviure entre els dos espais, com Rich. En qualsevol cas, és innegable la retroalimentació teòrica i política entre el moviment queer i el feminista, i el diàleg entre ambdós al voltant de la desigualtat, el gènere i el sexe, és constant.

2.3.5. De l'heteronormativitat a l'homonormativitat

Com acabem de veure, autores com Wittig o Rich fan servir el terme "heterosexual" per referir-se a sistemes de pensament i institucionals molt més amplis que el desig o atracció entre un home i una dona. Més enllà de sustentar el sistema de gènere/sexe i l'opressió cap a les dones, aquests sistemes també recullen una sèrie de normes i expectatives en relació amb l'heterosexualitat, unes normes i expectatives que estan tan integrades en la societat que s'invisibilitzen i es naturalitzen. Michael Warner va encunyar el terme "heteronormativitat" precisament per fer referència a aquestes normes heterosexuales, que tot i ser invisibles, penetren i dominen la societat (Warner 1991, 3). Un exemple clar de pràctica heteronormativa és la representació de la família "normal" formada per un pare i una mare, i on no encabeixen altres definicions de família.

Però l'heteronormativitat no només afecta les persones queer o fora de la norma, sinó que tothom està afectat per aquesta regulació de la sexualitat i del gènere, tal com havien apuntat Adrienne Rich o Monique Wittig, i va més enllà de l'esfera de relacions interpersonals:

Heterosexuality, however, should not be thought of as simply a form of sexual expression. It is not only a key site of intersection between gender and sexuality, but also one that reveals the interconnections between sexual and non-sexual aspects of social life. Heterosexuality is, by definition, a gender relationship, ordering not only sexual life but also domestic and extra-domestic divisions of labour and resources [...]. Heteronormativity defines not only a normative sexual practice but also a normal way of life (Jackson 2006, 107).

Però tant l'activisme queer com la teoria queer aviat van adonar-se'n de que a la cultura LGBTIQA+ també hi havia elements normatius, donant lloc així al concepte de "homonormativitat" (L. Duggan 2002). Sorgit entre finals de la dècada dels noranta i inicis dels anys dos mil, el terme donava resposta – a la vegada que criticava – la tendència que s'identificava en algunes de les estratègies polítiques i discursives de les comunitats LGBTIQA+, que es volien distanciar de posicionaments "radicals" o anti-normatius de l'activisme queer, i advocar per unes estratègies assimilacionistes, equiparant l'homosexualitat a l'heterosexualitat:

Homonormativity is a political strategy used within sexual minority communities that reinforces heteronormative institutions and more (Duggan 2002). Sexually marginalized individuals can stake a claim for their rights through asserting that gay and lesbian individuals are just like their heterosexual counterparts, except for their same-sex attractions and partnerships. Sexual minorities seek these rights through consumption practices, monogamy, marriage, domesticity, and reproduction (B. A. Robinson 2016, 1).

Un cas paradigmàtic de reclam i política homonormativa seria el del matrimoni homosexual, ja que reclama els drets del col·lectiu de LGB mitjançant una institució heteronormativa com és el matrimoni (McCann i Monaghan 2020, 12). L'homonormativitat i les polítiques homonormatives, a part d'allunyar-se dels posicionaments més radicals de l'activisme queer, també són problemàtiques a l'alinear-se amb la ideologia neoliberal i voler mantenir-ne les seves estructures. Tal i com apunta Lisa Duggan, l'homonormativitat és una política que sosté les institucions heteronormatives a la vegada que promet "the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption" (2002, 179). El focus de la majoria de les polítiques homonormatives es troben en l'esfera privada i íntima, acceptant les normes al voltant del sexe, el gènere i la sexualitat i reclamant llibertats individuals com el matrimoni homosexual, en lloc de demandes col·lectives (educació, habitatge...) o qüestionaments profunds sobre el sistema de sexe i gènere (Nagle 2018).

Tanmateix, l'ús del terme homonormativitat s'ha popularitzat en els darrers anys i també ha passat a emprar-se per referir-se a comportaments o a persones considerades "normatives" dins de la comunitat LGBTIQ+. És a dir, quan Duggan va definir l'any 2002 el concepte homonormativitat sobretot es referia als discursos que s'estaven començant a assentar en les polítiques i grups activistes LGBTIQ+ i les seves demandes polítiques. Però de forma més recent l'homonormativitat també fa referència a les experiències i vivències de les persones LGBTIQ+, com per exemple el desig a una vida domèstica confortable, una aspiració que podria considerar-se homonormativa (Lovelock 2019a, 552). S'ha criticat que aquesta nova accepció de l'homonormativitat prové de contextos occidentals, sobretot anglosaxons, oblidant-se de les experiències de moltes persones LGBTIQ+ en altres contextos i del funcionament de l'esfera privada, on l'aspiració a una vida domèstica no té tant a veure amb aspirar a la normalitat o assimilació sinó a la felicitat o tranquil·litat (Clare 2013; McDermott 2020). En l'apartat 2.5.6. veurem com la qüestió de l'homonormativitat es vincula amb aspiracions de futur o imaginaris de la felicitat, i quina relació té amb els slash fiction.

Per tant, ara que hem fet un repàs a les principals aportacions de la teoria queer i del feminisme, retornarem als slash fiction i la seva relació amb les preocupacions i conceptes de la teoria queer que acabem de veure.

2.4. L'slash fiction i el real person slash

En aquest apartat ens fixarem en la pràctica d'escriptura i lectura de slash fiction, indagant en qui escriu aquests textos i amb quin objectiu, i també prestarem atenció al debat de si aquests textos es poden considerar inherentment transgressors o no. Posteriorment, ens fixarem en el subgènere de slash del real person slash, la controvèrsia que genera dins del fandom i les especificitats a l'hora de construir el fanon.

2.4.1. L'slash fiction

Tal com hem explicat en la introducció, l'slash fiction és un gènere de fan fiction que representa relacions romàntiques i sexuals entre dos personatges masculins, que al text canònic son heterosexuales. Generalment, l'origen d'aquest gènere es marca a la dècada dels setanta, quan moltes fans de *Star Trek* van començar a escriure i recopilar històries on en Kirk i l'Spock tenien una relació (Neville 2018a, 81). Per tal de referir-se a aquesta relació, feien servir l'abreviació "K/S" (de Kirk i Spock), i d'aquí sorgeix el nom de "slash fiction", ja que en anglès, la barra "/" s'anomena "slash". Malgrat que l'origen està en el fandom de *Star Trek*, el terme slash actualment es fa servir per qualsevol text que explori la relació entre dos personatges masculins (Woledge 2005, 235).

Dintre de l'slash, podem trobar moltes convencions temàtiques i narratives, així com diversos subgèneres. A tall d'exemple, i seguint els subgèneres més comuns sense fer un recopilatori exhaustiu, trobem els "smut" o "lemon", que són aquells slash amb molt de sexe explícit. Els que tenen menys contingut sexual explícit i se centren a explorar la intimitat i relació romàntica entre els dos personatges s'anomenen "fluff". En contraposició als "fluff", que acostumen a ser lluminosos i agradables, trobem els "darkfics", textos que contenen violència i patiment. Un subgènere de l'slash força popular és el "hurt/comfort" o "h/c", que es caracteritza per mostrar el dolor i patiment d'un dels protagonistes, que és cuidat per l'altre protagonista. També podem identificar algunes convencions narratives comunes en molts slash, com el "buddyslash", que agafa dos personatges que en la ficció canònica són amics o companys de feina, i explora com d'aquesta proximitat i intimitat en deriva una relació sexoafectiva. Una altra convenció habitual és la de "enemies to lovers", és a dir, slash que explora com dos personatges que són enemics o tenen certa enemistat acaben enamorant-se.

Dins d'aquesta diversitat de gèneres, hi ha hagut discrepància i postures diferents per entendre l'slash com a pornografia o com a ficció romàntica. I és que malgrat les característiques particulars de l'slash, l'slash no és un fenomen aïllat, sinó que comparteix molts elements amb la pornografia i la ficció romàntica (Neville 2015, 6).

De fet, tant la pornografia, com la ficció romàntica i com l'slash s'han menystingut i s'han vist com a gèneres menors o de mal gust (Driscoll 2006). Algunes autores creuen que l'slash fiction beu directament de la ficció romàntica²³ o que és una translació d'aquest gènere (Driscoll 2006; S. G. Jones 2002; Salmon i Symons 2003). Per exemple, algunes de les convencions narratives mencionades abans, com el “buddyslash” o “enemies to lovers” són dispositius que també trobem en la novel·la romàntica (Tosenberger 2008, 194). I és que ambdós gèneres comparteixen moltes característiques, com ara, les descripcions d'escenes sexuals, els canvis del punt de vista, les relacions igualitàries, els finals feliços, etc. (Salmon i Symons 2003).

Alhora, no voler presentar l'slash com a pornografia pot ser causat per la reticència envers el terme (Bacon-Smith 1992) o per la creença de què la pornografia només es pot referir al contingut visual (Paasonen 2010). En canvi, algunes autores, com Joanna Russ, presentava l'slash com a “pornografia per a dones, feta per dones, amb amor” (1985). I de fet, com apunta Lucy Neville, gran part de l'slash conté escenes sexuals explícites, que tenen l'objectiu d'excitar a la lectora (2018b, 385).

En realitat, podríem dir que l'slash conté elements tant de la pornografia com de la novel·la romàntica, i de fet és com la majoria de les lectores de l'slash el defineixen, com a una fusió entre els aspectes més emocionals – propis dels textos romàntics – i dels elements més sexuals o eròtics – propis de la pornografia (Neville 2018a, 191). I a més a més, els slash fiction més populars publicats a les webs i repositoris de fan fiction contenen elements dels dos gèneres (Morrissey 2008). Tot i que també cal tenir en compte la qüestió dels gèneres, tal com vist, hi ha subgèneres amb major o menor presència de contingut sexual explícit o d'exploració de la relació romàntica.

Malgrat que d'ençà que va aparèixer als anys setanta, les convencions i format de l'slash s'ha mantingut bastant similar, sí que cal destacar que al llarg del temps s'ha vinculat de maneres diferents amb la comunitat LGBTIQA+. Kristina Busse i Alexis Lothian (2017) identifiquen tres etapes diferenciades de l'slash fiction respecte el seu vincle amb

²³ En l'apartat 2.5.3. entrarem a fons a descriure les convencions i funcionament de la novel·la i narrativa romàntica.

la comunitat LGBTIQa+. En la primera etapa, des de la dècada dels setanta fins als anys noranta aproximadament, hi trobem unes històries molt centrades en l'individu i la parella, però molt desvinculades de la realitat social i política de la comunitat LGBTIQa+. Segons Busse i Lothian, eren històries poc versemblants, molt més focalitzades en explorar els desitjos i fantasies de les autores que ho escrivien, que no pas en fer un retrat fidedigne de les relacions i la comunitat gai (2017, 119).

La segona etapa, que comença a mitjan dècada dels noranta, es caracteritza per un slash més preocupat per reflectir les preocupacions i demandes polítiques de la comunitat LGBTIQa+ en aquell moment. Per exemple, arran de l'epidèmia del VIH, es fa molt més present la representació de sexe segur i l'ús de preservatius. També identifiquen més discursos dins del fandom sobre el potencial rol polític de l'slash. Malgrat tot, continuen essent textos molt centrats a explorar la relació entre dos individus, amb una elevada presència de discursos homonormatius. Finalment, en la tercera etapa, arran de la tercera onada del feminisme, trobem un slash molt més divers pel que fa a representació d'identitats de gènere, sexualitats i pràctiques sexuals. A més a més, són textos que exploren i fan paleses les estructures, rols socials i les desigualtats de poder presents en una relació sexoafectiva. A més a més, aquests slash de la tercera onada tenen molta més relació i vinculació amb la cultura queer i les seves preocupacions.

Durant molt de temps, l'assumpció prevalent era que l'slash l'escrivien i el llegien dones heterosexuales. Aquesta assumpció la compartien tant les mateixes comunitats de fans com l'acadèmia (Bacon-Smith 1992; Jenkins 1992; Russ 1985). De totes maneres, tal com explorarem de seguida, aquesta assumpció s'ha qüestionat en els darrers anys. Però si tenim en compte que durant molt de temps aquest era el marc general i el punt de partida per abordar l'slash, aquests textos i aquesta pràctica generaven molt d'interès en els *fan studies*, especialment per intentar respondre a la pregunta de per què dones heterosexuales escriuïen textos sexualment explícits de la relació entre dos homes (Lothian, Busse, i Reid 2007, 106). Aquesta fascinació es pot entendre a partir de les preguntes que apunta Anne Kustritz:

slash fiction seems to be fulfilling a desire that is either extremely extensive or cannot be fulfilled elsewhere. What parts of our society leave us empty? Which individuals are particularly satisfied by slash fan fiction? (2003, 372).

De fet, algunes autores han considerat que aquesta fascinació per l'slash des dels *fan studies* fins i tot ha sigut excessiva, ja que s'ha prestat massa atenció a l'slash, ignorant altres pràctiques del fandom (Brennan 2014b; Spacey 2018c).

Però com dèiem abans, l'assumpció que l'slash està escrit gairebé de forma exclusiva per dones heterosexuales s'ha qüestionat en els darrers anys. En les primeres investigacions de l'slash fiction i dels *fan studies*, a la dècada dels vuitanta i dels noranta, les fans més visibles dins de les comunitats de slash fiction eren dones blanques heterosexuales de mitjana edat (Bacon-Smith 1992; Jenkins 1992; Russ 1985), però la demografia dels fandom ha anat canviant al llarg del temps. Les primeres autores de slash publicaven en fanzines i circuits de comunitats més tancades, que, per tant, dificultaven l'obertura i l'accés d'altres col·lectius, ja que s'hi accedia mitjançant invitació o tenia moltes limitacions econòmiques, geogràfiques, de coneixements lingüístics... (Hellekson i Busse 2006). Però aquesta realitat va canviar amb la popularització de l'escriptura i lectura de slash fiction i la possibilitat d'ampliar canals i comunitats en línia. Així i tot, s'ha continuat mantenint la idea que la demografia d'escriptores i lectores de slash fiction és “white, straight, cisgender, middle-class, adult, and Anglophone” (J. Duggan 2020, par. 1.1).

Un dels principals problemes que hi ha per saber *qui* escriu slash fiction és la falta de dades fiables (Barnes 2015). Tal com apunta Jennifer Duggan, l'anonimat de les comunitats de fans i la popularitat de la recerca qualitativa i autoreferencial dins *dels fan studies* ha dificultat conèixer qui escriu i llegeix fan fiction (2020, par. 2.2). El 2013 es va fer una gran enquesta per conèixer la demografia de les persones que escriuen i llegeixen fan fiction (CentrumLumina 2013). Aquesta enquesta, dirigida als usuaris de Archive of Our Own i amb més de 10.000 respostes, confirmava que la majoria d'escriptores i lectores de fan fiction s'identificaven com a dones (un 90% de les respostes). Pel que fa a la seva sexualitat, només un 29% s'identificava com a

heterosexual, davant d'un 23% que s'identificava com a bisexual i un 12% com a pansexual. Pel que fa a l'edat, la mitjana se situa als 25 anys. Així doncs, semblaria que els resultats d'aquest cens reforçarien algunes de les idees més integrades sobre la demografia del fan fiction, és a dir, que està format majoritàriament per dones. No obstant això, pel que fa a la sexualitat, contradiu l'assumpció que són dones heterosexuals, ja que identifiquem una diversitat molt més àmplia de sexualitats que no l'heterosexual.

Malgrat que aquesta enquesta va oferir una gran quantitat de dades sobre les persones que escriuen i llegeixen fanfics, té algunes limitacions que val la pena repassar. En primer lloc, que l'enquesta era dirigida a usuaris i usuàries de AO3, que tot i ser una de les webs més populars on penjar fan fiction, no és l'única, i per tant deixa fora molts fandom. Per exemple, en qüestions lingüístiques, AO3 majoritàriament té contingut en anglès, i per tant s'exclouen molts fans que no consumeixin o escriguin contingut en anglès. L'enquesta es va distribuir a través de Tumblr, un aspecte que també suposava una barrera d'entrada de determinats fandom, que podien tenir menys presència a la plataforma que d'altres.

Una enquesta duta a terme pel pòdcast Fansplaining (2019) amb més de 17.000 respostes, apunta a resultats similars amb relació a gènere i sexualitat, però matisats als de l'AO3 Census Masterpost. Amb relació al gènere, la majoria de participants s'identifiquen com a dones (un 72%). Pel que fa a la sexualitat, també trobem una prevalença d'aquelles persones que s'identifiquen com a bisexuals o pansexuals (42%). Aquest augment de les persones que s'identifiquen com a bisexuals o pansexuals respecte als primers estudis sobre escriptores de slash fiction podria deure's, en part, a una aproximació més fluida i diversa a la sexualitat i l'atracció (Neville 2018a, 32).

Un altre problema que representen ambdues enquestes i que no ens permet tenir una radiografia precisa de qui llegeix i escriu fan fics està relacionada amb la diversitat racial. Com hem vist anteriorment, són moltes les autores que han apuntat i reclamen cada vegada més una perspectiva verdaderament interseccional en els *fan studies* (Pande 2020; Wanzo 2015). Aquestes dues enquestes, tant per l'idioma emprat (anglès) com

pels canals on es van distribuir (Tumblr, Reddit, l'audiència del pòdcast) van circular per contextos majoritàriament anglosaxons i blancs, de manera que no coneixem la composició dels fandom a altres indrets, de manera que la imatge que ens dibuixen aquestes enquestes és esbiaixada.

En general, ja hem vist que les principals limitacions del poc coneixement quantitatiu que tenim de les característiques de les persones que escriuen i llegeixen fan fiction és que se centren en fandom concrets o han circulat per canals on deixen fora moltes comunitats de fans molt menys visibles. Per exemple, hi ha molts homes gais que participen en comunitats de slash que no han sigut gaire explorats, com podem veure en la investigació de Joseph Brennan sobre homes gais que fan slash manips, que tot i ser comunitats molt actives, són molt més desconegudes i invisibles (Brennan 2014a).

És clar que la pregunta de qui escriu slash fiction va inevitablement lligada a la pregunta de *per què* s'escriu i es llegeix slash. I encara que hem vist que no podem demostrar amb dades quantitatives que són majoritàriament dones heterosexuales, sí que cal tenir en compte que la majoria de les dones que consumeixen slash fiction també consumeixen altres productes amb contingut sexual explícit de relacions entre homes (Neville 2018a), com poden ser la pornografia gai o les novel·les eròtiques, i per tant el seu interès no és exclusiu per l'slash i no cal abordar-ho com un fenomen aïllat.

Mark McLelland, que ha estudiat el yaoi ²⁴ i les audiències del yaoi (McLelland 2001; 2006; 2009), creu que és un error preguntar-se només per l'interès d'aquestes dones en l'slash o el yaoi, ja que aquest consum s'engloba en patrons de consum més amplis. Per tant, la pregunta hauria de ser molt més àmplia, i demanar-se per què les dones senten aquest interès i atracció cap al sexe entre dos homes, i quines són les coses que els hi agraden.

²⁴ El yaoi o BL (Boys Love) és un gènere de manga centrat en les relacions romàntiques i/o sexuals entre dos personatges masculins.

En qualsevol cas, algunes de les explicacions que s'han donat a per què l'slash interessa a tantes dones tenen a veure amb la falta de personatges femenins a la cultura mediàtica popular, o en el cas que n'hi hagi, amb la poca profunditat d'aquests personatges (Bacon-Smith 1992; Somogyi 2002). Altres explicacions, de caràcter psicoanalític, creuen que les dones poden identificar-se més fàcilment amb els cossos i personatges masculins, que estan menys marcats que els personatges femenins, que acostumen a representar-se amb cossos més sexualitzats. I a més a més, segons Constance Penley, hi ha un doble desig, ja que les dones poden desitjar tant ser els personatges representats en la relació sexual com desitjar voler tenir una relació sexual amb ells (Penley 1991).

Però la majoria d'explicacions s'han centrat a analitzar l'slash des d'una perspectiva feminista o queer, veient l'escriptura i lectura de slash com una resistència feminista a les ideologies patriarcals i estructures de poder (Spacey 2018c, 1). És cert que l'slash conté un potencial subversiu i transgressor (Massey 2019), especialment perquè, tal com apunta Neville, "if women writing about sex is still seen as transgressive, then women writing about sex using the male body inviting other women to enjoy these stories is doubly transgressive" (2018b, 386).

Abans d'endinsar-nos amb les diferents mirades sobre l'slash fiction com a espai subversiu o no, i seguint les aportacions de Ien Ang (1985) sobre les espectadores de *Dallas*, un dels principals motius pels quals les dones llegeixen i escriuen slash fiction és per plaer (Neville 2018a, 83). Ignorar aquest aspecte no permet comprendre l'slash fiction en la seva globalitat i en les funcions que compleix en les autores i lectores de slash fiction:

It is now generally accepted that slash fiction enjoys a simultaneous intertextual function, it is partly a subversive cultural dialogue, and partly an unapologetically playful approach to traditional literary conventions. This function is ultimately more complex and nuanced than the traditional incorporation/resistance paradigm would suggest (Spacey 2018b, 6)

No obstant això, aquestes visions de l'slash fiction consideren que son textos inherentment resistents i subversius perquè són capaços de qüestionar les normes

tradicionals de gènere i d'atracció sexual, i alhora, perquè creen narratives on no hi ha desigualtat ni abús de poder (Kustritz 2003; Russ 1985). Però hi ha moltes autores que creuen que cal una aproximació a l'slash que s'allunyi del paradigma de la resistència i de la visió utòpica i excessivament optimista, per tal d'entendre'ls atenent a la seva complexitat i a la possibilitat que puguin contenir missatges conservadors (Åström 2010; Hunting 2012; Neville 2015; 2018a; Spacey 2018b).

Per exemple, Kyra Hunting (2012) analitza com en l'slash fiction de *Queer As Folk*, una sèrie protagonitzada per homes gais, els fanfics acaben contenint moltes narratives homonormatives. L'autora identifica com els fans rebutgen la narrativa canònica on els personatges escullen tenir relacions no monògames per escriure una versió on es comprometen a relacions tancades, estables, o fins i tot, es casen. Per Hunting, aquest cas és molt rellevant, ja que aquests textos “can function as a heteronormative conservative force on queer political commercial products” (2012, par. 1.7).

Malgrat que l'autora creu que s'han d'analitzar textos com aquests que contenen discursos homonormatius, també apunta que cal allunyar-se del binomi de textos subversius o hegemònics, ja que aquest paradigma sovint classifica els textos en lectures legítimes o il·legítimes, en “bons” o “mals” textos, que recorda al binarisme dels “bons fans” i els “mals fans” mencionat anteriorment (Hills 2002, 8). Hunting creu que també convé preguntar-se per què l'homonormativitat pot ser valuosa dins de la comunitat de fans, o si fins i tot, pot ser subversiva en algun sentit (Hunting 2012, par. 7.2).

Altres autores també han posat el focus en el fet que aproximar-se als slash fiction com a textos inherentment resistents dificulta la identificació de sistemes de desigualtat o d'exclusió dins del fandom que poden estar invisibilitzant desitjos, necessitats i identitats de comunitats vulnerables, tant dins com fora del fandom (Spacey 2018b, 19). A molts slash fiction podem detectar-hi discursos o representacions misògines, racistes o homòfobes, i presentar atenció a aquests textos també és important, encara que s'allunyi de la visió optimista o transgressora de l'slash. I és que tal com apunten Close i Wang, és necessari assenyalar aquestes pràctiques precisament perquè l'slash pot ser un espai d'imaginació o de transgressió:

Race, gender and queer identities (for a start) impact heavily on the way that fans' erotic imaginations intersect with power. This is not to invite a regressive move into shame. One of fandom's greatest cultural strengths is its ability to imagine things differently, which also requires noticing when imagination is re-treading disquietingly familiar ground (Close i Wang 2018, 161).

Seguint aquesta línia, i tenint en compte que el potencial polític de l'slash pot funcionar en una direcció conservadora, però també feminista i queer, autores com Milena Popova creuen que l'slash pot ser una eina d'activisme a favor del consentiment sexual (Popova 2017a) o com textos que fan palesa les desigualtats de poder dins de les relacions sexoafectives, funcionant així com a examinacions crítiques de les relacions de poder i consentiment sexual (Popova 2018a). Molts textos de slash fiction se centren a explicitar i explorar les desigualtats de poder (Close i Wang 2018), un fet que contradiu la visió més optimista dels slash com a espais igualitaris, però que tal com apunta Popova, permet als lectors i escriptors de slash "to explore the impact such power structures may have on pleasure and consent in intimate relationships" (2018a, 188).

Una altra mirada sobre els slash els veu com un espai on descobrir i explorar la sexualitat, desig i plaer de les lectores i autores (Haynes i Ball 2010). Busse, Lothian i Reid (2007) proposen que l'slash fiction pot entendre's com un "queer female space". Poder formar part de comunitats on circulen aquests textos pot conduir a les fans a descobrir noves narratives sobre la identitat de gènere i la sexualitat, o si més no, qüestionar assumpcions i convencions que tinguin a veure amb l'amor, el sexe o el plaer, més enllà de si les autores i lectores es defineixen com a heterosexuales o no. Es creen comunitats al voltant d'aquests textos que permeten generar llocs on les dones o persones queer poden ser creadores i lectores, però també generar llaços d'amistat, i a través dels textos, aportar mirades queer a cànons heteronormatius i imaginar relacions fora de les estructures patriarcals (Close i Wang 2018, 158).

Tot i això, algunes autores creuen que no s'hauria d'assumir que l'slash és queer o és un espai queer simplement perquè representa relacions homosexuals. Segons Julie Levin Russo, malgrat que "queer" a vegades es fa servir com a sinònim de LGBT, l'origen del

terme i el seu significat polític es refereix a la resistència i qüestionament de les normes de gènere, d'identitat, de sexualitat i de relacions (2018, 155). Per tant, presentar l'slash com a textos inherentment queer és similar a entendre'ls com a inherentment resistents. Per això, el concepte de “queer female space” intenta abastar no només el contingut o discurs del text, sinó també les interaccions que es generen o es poden generar al voltant d'aquests textos (Lothian, Busse, i Reid 2007).

En una línia similar, també s'ha qüestionat fins a quin punt l'slash podia ser un espai queer si la majoria d'escriptores es definien com a heterosexuals (Neville 2018a, 219), tot i que abans que hem vist que moltes dones es defineixen com a bisexuals o pansexuals. En qualsevol cas, si seguim amb aquesta concepció de “queer” com a qüestionament de les identitats, alguns autors creuen que precisament es pot entendre com a queer qualsevol cosa que desestabilitzi la idea que la identitat de gènere o la sexualitat ha de ser una identitat coherent i inequívoca (C. Thomas 2006), i en aquest cas es trenca la suposada correspondència del que haurien de tenir i expressar les dones heterosexuals.

De tota manera, la gran varietat de mirades i aproximacions ens mostren que el fenomen de l'slash no té una única explicació: “how deeply problematic is to attempt to fit slash consumption and production into ‘one theoretical box’ instead of acknowledging that a number of explanations might be needed” (Neville 2018a, 83). Cal incorporar aquestes mirades polièdriques per poder comprendre els textos i la pràctica de l'slash, defugir el binarisme de les pràctiques resistents o hegemòniques, i tenir en compte que hi ha un element de plaer i diversió (Neville 2018a), però també incorporar aquells aspectes més “foscos”, problemàtics o que reforcen idees homonormatives (Hunting 2012; Close i Wang 2018; Spacey 2018b) i presentant atenció també les exclusions d'algunes comunitats o textos, especialment de persones racialitzades (Pande i Moitra 2017; Coker i Pande 2018) o a comunitats poc estudiades, com per exemple la dels homes gais i l'slash (Brennan 2014b).

I és que defugir la visió utòpica o subversiva de l'slash no significa deixar-los de veure com a espais polítics, més aviat al contrari:

I would argue that any engagement with slash fiction—particularly slash fiction which features contentious themes and problematic elements—is itself an inherently political activity. It makes us engage with the issues that these works depict and explore, and invites us to reframe and reassess our subjectivities, lived experiences and perceptions of wider cultural concerns. It is part of what makes slash fiction so unique. It exposes us to ideas, identities and erotic potentialities that we may never have even considered and offers learning opportunities (Spacey 2018b, 18).

A continuació fixarem la mirada en el real person slash, que malgrat compartir amb l'slash totes aquestes qüestions relacionades amb el desig, el plaer i la resistència, té l'especificitat que tracta amb celebritats i persones reals.

2.4.2. El real person slash

El real person slash és un subgènere de l'slash fiction, on els protagonistes són figures conegudes o celebritats, en lloc de personatges provinents d'una ficció. A part de les similituds amb l'slash fiction (exploració de la intimitat entre els personatges, descripcions sexuals explícites...), el RPS té moltes semblances amb altres gèneres. Per exemple, podem traçar antecedents del real person fiction en gèneres literaris com el *roman à clef* (B. Thomas 2014, 171) o en novel·les que ficcionalitzen personatges històrics (E. E. Roach 2018, 168).

En aquesta mateixa línia, Melanie Piper ha estudiat els ponts que es poden traçar entre el gènere cinematogràfic dels biopics i el RPF. Més enllà de les diferències d'escala, visibilitat, pressupost i audiència, ambdós gèneres comparteixen processos similars a l'hora d'adaptar una persona real a personatge, ja que recontextualitzen els elements disponibles de la vida pública d'aquestes persones en un altre gènere, sigui un biopic o un RPS, i quan no hi ha informació suficient, se la imagina (Piper 2015). És cert que els objectius que persegueix cada gènere i la manera de llegir-ho i rebre-ho per part de les audiències és molt diferent, ja que en el cas del biopic es pressuposa que serà molt proper a la veritat i amb el mínim d'elements ficcionalitzats, i que en el cas del RPS

s'espera un grau molt més elevat d'imaginació elements inventats (Piper 2015, par. 4.2). Tanmateix, tots dos comparteixen aquest desig d'omplir buits i complementar la vida privada i pública de persones conegudes.

Malgrat aquestes similituds, el RPS és una pràctica que ha generat i encara genera molta controvèrsia tant dins com fora del fandom, ja que es percep com una pràctica poc ètica (Fathallah 2018). De fet, a la pàgina web FanFiction.net està prohibit penjar RPF, tot i que a AO3 i Wattpad, sí que està permès, i fins i tot, a Wattpad és un dels gèneres més populars.²⁵ I és que a diferència del fan fiction o l'slash fiction, el RPF sí que genera rebuig dins del propi fandom. Aquest rebuig podria ser causat per la percepció que “it seems that a boundary is crossed when the stories impinge on the ‘real lives’ of actors or personalities in the media, particularly where this involves casting aspersions on their sexuality” (B. Thomas 2014, 173). Molts fans posicionen l'escriptura de RPF com una pràctica poc ètica perquè anul·la la persona que hi ha darrere la celebritat, tot i que funciona com una extensió lògica de la tradició del “textual poaching” dels fans (Piper 2015).

Tal com hem vist a l'apartat anterior, les crítiques que empren alguns fans per criticar a les persones que escriuen i consumeixen RPF són similars a algunes de les crítiques i estereotips que reben els fans externament. Consideren que el seu comportament és immadur (Arrow 2015, 323), obsessiu o extrem (B. Thomas 2014, 174). Aquesta reacció del fandom podria respondre a la voluntat de voler evitar que aquestes pràctiques transcendeixin al públic general, perquè podrien impactar negativament en la imatge del fandom, i per això es produeix l'alineació entre les crítiques dins del fandom amb les de fora (Proctor 2016). Altra vegada, ens trobem que l'escriptura del RPF es relaciona sobretot amb noies i apareixen totes les construccions negatives i estereotipades relacionades amb la “fangirl” (Busse 2018).

²⁵ Segons unes estadístiques del 2019, un 75% dels textos publicats a Wattpad són RPF davant d'un 5,6% a AO3 (toastystats 2019).

El RPF pot dividir a persones que siguin fans d'un mateix grup de música, sèrie o pel·lícula. El cas d'One Direction és un dels més paradigmàtics, ja que moltes fans d'One Direction consideraven que escriure RPS sobre els membres del grup no estava bé. Una de les crítiques principals que llançaven a aquelles fans que sí que escrivien i llegien RPS és que eren incapaces de separar la realitat de la ficció (B. Jones 2016). De fet, a moltes de les fans d'One Direction que escrivien RPS o creien que alguns dels membres de la banda estaven en una relació se les anomenava de manera pejorativa com a "tin hats" (E. E. Roach 2018, 177), un terme que fa referència a l'estereotip de les persones que creuen en teories de la conspiració que porten barrets fets amb paper d'alumini per protegir-se d'ones suposadament nocives. Per tant, es fa un paral·lelisme entre la gent paranoica o que creu en teories de la conspiració i les fans que escriuen RPS, volent insistir en el fet que no saben distingir la realitat de la ficció.

A més a més, a part de criticar la pràctica del RPF en si, també criticaven i recriminaven que aquesta activitat fos pública i coneguda, ja que consideraven que el RPF fos públic perjudicava la imatge externa de les fans d'One Direction, perquè les feia quedar com a "boges" (B. Jones 2016, 61). Per tant, altra vegada podem identificar com la mirada externa cap a les fans s'utilitza dins de les pròpies comunitats per restringir determinades pràctiques (Hills 2012). En aquest cas, la de RPF, que es considera que no s'hauria de dur a terme, o si més no, fer-ho en espais privats i en cap cas, fer-ho arribar als propis membres de la banda.

Un dels principals punts de conflicte del RPF és que les persones sobre qui s'està escrivint poden arribar a llegir els fan fictions, a diferència dels personatges ficticis, o en tot cas, només les autores del text canònic podrien llegir els fanfics o els actors que interpreten els personatges. En general es considera que l'escriptura dels fanfics s'ha de mantenir en privat i no fer extensiva als autors del text canònic, ni tampoc a actors o actrius que interpreten els personatges d'un producte audiovisual. En el cas del RPF aquesta restricció encara s'accentua més perquè es considera que no s'hauria de fer arribar els RPF a les celebritats (Wild 2020).

Així i tot, en determinats casos on públicament els actors han interactuat amb fanfics o RPS, la resposta dels actors ha sigut generalment positiva, encara que sempre des de l'humor o certa distància irònica (B. Thomas 2014, 174), malgrat que els fans ho han rebut com una violació de la privacitat d'aquests textos perquè no pretenien que fossin llegits pels actors (Wild 2020).

Hem vist que el RPS pot ser, doncs, un generador de conflicte i d'exclusió dins del fandom, però de vegades pot tenir la funció contrària. En el cas de fandoms molt masculinitzats, l'escriptura de RPS pot ser una manera de qüestionar els codis hegemònics de masculinitat i heterosexualitat del fandom, a la vegada que crea punts de trobada amb altres fans que s'identifiquin com a dones o del col·lectiu LGBTIQ+.

Catherine Hoad (2017) ha analitzat el cas dels fandom de grups de heavy metal, uns espais on de forma sistemàtica les dones són excloses o no són considerades "verdaderes fans" si no es regeixen per uns codis molt específics de feminitat. Però en aquest cas, l'RPF, en lloc d'excloure-les, els hi permet establir unes comunitats on poden explorar la seva relació amb el fandom de la manera que elles vulguin:

I argue that fan fiction enables a sense of community and fandom for young women who have been marginalized within heavy metal scenes. [...] Fan fiction allows young women to explore their interests and desires in a largely safe space, and exercise agency over their own sexual identities (Hoad 2017, 6).

D'aquesta manera, els RPF funcionen com a espais segurs on trobar-se amb altres fans i poder obtenir plaer d'un fandom que a vegades és hostil cap a elles. En lloc de marxar del fandom o adaptar-se al comportament que s'espera d'elles, reclamen el seu lloc al fandom a través del RPF. I, a més a més, segons l'autora, l'RPF podria tenir la potencialitat de tensar i qüestionar aquestes normes de gènere tan rígides dins del fandom del heavy metal, tant pel que fa als fans com pels mateixos músics.

Anteriorment, hem indagat en les tensions que emergeixen al voltant de l'autoria, el control del significat i la construcció del cànon (Busse 2017; J. Duggan 2022a; Fathallah 2017a; Herzog 2012; Tosenberger 2008), unes tensions que també identifiquem en el cas de l'RPS, però en aquest context, al voltant de les celebritats, que

serien les “autores” del text canònic original. A diferència dels fanfics basats en una obra fictícia, en aquest cas no disposem d’un cànon tancat, definit i establert. Aleshores, el procés de construcció dels RPS i les decisions que prenen les fans a l’hora d’incorporar o excloure un esdeveniment de la vida de les celebritats als textos té una sèrie de particularitats que el diferencien de la majoria de fanfics.

Segons les autores que han investigat els RPS, un dels propòsits principals és intentar escurçar la distància entre el real i el fictici, tal com apunta Popova:

RPF, almost by definition, bridges the divide between the real and the fictional. Most of us know that what we see publicly of celebrities is not the actual person. Celebrity is performance and textual construct: we piece together a star image from what we see celebrities do, what we hear them say, and what various media tell us about them. But there is still a real person behind all that, and RPF readers and writers thrive on imagining what that person might be like (Popova 2021, 94).

El RPS busca crear una representació més íntima de les vides privades de les celebritats, una representació que és fictícia per falta d’accés a aquests espais íntims i privats (E. E. Roach 2018, 169). La majoria de RPS s’interessen precisament per explorar aquestes escletxes entre la part pública (i per tant, controlada) de les celebritats i la seva vida privada, que és inaccessible. De fet, generalment podem trobar-nos amb notes de l’autora que precedeixen els textos on adverteixen que no estan tractant amb gent real, sinó amb les seves representacions mediatitzades (Fathallah 2018, 3), un gest que també podria entendre’s per protegir-se de les crítiques del fandom cap al RPS.

En relació amb la negociació amb la imatge controlada de les celebritats i la seva vida íntima, Kristina Busse apunta que no és casualitat que gran part del RPS sigui de *boy bands*, ja que aquestes bandes agrupen totes les qüestions al voltant de la construcció de la identitat i performativitat al voltant de les celebritats, i és precisament aquesta construcció deliberada de la “star persona” que atreu a les escriptores de RPF (2017, 43).

Així doncs, malgrat la consciència que la identitat de la celebritat és una construcció conscient i controlada, i la impossibilitat d'accedir a certs aspectes de la vida privada de les celebritats, com es construeix un cànon comú entre les fans? Anteriorment, hem vist que en el cas dels fan fics sobre textos ficticis, malgrat que podien haver-hi discrepàncies en la definició del cànon, generalment hi ha una base comuna i consensuada, un corpus de textos limitat al qual els fans poden recórrer per escriure els fanfics.

En canvi, l'únic material al qual tenen accés els fans són fragments de la vida de les celebritats que s'han posat a disposició de les audiències (E. E. Roach 2018, 179). Per això els fans han de buscar més enllà d'aquestes aparicions controlades (Busse 2017; B. Thomas 2014), i fins i tot qüestionar-les, ja que la majoria d'escriptores de RPF fan una feina de recontextualització i reinterpretació d'aquestes aparicions (Piper 2015).

És per aquest motiu que algunes autores creuen que part del malestar que provoca el RPF és perquè assenyalen les actituds i assumpcions contradictòries que tenim sobre les celebritats i la seva persona pública i la vida privada (B. Thomas 2014, 175) i perquè les lectures del RPF trenquen les normes, ja que “it refuses to consume celebrity persones in the way intended by Paramount, Warner Bros., or Disney” (Neville 2018a, 109).

De fet, algunes autores creuen que és impossible parlar d'un RPF basat en el cànon, perquè com a tal, no existeix (Arrow 2015). És per això que en el context del RPF generalment parlem de “fanon”. Abans hem vist que el fanon és aquell cànon construït pels fans, ja que contradiu el cànon oficial. Però en el cas del RPS, el fanon funciona com el cànon: és la font d'on beuen totes les escriptores de RPS pels seus textos. En el cas del RPF, aquest fanon es forma en base a diferents elements i processos comuns:

A collection of generally accepted character traits that accrete from these fan productions. Fanon is a result of the creative process and is more reflection of the collective desires of the participants than of reality, yet is often equally important to authors and readers (Hagen 2015, 46).

Així doncs, el fanon es construeix a partir de la combinació d'elements que podríem considerar canònics (fets indiscutibles de la vida d'aquella celebritat o esdeveniments públics) i elements del fanon, que són més propers a la imaginació o recontextualització, com la construcció de la personalitat, relacions romàntiques, rumors i (re)lectures de declaracions o aparicions públiques de la celebritat. D'aquesta manera, els elements canònics serveixen per crear un vincle entre els aspectes de la realitat de la celebritat i els elements del fanon permeten accentuar o fabricar alguns aspectes de la seva personalitat o relacions que generen interès als fans (Winter 2020, par. 1.1). Per això en molts casos el fanon es construeix a partir de les informacions que donen suport a la imatge que volen reforçar els RPF, i s'exclouen tots aquells que contradiuen (explícitament o implícita) la imatge del fanon. Per exemple, si es vol construir la imatge d'una celebritat com a tendra i dolça, es buscaran aquells moments que puguin reforçar aquesta idea, i s'ignoraran els que la mostrin com a dura o desagradable (Zsila i Zsolt 2018).

És clar que aquesta construcció comunal del fanon pot ser problemàtica, sobretot quan pot aparèixer nova informació sobre la celebrity. Milena Popova (2017b; 2021) va estudiar què va passar en una comunitat de RPS al voltant de Patrick Kane, un jugador d'hoquei gel de la lliga NHL de Canadà i Estats Units, quan van acusar-lo d'haver violat a una dona. A l'aparèixer aquestes acusacions, la majoria de fans van començar a preguntar-se si podien seguir escrivint RPS sobre ell, i en el centre d'aquests debats hi havia, precisament, la discussió sobre la vida privada (real) de la celebritat i la vida imaginada dels RPS. Així doncs, alguns fans creien que podien ignorar el que havia passat, excloure del fanon aquestes acusacions, i seguir escrivint RPS, mentre que d'altres van marxar del fandom completament (Popova 2017b, par. 4.1).

Ara que hem vist amb detall els debats al voltant dels slash fiction i els RPS, entrarem a fons en veure algunes de les implicacions amb relació al gènere o la sexualitat.

2.5. L'slash fiction i la teoria queer

Aquest darrer apartat està estructurat a partir de sis eixos que recullen conceptes rellevants en l'anàlisi dels fanfics i slash fiction amb perspectiva queer i feminista. Concretament, ens fixarem en el gènere i la sexualitat, en les masculinitats, en l'amor romàntic i les narratives romàntiques, el sexe i el desig, el consentiment sexual i l'homonormativitat i futurs queer. Aquests conceptes ens serviran pel disseny metodològic i per poder elaborar la fitxa d'anàlisi, tal i com veurem en el proper capítol.

2.5.1. Gènere i sexualitat

A partir del marc de la teoria queer i la desconstrucció del gènere, el sexe i la sexualitat, ens fixarem de quina manera els textos de slash fiction contenen discursos i debats sobre el gènere i la sexualitat. Concretament, prestarem atenció a la construcció del desig homosexual i la seva relació amb l'homosocialitat, l'ús i funcionament de les lectures queer, i finalment, les tensions al voltant del "queerbaiting".

2.5.1.1. *Homes que s'enamoren d'altres homes*

Abans hem vist com la mirada dels *fan studies* cap a l'slash fiction era sovint excessivament optimista, al posicionar aquests textos com inherentment resistents i subversius per la seva capacitat de qüestionar els rols de gènere tradicionals, la sexualitat i les normes del desig i l'atracció sexual. A més a més, sovint s'han llegit com textos on es creen narratives romàntiques i sexuals sense desigualtat ni abusos de poder (Russ 1985; Kustritz 2003). Tal com apunta Ashton Spacey, l'slash s'ha conceptualitzat com "a displaced form of idealized sexual fantasy; a feminist subversion of non-normative gender, power and desire paradigms which should be metaphorically understood as a desire for an egalitarian form of romance" (2018b, 6).

Més enllà del debat sobre la resistència d'aquests textos, que ja hem recollit prèviament, és cert que l'escriptura i lectura d'aquests textos té molt a veure amb les construccions i discursos al voltant del gènere, la sexualitat i el desig, i sovint aporta mirades no normatives a aquestes qüestions. De fet, ja hem vist que una manera de conceptualitzar-los és com a "queer female spaces" (Lothian, Busse, i Reid 2007), ja que són espais on

poden circular discursos i debats al voltant d'identitats queer, a la vegada que funcionen com a cercles de coneixença i retrobament amb altres persones LGBTIQ+.

L'slash sovint esdevé un espai on escriptores i lectores poden experimentar i pensar sobre la seva pròpia identitat, no només en relació amb la sexualitat sinó també amb la identitat de gènere. Amb relació a les identitats trans, per exemple, Jennifer Duggan (2022b) ha analitzat com joves i adolescents trans es relacionen amb l'slash fiction, que ha jugat un rol important en la construcció de la seva identitat i en la seva posició al món. Un dels participants en la investigació de Duggan apunta com l'slash va ajudar-lo a resoldre dubtes i preguntes que tenia al voltant de la seva pròpia identitat de gènere, ja que a la ficció *mainstream* no trobava textos amb personatges trans que reflectissin amb profunditat l'experiència d'una persona trans (J. Duggan 2022b, 13).

Un altre cas interessant d'exploració del gènere i dels cossos és un subgènere d'slash conegut com a “gender swapping” o “gender fuck”, que consisteix a intercanviar els gèneres de dos personatges, és a dir, si en la ficció canònica un personatge és una dona, al fanfic es converteix en un home, i viceversa. Per a Busse i Lothian aquests textos permeten fer emergir de forma evident la construcció social del gènere i jugar amb els estereotips associats a cada gènere:

Forcing male characters to experience the social and cultural, physical and emotional realities of life in a female body, genderfuck stories ask whether and how much these socio-biological facts – objectification, sexual vulnerability, the possibility of becoming pregnant – constitute womanhood. They also ask to what degree originally-male characters remain themselves through such changes: when the cultural predicates by which one gains one's sense of identity change, is one still the same person? (2009, 110).

Els textos de gender swapping acostumen a resoldre aquestes qüestions de forma molt estereotipada, però, no obstant això, són un terreny que permeten tensar el gènere, però també les concepcions sobre sexualitat i desig.

En una línia similar, l'slash fiction també pot ser un espai de descoberta al voltant de l'asexualitat. La relació entre l'asexualitat i l'slash fiction no ha sigut gaire estudiada, ja que la majoria d'interès acadèmic s'ha dirigit cap a textos amb contingut sexual. Però a plataformes com AO3 cada vegada hi ha més fan fiction agrupat sota l'etiqueta d'asexualitat, i és que tal com apunta Lýsa Westberg Gabriel, “when it comes to slash fiction, gender, sexual orientation and relationship structures are under scrutiny – and asexuality-themed slash fiction is no exception” (2018, 26). Segons l'anàlisi de l'autora, més enllà de l'acompanyament i suport que aquests textos poden oferir a les persones asexuals, els textos qüestionen i replantegen de quina manera es tracta el sexe, el desig i el cos en la cultura popular, oferint narratives on s'explora l'absència del desig sexual i que difícilment es troben en la cultura mediàtica popular.

Hem vist alguns exemples concrets de les interrelacions del gènere, el sexe i la sexualitat amb els slash fiction, però a trets generals, el que fan la majoria de slash és agafar relacions entre dos homes heterosexuales i convertir-ho en contingut homosexual. Les relacions entre els dos homes, que generalment són amics o companys, acostumen a ser molt íntimes, i és que s'emmarquen dins del “contínuum del desig homosocial”, un terme proposat per Eve Kosofsky Sedgwick a *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985). Sedgwick identifica en la literatura anglesa dels segles XVIII i XIX un canvi en el contínuum del desig homosocial. Aquest canvi tenia a veure amb modificacions en l'estructura de classes de l'Anglaterra de l'època, de les relacions entre homes però també estava vinculada a la relació a les dones i en el sistema del gènere (1985, 1).

L'autora reconeix que el concepte de “desig homosocial” és un oxímoron, ja que “homosocial” acostuma a fer referència a les relacions d'amistat, i “desig” té a veure amb el terreny romàntic, eròtic o sexual. Alhora, la paraula “homosocial” generalment es fa servir per distingir aquestes relacions de les homosexuals, i sovint s'aplica a activitats de vincles íntims entre homes, com pot ser la intimitat física en l'esport, moments d'intensitat en contextos bèl·lics, mentories... Però totes aquestes activitats podrien també llegir-se perfectament com a desig homosexual:

To put in twentieth-century American terms, the fact that what goes on at football games, in fraternities, at the Bohemian Grove, and at climactic moments in war novels can look, with only a slight shift of optic, quite startlingly “homosexual” [...]. For a man to be a man’s man is separated only by an invisible, carefully blurred, always-ready-crossed line from being “interested in men” (Sedgwick 1985, 89).

Com apunta Sedgwick, la barrera entre el que s’emmarca dins de l’amistat i el que s’emmarca dins del desig és molt fina, i per això és important que les amistats es llegeixin com a platòniques per tal de ser socialment acceptables. Però per això Sedgwick parla de “desig homosocial”, perquè creu que hi ha un contínuum entre l’amistat i el desig o l’erotisme. Mentre que en el cas de les dones aquest contínuum és molt més visible i reconeixible (Sedgwick 1985, 3), en el cas dels homes, la visibilitat d’aquest contínuum està trencada i no és tan aparent.

Més endavant, en l’apartat referent a masculinitats, recuperarem aquest tema i l’homohistèria o la por a ser llegit com a homosexual, però el que ens interessa aquí en relació amb les escriptores de slash fiction és com “[they] observe the homosociality they see all around them, and choose to frame it as homosexual” (Neville 2018a, 91). És a dir, en aquesta intimitat, en lloc de veure-hi heterosexualitat o amistat, elles hi veuen desig i amor. Henry Jenkins, en el cas de K/S, ho descriu de la següent manera: “Slash throws conventional notions of masculinity into crisis by removing the barriers blocking the realization of homosocial desire; Slash unmasks the erotics of male friendship, confronting the fears keeping men from achieving intimacy” (Jenkins 1992, 210).

2.5.1.2. *Lectures queer*

Moltes vegades l’escriptura de slash fiction té a veure amb l’escassetat o absència o de personatges LGBTIQ+ a la ficció canònica. Per les lectores i escriptores de slash fiction, treballar amb el material canònic té l’avantatge que els personatges ja estan traçats i són coneguts per l’audiència, i es poden centrar a explorar qüestions que els hi interessin més, especialment en relació amb el cos, al gènere i a la sexualitat:

Fan writers use the characters, plots, and bodies from their chosen texts as raw material which can be manipulated to explore questions of most interest to them as well as issues and plot points raised by the source (Busse i Lothian 2009, 3).

Aquesta “matèria primera” de la que parlen Busse i Lothian són personatges canònicament heterossexuals, però que en els textos de slash es converteixen en personatges gais. Aquest desplaçament sovint s’ha emmarcat i entès a través dels “queer readings” o “lectures queer”. A grans trets, les lectures queer consisteixen a desafiar la representació dominant i heteronormativa, fent emergir l’invisible i incorporant elements queer en textos que no ho són (Dhaenens, Van Bauwel, i Biltreyst 2008, 335-36; McCann i Monaghan 2020, 145).

Una de les autores que més va emprar aquest marc conceptual és Eve Kosofsky Sedgwick (1985; 1990; 1994; 1997), especialment amb relació a textos literaris, però també en textos de la cultura mediàtica popular. Sedgwick parteix de la seva pròpia experiència en la infantesa, que creu que és una experiència compartida amb altres persones LGBTIQ+, i que consisteix a establir un vincle i un lligam molt fort amb determinats objectes culturals. El vincle sorgia perquè el significat d’aquests objectes era misteriós, excessiu o oblic respecte els codis disponibles per interpretar-los, codis dins de la norma heterossexual (1994, 2). Aquests textos són importants perquè funcionen com un recurs per a la supervivència en el món dels adults, i per tant es trasllada l’experiència queer infantil a l’adulthood queer:

I think many adults (and I am among them) are trying, in our work, to keep faith with vividly remembered promises made to ourselves in childhood: promises to make invisible possibilities and desires visible; to make the tacit things explicit; to smuggle queer representation in where it must be smuggled and, with the relative freedom of adulthood, to challenge the queer-eradicating impulses frontally where they are to be so challenged (Sedgwick 1994, 2).

Posteriorment, Sedgwick va revisar el seu concepte de lectures queer per matisar-lo, diferenciant entre les “paranoid readings” i les “reparative readings” (2003a), dos

conceptes que explorarem amb més detall en el següent apartat en relació amb els slash i el queerbaiting.

Un altre autor que també ha treballat les lectures queer és Alexander Doty (1993), en aquest cas, més centrat en el context del cinema i la cultura mediàtica popular. Segons Doty, podem trobar molts elements queer a la cultura popular més enllà de si els textos són pròpiament o explícitament queers (1993, xi). Malgrat que Doty creu que aquests moments poden donar-se independentment de les intencions de l'autor, considera que els elements queer ja estan presents en el text (1993, 3), i la pràctica de la lectura queer és identificar-los:

Queer readings aren't "alternative" readings, wishful or willful misreadings, or "reading too much into things" readings. They result from the recognition and articulation of the complex range of queerness that has been in popular culture texts and their audiences all along (Doty 1993, 16)

Així doncs, podem identificar dues maneres d'entendre les lectures queer. En el cas de Doty, encara que vagi en contra de les intencions de l'autor, considera que sempre hi ha un element queer en el mateix text, encara que sigui implícit o latent; mentre que l'aproximació de Sedgwick, tot i que també s'interessa en aquells elements latents en el text, posa més èmfasi en la mirada de la lectora o espectadora, fins i tot "fent contraban" d'aquesta representació queer absent en el text (1994, 2).

Aquests dos camins que s'obren plantegen una pregunta fonamental en relació als slash: els fans s'inventen contingut homoeròtic o bé el descobreixen i el fan emergir del mateix text? Entre les escriptores i lectores de slash fiction no trobem una única resposta, sinó que s'alternen entre les dues. Lucy Neville recull diferents reflexions per part de lectores i escriptores: algunes creuen que l'slash fiction no s'inventa relacions homosexuals, sinó que sempre estan presents a la pantalla encara que sigui de forma subtil, mentre que d'altres expliquen que per elles és totalment irrellevant si al text original es poden identificar traces de contingut homoeròtic (2018a, 98-101).

Dins dels *fan studies* també s'ha donat aquest debat. Elizabeth Woledge, en el seu article *Decoding Desire: From Kirk and Spock to K/S* (2005) aplica el model de Stuart Hall de l'Encoding/Decoding per descodificar el desig entre Kirk i Spock a la sèrie de *Star Trek*. Així doncs, analitzant la sèrie original, Woledge considera que sí que hi ha elements latents i un subtext homoeròtic en el text original que poden donar lloc als fanfics. Basant-se en el contínuum homosocial (Sedgwick 1985) i en l'anàlisi de les mirades (Dyer 2003) Woledge identifica una sèrie de punts i ambigüitats que poden ser l'origen de les lectures queer de les fans en l'slash fiction:

This brings us to the point where a K/S fan starts, before writing or reading a story: the fan has *recognised* the ambiguous possibilities of Star Trek and *comprehended* them as referencing the ambiguous area where the homosocial codes begin to be transgressed and friendship moves towards desire (Woledge 2005, 246).

Per a Daniel Allington (2007) el marc que proposa Woledge és problemàtic perquè suposa donar-li molt de poder i autoritat a la figura de l'autor. Allington està d'acord en el fet que hi ha certs elements que inspiren els fans (com les mirades) i que són recurrents a la majoria de slash, però que l'anàlisi que realitza Woledge condueix a la legitimació de les intencions de l'autor, i en conseqüència, a establir bones i males lectures:

Given the ideological emphasis our society places on authorship, perhaps the strongest legitimisation slash consumption could receive would be an endorsement from the creators of the texts being slashed. The notion that the director of a film or series planned for it to be consumed as an erotic representation of homosexual love would thus acquire a tremendous appeal: under the ideology of the auteur, it amounts to the implication that the non-slashing majority have actually misread the text (Allington 2007, 49).

Allington reconeix que pels mateixos fans aquest exercici de buscar els elements homoeròtics latents en el text original pot ser un mecanisme de justificació o de cohesió de grup, i que per moltes lectores i escriptores precisament l'exercici i el plaer obtingut

consisteix a desenterrar aquest subtext homoeròtic (2007, 50). Però això en cap cas ha de fer-se servir per deslegitimar les pràctiques de les fans que troben el plaer de l'slash en crear relacions homosexuals independentment de les pistes que pugui haver-hi al text original (Neville 2018a, 101). No obstant això, també cal tenir en compte que tal com hem vist anteriorment, rebre la confirmació o aprovació per part de l'autora, com en el cas de J. K. Rowling i el personatge de Dumbledore, no sempre és ben rebut pels fans, que ho perceben com una intrusió o un intent de recuperar el control de les interpretacions dels seus textos (Busse 2017, 105; J. Duggan 2022a).

2.5.1.3. *Queerbaiting, lectures paranoiques i reparadores*

El queerbaiting és una tàctica de la indústria on “those officially associated with a media text court viewers interested in LGBTI narratives [...] without the text ever definitely confirming the nonheterosexuality of the relevant characters” (Ng 2017, par. 1.2). És un terme que va aparèixer al voltant de l'any 2010 i que ha sigut àmpliament apropiat dels fans, que l'utilitzen per queixar-se als productors i denunciar les pràctiques enganyoses, a la vegada que reclamen més representació LGBTIQA+ (Brennan 2019b). Encara que el queerbaiting es dona de forma recurrent en la ficció televisiva (Brennan 2018a; Bridges 2018; Hofmann 2018; Wild 2020; Woods i Hardman 2021), en el cas de les celebritats també trobem molts exemples d'acusacions de queerbaiting (Brennan 2019a; E. E. Roach 2018; Southerton i McCann 2019).

Quan els fans critiquen i denuncien el queerbaiting com quelcom negatiu, dolent, o fins i tot, perjudicial, es basen en tota una història de debats polítics al voltant de la representació (i manca de representació) LGBTIQA+, i de si aquests personatges tenen dret a l'amor, la felicitat o fins i tot, a viure (McDermott 2020, 3). En qualsevol cas, el queerbaiting té molt a veure amb els debats de bona o mala representació LGBTIQA+, per exemple, amb l'associació d'estereotips (les persones bisexuals són més promíscues) o la repetició de narratives nocives (com el “bury your gays”). Més endavant ens centrarem específicament en la felicitat i els finals feliços dels personatges queer, però ara ens fixarem en el queerbaiting, que generalment es refereix a la concreció de relacions romàntiques i sexuals entre dos personatges LGBTIQA+. Tot i

així, el que es considera positiu o negatiu en termes de representació és un tema de debat constant dins de les comunitats queer i especialment, en les comunitats de fans LGBTIQA+ (McDermott 2020, 6).

Quan hi ha queerbaiting en un producte mediàtic, els fans senten que se'ls ha promès una representació que posteriorment se'ls ha negat, tot i que s'ha fet servir aquesta promesa per aconseguir audiència i, per tant, s'ha explotat el seu desig (Bridges 2018). Però el queerbaiting també suposa algunes tensions dins de les comunitats de fans: què és realment queerbaiting i què no? Com es pot saber si era queerbaiting o era desig homoeròtic latent? Sempre s'han de mostrar i visibilitzar explícitament els personatges LGBTIQA+ a la pantalla per què no sigui queerbaiting? I és sempre negatiu, el queerbaiting?

El queerbaiting està molt relacionat amb les nocions d'autoria i les intencions autorals. De fet, alguns fans utilitzen la distinció entre homoeroticisme genuí o inintencionat i queerbaiting (Brennan 2019b, 5). Segons aquests fans, algunes situacions narratives es presenten a què hi pugui haver situacions homoeròtiques, com pot ser un vestidor masculí d'un equip esportiu, però sense voler enganyar als espectadors. En canvi, altres situacions estan fetes amb la consciència que hi ha un subtext homoeròtic, però amb la intenció de confondre als espectadors i prometre una cosa que no arribarà mai.

Per tant, sembla que és la intenció autoral el que determina quines pràctiques són queerbaiting i quines no. Això suposa, tal com vèiem abans, relegar la veritat d'un text a l'autor i considerar que hi ha "bones" i "males" lectures (Allington 2007). Monique Franklin, fent referència a aquest tema, planteja la següent pregunta: "If enough people read a certain character as queer, then why would this collective interpretation hold less authority than the producer's intention?" (2019, 42-43).

En aquesta línia, Joseph Brennan proposa veure el queerbaiting a través d'una òptica positiva, i fins i tot, que obre possibilitats de joc i d'exploració per part de l'audiència i fans (2018a; 2018b). Segons Brennan, els textos de queerbaiting moltes vegades contenen un subtext homoeròtic, que és el que els fans recullen en l'slash fiction. Tot i que Brennan en cap cas nega l'existència de les pràctiques de queerbaiting per part de la

indústria, que a més a més utilitzen narratives típiques dels slash fiction (2018a, 202), també creu que molts dels textos acusats de queerbaiting donen espai a potencials lectures queer, i que no es poden veure només amb una òptica negativa.

El “hoyay” (que significa “homoeroticism, yay!”) és un terme que es fa servir en les comunitats de fans i fa referència als moments homoeròtics que apareixen a la pantalla, generalment entesos com a moments d’homoeroticisme genuí. Però Brennan proposa apropiari-se d’aquest concepte o del concepte de “slashbaiting” per recollir la llibertat i potencialitat que obren aquests moments de contingut homoeròtic (Brennan 2018a, 202). Per a Joseph Brennan, a diferència del queerbaiting, que es presenta com a negatiu i que se n’aprofita dels fans, “slashbaiting is more positive, even playful and acknowledges the textual literacy of slash fans (and gay viewerships), who see queerly” (2018b, 200).

En aquest sentit, els conceptes de lectura “paranoica” i lectura “reparadora” de Sedgwick són molt útils per entendre aquesta dualitat. Com hem dit anteriorment, Sedgwick va revisar les seves idees al voltant de les lectures queer en un text anomenat *Paranoid Reading and Repartive Reading, Or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You*, dins del llibre *Touching, Feeling* (2003b). En aquest text, Sedgwick parla com gran part de la teoria queer s’ha fet sota “l’hermenèutica de la sospita”, un concepte de Paul Ricoeur que utilitzava per referir-se al pensament de Marx, Nietzsche i Freud, i la seva voluntat d’emascarar els significats més obvis per trobar allò que està amagat i és obscur (Felski 2011). Sedgwick considerava que aquesta sospita i paranoia s’havia apoderat de la teoria queer, i s’havia constituït com l’única forma d’acostar-se a qualsevol text, impossibilitant-ne qualsevol altre: “queer studies in particular has had a distinctive history of intimacy with the paranoid imperative” (2003b, 126).

Per Sedgwick, un dels principals problemes d’aquesta metodologia és que la paranoia és anticipatòria, i per tant mai poden haver-hi sorpreses, les males notícies sempre es coneixen per avançat, i en conseqüència, l’aproximació al text sempre és la mateixa (2003b, 130). Tot i que Sedgwick reconeix que aquestes lectures han sigut i són útils per

prestar atenció a temes de poder, desigualtat, i relacions de gènere, classe i raça, això no implica ni comporta un canvi o millora en la situació real (2003b, 124).

Per això Sedgwick proposa les lectures reparadores, que a diferència de les paranoïques, estan obertes a les sorpreses, especialment a les bones (2003b, 146). Les lectures reparadores es relacionen amb l'esperança i amb la capacitat de trobar elements positius o esperançadors en textos inesperats. Aquest tipus de lectura, segons Sedgwick:

it will leave us in a vastly better position to do justice to a wealth of characteristic, culturally central practices, many of which can well be called reparative, that emerge from queer experience but become invisible or illegible under a paranoid optic (2003b, 147).

Tant la lectura reparadora com la paranoica són eines que tenen les persones queer per relacionar-se amb els textos, i tot i que Sedgwick creu que s'ha abusat massa de la paranoica, tampoc considera que no sigui vàlida o útil en determinats contextos (Love 2010). Però la lectura reparadora obre una sèrie de potencialitats que la paranoica no permet:

No less acute than a paranoid position, no less realistic, no less attached to a project of survival, and neither less nor more delusional or fantasmatic, the reparative reading position undertakes a different range of affects, ambitions, and risks (Sedgwick 2003b, 150).

Així doncs, si retornem al queerbaiting i al "hoyay" o slashbaiting, els conceptes de lectura paranoica i reparadora ens ajuden a entendre aquestes dues dinàmiques. Podem veure-ho amb el prisma paranoic i buscar intencions negatives i d'engany en el subtext homoeròtic, però també podem veure amb el prisma reparador i veure-hi una potencialitat al darrere, a part de donar més agència a les lectures dels espectadors i fans. Cal reiterar que el queerbaiting és una pràctica present en la indústria, lligada a un historial de representació negativa o d'invisibilització dels personatges LGBTIQ+ (Bridges 2018; Woods i Hardman 2021), però l'acusació de queerbaiting sistemàtica per

part dels fandoms amaga moltes de les pràctiques que l'audiència i fandom queer ha emprat durant molt de temps:

Rather than alluding to the pain of queer history, the producers' deliberate attempts to insert homoerotic subtext into media can be seen as reparative efforts to provide a space for queer potentialities (Aguas 2019, 59).

En canvi, entendre les pràctiques dels fans dins del marc de les lectures reparadores fa justícia als mecanismes dels fans davant de textos que consideren incomplets.

2.5.2. Masculinitats

Com que els slash fiction i RPS exploren les relacions entre homes, és important que ens detenim a entendre de quina forma s'ha entès i conceptualitzat la masculinitat, i quins són els principals paradigmes de masculinitat que podem fer servir per entendre les encarnacions i representacions de la masculinitat. Per tant, en aquest apartat, en primer lloc veurem quines són els conceptes bàsics sobre masculinitat, i després, ens centrarem específicament en les masculinitats gais i la pornografia gai, i com això es trasllada a l'slash.

2.5.2.1. *Paradigmes de la masculinitat*

La masculinitat no pot entendre's mitjançant un concepte fix, estable, universal i monolític, és per això que parlem de "masculinitats" en plural (Mercer 2017, 41). Les masculinitats – així com les feminitats – no són anhistòriques ni permanents, sinó que són construccions que depenen del seu context cultural i social, malgrat que poden arribar a naturalitzar-se (Reeser 2011, 1). El que en un context pot significar ser masculí, en un altre context no. Per això no podem establir una única definició de masculinitat, tot i que sí fixar-nos en com es construeix i quins elements són importants per tenir en compte.

Per a Melanie Lee, estudiar les masculinitats significa prestar atenció a "an indefinite range of traits associated with maleness that cohere around context-dependent, variable ideas of what it means to be a man" (2020, 76). Segons Raewyn Connell, la masculinitat

és una manera de “‘doing gender’ in a culturally specific way” (2005, 68). Així doncs, les masculinitats són una construcció social, però també són performatives i relacionals. Segons Lee, les masculinitats són performatives perquè les característiques de la masculinitat estan formades per una sèrie d’actes que es van repetint constantment, tot i que poden variar per adaptar-se als contextos socials (M. Lee 2020, 71). I les masculinitats són relacionals perquè les categories es formen en relació amb les altres: la masculinitat es forma en contrast amb els models de feminitat (Connell i Messerschmidt 2005, 848).

Com hem vist en altres ocasions, és important incorporar la sexualitat com a eix d’anàlisi. En el cas de les masculinitats, la masculinitat tradicional i dominant, a part de construir-se en oposició a la feminitat, es basa en l’expressió de l’homofòbia (Anderson 2008, 605) o en una cultura basada en la “homohistèria”, que és la por a ser llegit com a homosexual (Anderson 2016, 180). En les cultures homohistèriques, l’homofòbia es fa servir com a eina per controlar el gènere i les seves expressions, ja que la gent (especialment els homes) tenen por de ser percebuts com a gais (Anderson i McCormack 2018, 2).

Malgrat que l’home sempre havia sigut el subjecte d’estudi *per defecte*, l’estudi de les masculinitats com a tal, és a dir, entendre els homes també com a subjectes travessats pels gènere, no emergeix fins a la dècada dels anys setanta, influït pel feminisme i la desconstrucció de les categories de gènere (M. Lee 2020). Així doncs, la motivació principal i preocupació darrere de la qüestió de les masculinitats és la relació que la masculinitat pot tenir amb el poder, la dominació masculina i l’ordre patriarcal:

masculinity has a determining effect on many or most aspects of culture. A number of the problems of modern society could be thought of as a result of various elements of masculinity: violence, war, sexism, rape, and homophobia all have some connection to masculinity. Masculinity is very often tied to power, whether in government, the household, or the military. One of the recurring features of masculinity – as opposed to femininity – is that men go to great pain

to hide it and, by extension, to hide the way that it functions and operates (Reeser 2011, 7).

Tot i això, malgrat que les qüestions de poder siguin centrals en els estudis de la masculinitat, això no implica que tots els homes tinguin el mateix poder o capacitat de dominació (Reeser 2011, 8).

En aquesta línia, Raewyn Connell (2005), proposa entendre les masculinitats a través de quatre eixos relacionals: l'hegemonia, la subordinació, la complicitat i la marginació. Tal com hem vist, la masculinitat sempre s'articula en relació amb el gènere i al context específic, però també en oposició a la feminitat. Per tant, Connell crea un marc per veure de quina manera es relacionen les diferents masculinitats entre elles, un marc sensible als canvis històrics i culturals (2005, 76).

En primer lloc, la masculinitat hegemònica es pot definir de la següent manera:

The configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women (Connell 2005, 77).

Tal com podem veure en aquesta definició, l'hegemonia es basa en allò que s'accepta en un moment determinat, i que per tant, si les condicions de la defensa del patriarcat canvien, aquesta masculinitat també s'ha de redefinir i adaptar (Connell 2005, 81).

En segon lloc, la masculinitat subordinada o en posició de subordinació té a veure amb aquelles masculinitats que contenen elements tradicionalment atribuïts a la feminitat, i que, per tant, es consideren inapropiats i efeminats per la majoria d'homes. Un exemple clar d'aquesta subordinació poden ser els homes gais, ja que l'homosexualitat s'assimila a la feminitat (Connell 2005, 78). Però aquesta subordinació també pot donar-se en homes que articulen altres formes de ser home que no encaixi dins de l'hegemonia, com per exemple, l'expressió de sentiments i emocions, les cures cap a altres persones, etc.

En tercer lloc, trobem la masculinitat còmplice. Connell apunta que, tot i que en realitat pocs homes poden practicar el patró de l'hegemonia, molts se'n beneficien o en treuen algun rèdit, és a dir, es beneficien del model de la masculinitat hegemònica i de la posició més avantatjosa que tenen els homes respecte a les dones. Segons Connell, això no vol dir que siguin la versió descafeïnada de la masculinitat hegemònica: no és la diferència entre el jugador de futbol i l'home que el mira des de la televisió, sinó que es refereix a homes que, per exemple, estan casats i són pares, la qual cosa implica "extensive compromises with women rather than naked domination or an uncontested display of authority" (2005, 79), és a dir, el que es podria considerar el patró ideal de la masculinitat hegemònica.

Finalment, la masculinitat marginada té molt a veure amb la intersecció amb altres eixos, com el de classe o raça: "in a white-supremacist context, black masculinities play symbolic roles for white gender construction" (2005, 80). Per tant, es tracta d'homes que es troben en situacions d'exclusió social o d'accés limitat al poder.

Aquesta categorització de Connell ha sigut molt influent en els estudis crítics de la masculinitat i se segueix fent servir, tot i que també es va criticar la seva conceptualització (Mercer 2017, 28). Per exemple, en relació amb la masculinitat hegemònica, s'ha criticat que el concepte és massa ambigu, i que això dificulta la possibilitat d'acotar quins homes personifiquen la masculinitat hegemònica i quins no (Connell i Messerschmidt 2005, 838). L'any 2005, Connell va respondre a totes les crítiques que s'havien fet al concepte d'ençà que l'havia proposat vint anys enrere i concordant que el concepte s'havia de reformular prestant atenció a quatre àrees específiques: "the nature of gender hierarchy, the geography of masculine configurations, the process of social embodiment, and the dynamics of masculinities" (Connell i Messerschmidt 2005, 847). Per exemple, de quina manera alguns elements de la masculinitat marginada o subordinada es poden incorporar en la masculinitat hegemònica (en determinats contextos, trets de les masculinitats que personifiquen homes gais poden passar a formar part de la masculinitat hegemònica) o quin és el paper de les dones en la construcció de les masculinitats.

Un dels altres grans paradigmes que s'ha fet servir per entendre les masculinitats en un context més contemporani és la de la “masculinitat inclusiva”, proposada per Eric Anderson com a resposta al model de Connell (Anderson 2008). Aquest concepte sorgeix de les observacions i anàlisis etnogràfiques d'Anderson en contextos de fraternitats dels Estats Units d'Amèrica. A partir d'aquí, Anderson considera que els nivells d'homohistèria s'han reduït en aquests contextos, i que, per tant, moltes de les característiques associades a la masculinitat hegemònica ja no són pertinents:

Homophobia is central to understanding IMT [Inclusive Masculinity Theory] because it is the concept that enables an explanation of social change. It describes the social conditions in which homophobia polices men's behaviours: homophobia only regulates men's behaviours in settings that are homophobic (Anderson i McCormack 2018, 2).

Per tant, davant de l'absència del context homohistèric o de comportaments homòfobs, la masculinitat que personifiquen molts homes pot suavitzar els codis de gènere, permetent més espai i presència de les emocions, el contacte físic entre homes i l'amistat masculina íntima i propera basada en l'obertura emocional (Anderson i McCormack 2018, 1).

Les propostes de Connell i Anderson han sigut capaces de generar marcs des d'on entendre les diverses configuracions de la masculinitat en el context occidental, encara que no són les úniques per tal d'entendre les masculinitats. Autors com Jack Halberstam (1998) han volgut estudiar les “masculinitats femenines”, és a dir, com les dones adopten aparences i comportaments tradicionalment associats a la masculinitat. Per Halberstam, fixar-se en les masculinitats femenines és crucial pels estudis queer i de gènere perquè permet identificar els contorns de la construcció social de la masculinitat i alhora, perquè demostra com la masculinitat no és una propietat exclusiva dels homes o dels cossos masculins (Halberstam 1998, 15). Algunes encarnacions d'aquesta masculinitat podrien ser les “butch”, que és el terme que fan servir per definir-se les lesbianes amb una aparença masculina o les “tomboys”, que són les nenes o noies que es comporten i s'assemblen als nois, i que generalment reben crítiques o són rebutjades,

reforçant la idea que la masculinitat és una propietat exclusiva dels homes (M. Lee 2020, 80).

Si acotem l'estudi de les masculinitats a l'objecte d'estudi d'aquesta tesi, cal que recuperem algunes de les nocions al voltant de la masculinitat geek que hem traçat anteriorment. A grans trets, la masculinitat geek és la que es construeix a partir de les aptituds tecnològiques i el coneixement especialitzat en determinades àrees com els videojocs, cultura popular, la tecnologia... (Salter 2018; Taylor 2012). En aquest sentit, la masculinitat geek rebutja alguns dels elements propis de les construccions de la masculinitat hegemònica (com l'aptitud esportiva o física), i es construeix a partir de la premissa que és una masculinitat marginada i victimitzada (Scott 2019). Ja hem vist com aquesta percepció de la marginació genera una contradicció inherent en la masculinitat geek, ja que malgrat percebre's com a marginada, té poder i possibilitat de dominar per sobre d'altres persones (Salter 2018, 250).

Si ho delimitem en la figura dels YouTubers i streamers gamers, podem veure com la masculinitat gamer està molt arrelada en la masculinitat geek, encara que amb les seves pròpies especificitats (Welch 2022). Alguns autors consideren que la masculinitat que personifiquen les figures de YouTubers i streamers és molt propera a la masculinitat inclusiva (Maloney, Roberts, i Caruso 2018). Alguns dels elements que aquests autors destaquen de la masculinitat gamer és el rebuig a la hipermasculinitat,²⁶ la mostra d'afectes entre amics, la poca homohistèria i les bromes que juguen amb equívocs sobre la seva pròpia sexualitat.

Les bromes, insinuacions i equívocs sobre la seva sexualitat ha generat molt d'interès i s'ha identificat com una marca de la poca homohistèria entre els gamers. A més a més, molts dels intercanvis i relacions entre YouTubers i streamers trobem mostres d'afecte i expressió d'amor que podríem situar en el contínuum homosocial (Sedgwick 1985). Amanda Potts ha identificat "a high frequency of (homo-)sexual innuendo and

²⁶ L'hipermasculinitat és la masculinitat que exagera tots aquells trets associats a la masculinitat tradicional, com la força, l'agressivitat, etc.

references to romantic acts and feelings directed at male gaming partners” (Potts 2014, 183), i que segons l’autora, implica que les expressions homòfobes no estan ben rebudes per la comunitat. Però malgrat que aquestes bromes i referències a l’atracció cap als amics, que sovint es troben acompanyades d’expressions tipus “no homo”²⁷ o d’ironia, poden assenyalar-nos un grau menor d’homohistèria o homofòbia, també poden ser llegides com “a cornerstone of the reification of heterosexuality in homosocial relationships” (Welch 2022, 7). En definitiva, les masculinitats que encarnen els YouTubers i streamers mantenen certs elements de la masculinitat geek, combinats amb elements que podríem situar en altres paradigmes, com el de la masculinitat inclusiva. En qualsevol cas, l’especificitat de la masculinitat d’aquests streamers i YouTubers encara ha d’estudiar-se amb més profunditat i atenent a les seves particularitats.

2.5.2.2. *Masculinitats gais i slash fiction*

Hem vist que la relació entre la masculinitat i la sexualitat és complexa, i que l’homofòbia i homohistèria regula moltes de les construccions de la masculinitat. Tal com apunta Rusty Barret: “given the centrality of heterosexuality to normative understandings of masculinity, gay male masculinities naturally fell on the lowest rank of the masculinity hierarchy” (2019, 244). Així i tot, això no implica que els homes gais no puguin exercir poder o dominació respecte a altres persones emprant recursos de la masculinitat hegemònica: “hegemony is not the privilege of white heterosexual men but rather manifests itself through different kinds of masculinities in order to assure the survival of the patriarchal system” (Avila-Saavedra 2009, 7).

Però de quina manera es construeixen i funcionen les masculinitats gais? Malgrat que els paradigmes vistos anteriorment, tant l’hegemònic com l’inclusiu, ens poden ajudar a entendre les masculinitats gais, tampoc podem identificar un únic patró monolític, sinó

²⁷ “No homo” és una expressió d’argot que significa “no homosexual” que es fa servir en entorns masculins heterossexuals per reafirmar l’heterossexualitat de qui la diu després de fer algun gest, acte o comentari que pogués ser potencialment llegit com a senyal de la seva homosexualitat.

més aviat el contrari, hi ha una abundància de diferents patrons de masculinitat gai (Ravenhill i de Visser 2017).

John Mercer utilitza el terme de “masculinitats saturades” per referir-se a aquesta abundància de significats i repertoris disponibles al voltant de la masculinitat davant de la devaluació dels valors de la masculinitat hegemònica:

What I am describing as saturated masculinity then describes a cultural context in which a vortex of proliferating representations of masculinity have emerged that suggest that the very notion of a ‘dominant’ or ‘hegemonic’ model of masculinity is problematised. Furthermore this suggests a set of cultural conditions in which the same dominant, patriarchal models of masculinity are only (and seemingly can only be) described in pejorative and negative terms [...] Idealised masculinity becomes a chimera, constantly reappropriated, repurposed, hybridised, adapted, mutated and subverted (2017, 56).

Per tant, la masculinitat saturada és un model fluid que és contingent, contextual i que reflecteix les demandes de les condicions culturals al voltant de la masculinitat. Mercer planteja aquest terme en el marc de la seva anàlisi de la representació de masculinitats en la pornografia gai, i el concepte de masculinitat saturada li serveix per il·lustrar “the complex, polysemic and indeterminate nature of even the most apparently straightforward masculine ideals” (Mercer 2017, 43).

L’slash fiction sovint representa a homes que s’identifiquen com a heterosexuals mantenint relacions amb altres homes, que a vegades es resol que els personatges s’acaben identificant com a gais, i a vegades no. Altra vegada, el contínuum del desig homosocial de Sedgwick ens ajuda a entendre de quina manera el desig entre homes es pot construir, i a on es tracen les fronteres. De la mateixa manera, doncs, en la pornografia gai també identifiquem un especial interès en aquestes fronteres:

The sexually explicit representation of men in pornography is foregrounded through a combination of homosocial and homerotic tensions. Time and again these are also based on the subversion and appropriation of heterosexual and

hyper-masculine sexual stereotypes engaged in sexual and/or erotic exchange [...] the identities and identifications that run through gay porn correspond to homoerotic modes of desire seen elsewhere in other masculine and socio-cultural contexts (Longstaff 2019, 228).

Mercer estableix diferents articulacions de la masculinitat que apareixen en la pornografia gai, sovint prenent la forma d'arquetips o personatges. Per exemple, identifica arquetips més propers a la feminitat i la joventut com el "boy-next-door" o el "twink"²⁸ (Mercer 2017, 77), i, en canvi, altres arquetips més connectats a la hipermasculinitat, com el "daddy", el "jock"²⁹ o el "bear"³⁰ (2017, 122).

Una d'aquestes articulacions de la masculinitat que esdevé rellevant en el context dels slash fiction i de la masculinitat saturada és el que Mercer anomena "straight acting" o "actuar heterosexual" (2017, 109), que consisteix en aquelles representacions dins de la pornografia gai d'homes que es presenten com a heterosexuals malgrat que acaben tenint relacions sexuals amb altres homes. A Mercer li sembla important fixar-se en aquest "straight acting", no només perquè sovint aquests personatges volen ser llegits com a heterosexuals, sinó que li permet veure de quina manera es performen els senyals d'heterosexualitat en la pornografia gai (2017, 110).

L'"straight acting" acostuma a tenir lloc en espais propensos a l'homosocialitat masculina, com entorns esportius, de fraternitats, etc., i de manera similar a la dels slash fiction, emmarquen l'homosocialitat com a homosexualitat (Neville 2018a, 91). En certa manera, doncs, es desconstrueix el model binari de la sexualitat que oposa l'heterosexualitat a l'homosexualitat. Per exemple, la figura del "jock" que gaudeix

²⁸ "Twink" és un terme que es fa servir per referir-se a homes gais, que són joves i físicament acostumen a ser baixos, prims, i sense pèls. Acostumen a encarnar moltes característiques associades a la feminitat i s'allunyen de paradigmes hipermasculins.

²⁹ Un "jock" és un terme que en el context d'Estats Units designa un estereotip del noi que és esportista i popular a l'institut, tot i que també es fa servir de forma genèrica per referir-se a algú que només està interessat en l'esport.

³⁰ Un "bear" ("ós") és un home gai que es caracteritza per encarnar trets de la masculinitat més tradicional i per una aparença física determinada: cossos grossos, a vegades grassos o musculats, i amb molt de pèl.

rebut sexe anal i que no ho percep com un símbol de la seva masculinitat fracassada personifica aquest trencament del model binari (Mercer 2017, 112). La presència d'aquest arquetip en la pornografia masculina pot indicar, tal com apunta Rob Cover, a una "form of fluidity that allows for a certain kind of "play" around the fringes of what masculine heterosexuality might mean, and how it might be articulated otherwise" (2015, 161).

Per concloure aquest apartat, ho traslladarem al context del RPS. Si recuperem un cas d'anàlisi mencionat anteriorment, que és el del RPS sobre bandes de heavy metal (Hoad 2017), podem veure de quina forma es rellegeixen les masculinitats hegemòniques a través del RPS. La cultura al voltant del heavy metal (tant els membres dels grups com els fans més visibles) és hipermasculina i hiperheterosexual. Tanmateix, hi ha moltes noies i persones LGBTIQ+ que són fans d'aquests grups que queden excloses d'aquestes comunitats, ja que se les tracta amb sospita o es ridiculitzen quan intenten aproximar-se a aquests espais (Hoad 2017, 6).

A través d'aquests textos, les autores exploren altres paradigmes o formes d'encarnar la masculinitat. Una de les temàtiques més comunes d'aquests textos és com, partint d'esdeveniments canònics, les fans exploren les reaccions emocionals dels membres de la banda. Per exemple, textos que se centren en l'impacte de les morts o suïcidis d'altres membres de la banda, com la mort de Cliff Burton de Metallica el 1986 (Hoad 2017, 12), posant així el focus en la sensibilitat, emocions i afectes d'una cultura hipermasculina on aquests no acostumen a tenir lloc. A partir del context hipermasculí i sovint homòfob dels entorns de heavy metal, les autores dels RPS reescriuen les vides i relacions dels membres de les bandes, de manera que aquests RPS poden funcionar com una manera de sentir que pertanyen en aquests espais, a la vegada que qüestionen aquests models de masculinitat i sexualitat.

2.5.3. Llegir i escriure sobre amor

Ja hem vist que els slash fiction es troben a la cruïlla entre el gènere romàntic i el pornogràfic. Per aquest motiu, en aquest apartat ens fixarem en les qüestions que

l'aproximen més a la narrativa romàntica, i més endavant, en tot allò que l'aproxima a la pornografia. Per tant, en aquest apartat, primer detallarem les característiques fonamentals del gènere narratiu romàntic i la seva relació amb el feminisme, després desenvoluparem la concepció d'amor romàntic i finalment explorarem algunes qüestions específiques en relació amb la intimitat i la demisexualitat.

2.5.3.1. *La narrativa romàntica*

Malgrat que el gènere de novel·les romàntiques és un dels més populars i venuts arreu del món, aquest gènere – sigui en el camp literari o cinematogràfic – se segueix veient amb menyspreu i desinterès: “They are [...] considered lacking in intellectual merit, stylistic rigor, or innovation, and indistinguishable from each other” (Kamblé, Selinger, i Teo 2021, 1). Tot i que la mirada cap a aquest tipus de textos és similar a la que es té cap a la cultura mediàtica popular en general, en aquest cas el factor del gènere accentua aquest menyspreu: el gènere romàntic s'associa tradicionalment a la feminitat, a les dones, i per tantes percep com un gènere “menor”. Aquest menyspreu cap al gènere literari en si sovint es trasllada també cap a les autores i a les escriptores, amb una mirada sexista i heteronormativa.

A grans trets, podem definir la novel·la romàntica com una ficció on l'amor i el festeig entre els dos protagonistes és el centre de la història (Ramsdell 1999). Una definició que es fa servir en les investigacions sobre el gènere romàntic és la que proposa l'associació Romance Writers of America (RWA), que defineix la novel·la romàntica de la següent manera: “a central love story and an emotionally satisfying and optimistic ending” (“About the Romance Genre” 2023). Pamela Regis, en el seu llibre *A Natural History of the Romance Novel* (2003) enumera vuit característiques d'estructura que ha de contenir un text per tal de ser considerat dins del gènere:

In one or more scenes, romance novels always depict the following: the initial state of society in which heroine and hero must court, the meeting between heroine and hero, the barrier to the union of heroine and hero, the attraction between the heroine and hero, the declaration of love between heroine and hero,

the point of ritual death, the recognition by heroine and hero of the means to overcome the barrier, and the betrothal (Regis 2003, 38)

Per Regis el component del final feliç és essencial, vinculat a través del matrimoni o al compromís. És a dir, el final feliç es materialitza mitjançant la unió entre els dos protagonistes, i encara que no aparegui el matrimoni, la narrativa es tanca amb la promesa de què passarà (Regis 2003, 31).

Algunes autores han matisat o modificat les vuit característiques identificades per Regis. Per exemple, Catherine M. Roach considera que aquests elements estan massa centrats en l'argument des d'una perspectiva cronològica, i que no expliquen l'estructura més profunda de la novel·la romàntica, que podria desordenar-se narrativament però mantenir l'essència. Segons l'autora, hi hauria nou elements essencials a tenir en compte des de la perspectiva estructural:

(1) IT IS HARD TO BE ALONE, especially (2) as a WOMAN IN A MAN'S WORLD, but (3) romance helps as a RELIGION OF LOVE, even though it involves (4) HARD WORK and (5) RISK, because it leads to (6) HEALING, (7) GREAT SEX, and (8) HAPPINESS, and it (9) LEVELS THE PLAYING FIELD for women (C. M. Roach 2016, 21).

En relació amb el final feliç, veiem que Roach el separa en dues etapes. La vuitena, "Happiness" o també anomenada "Romance makes you happy" fa referència en el punt de la història on els dos amants per fi es corresponen i poden estar junts, un fet que pot materialitzar-se mitjançant el compromís o matrimoni, però no necessàriament. El novè element, "Romance levels the playing field for women", en canvi, és el final realment feliç per les dones: al final de la història, l'heroïna és feliç, fora de perill i en una situació estable, és estimada i està satisfeta sexualment, i preparada per una vida que l'ompli (C. M. Roach 2016, 25-26). Per Roach, aquesta distinció és important, perquè en aquestes narratives les dones guanyen poder, de manera que en certa manera, s'equilibra la desigualtat de poder existent entre els homes i les dones (2016, 26).

Aquests vuit o nou elements de Regis i Roach tracen els punts en comú de les novel·les romàntiques, però dins del gènere podem trobar-hi molts subgèneres i especificitats que poden tenir a veure amb aspectes com: l'època on se situen les narratives (contemporànies o històriques); els universos on passen, que poden ser realistes o amb elements fantàstics o de ciència-ficció; la presència de sexe i la forma en què es representa, més o menys explícita; la presència de relacions no heterosexuales, etc. (Kamblé, Selinger, i Teo 2021, 2).

En general, ens hem estat referint a les novel·les romàntiques, ja que és un dels gèneres més estudiats per l'acadèmia, però aquest tipus de narrativa les podem trobar present en molts altres productes culturals, des de pel·lícules a l'slash fiction. Per això Catherine M. Roach parla de la “narrativa cultural romàntica”, que segons l'autora és la narrativa més popular i present en la cultura mediàtica popular, i que més enllà de la seva presència en els textos, també condiciona la nostra manera de relacionar-nos amb l'amor i les expectatives de futur:

By calling romance a “cultural narrative” here, I mean a guiding story that provides coherence and meaning in many people’s lives: a story whose truth value lies in the extent it is held to be true by people who shape their lives around that story, whether consciously or unconsciously (2010, 3).

Així doncs, podem identificar un transvasament entre les narratives present en aquests textos i les expectatives individuals i personals en relació amb l'amor, el sexe i la fidelitat. Tal com hem esmentat abans, són principalment les dones qui escriuen i llegeixen aquests textos, i això ha marcat gran part de les preocupacions de les investigacions sobre la narrativa romàntica amb una perspectiva feminista, d'una manera similar a la que hem vist anteriorment al voltant de l'slash fiction.

En la teoria i moviment feminista la qüestió de l'amor ha ocupat una posició central (Fernández 2017, 2). A partir de la segona onada, l'amor es va començar a entendre com una emoció construïda socialment i que es feia servir per justificar l'explotació de les dones a la vegada que les lligava en relacions opressives amb els homes (Jackson 1993, 39). Per a aquestes feministes, com Simone de Beauvoir, les dones poden

alliberar-se d'aquesta emoció que les oprimia si eren capaces de reconèixer-ne els mecanismes i impacte en les seves vides.

Per tant, si partim d'aquest marc mental, durant la dècada dels setanta i vuitanta podem trobar moltes crítiques feministes a la novel·la romàntica, en considerar que impactaven negativament en les vides de les dones en representar de forma idealitzada l'amor: "the stories of romantic love elaborated in these novels are damaging to women in all sorts of ways: economically, physically, psychologically, emotionally, and sexually" (Teo 2021, 475). Tot i que la segona onada feminista va propiciar el context perquè es prengués seriosament aquest gènere literari, que fins aleshores no s'havia estudiat en considerar-se menor o irrellevant, els primers estudis en la matèria tenien una visió monolítica de l'impacte negatiu que podien tenir en les vides de les dones.

Tania Modleski, per exemple, en un assaig del 1980 sobre les novel·les d'Harlequin,³¹ apunta que les heroïnes de les novel·les només poden aconseguir la felicitat si passen per un procés de submissió, sacrificant els seus instints i orgull (1980, 435). De fet, Modleski acaba afirmant que aquestes novel·les "not only reflect the "hysterical" state but actually, to some extent, induce it" (1980, 447). En general, les primeres investigacions feministes sobre aquests textos busquen "desemascarar" el gènere romàntic per mostrar com aquests textos en aparença optimistes, entretinguts i innocus contenen moltes de les angoixes i conflictes al voltant de l'amor i del gènere (Kamblé, Selinger, i Teo 2021, 7).

Anteriorment, ja hem parlat del llibre *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* de Janice Radway, que és un dels textos seminals de la recerca feminista sobre la literatura romàntica. A part de fer una anàlisi d'aquests textos, Radway va parlar amb moltes lectores de novel·les romàntiques per tal de poder entendre l'acte de llegir les novel·les. En la introducció de la segona edició del llibre,

³¹ Harlequin és una editorial canadenca fundada el 1949, que publica novel·les romàntiques i és una de les editorials més populars en el sector. Un "Harlequin romance" es fa servir per designar, habitualment de forma despectiva, una història romàntica comercial i simple.

escrita l'any 1991 (el llibre es va publicar originalment el 1984) Radway reflexiona sobre l'impacte de la teoria feminista en la seva investigació. Davant la constatació que moltes de les lectores de novel·les romàntiques també comencen a escriure'n, l'autora es planteja si les intel·lectuals feministes podrien contribuir a fer que aquests textos fossin més progressistes i feministes, però de seguida apunta a la problemàtica d'aquesta aproximació:

However, as many feminist theorists and their critics have pointed out, to call for such a project from within the privileged space of the academy is highly problematic, since that call is almost inevitably grounded on a residual elitism that assumes that feminist intellectuals alone know what is best for all women. In this context, Angela McRobbie's admonition that academic feminists tend to "underestimate the resources and capacities of "ordinary" women and girls ... to participate in their own struggles as women but quite autonomously" is well taken (Radway 1991, 18).

A partir de l'anàlisi dels textos, malgrat que Radway identifica com sovint la posició de la dona protagonista és de debilitat, inferioritat o submissió, això no significa necessàriament que es promulgui aquest rol de les dones, sinó que pot servir per identificar i fer visible la realitat de moltes dones, a la vegada que pot mostrar possibles estratègies per gestionar-ho o superar-ho (1991, 75). De totes maneres, Radway també és crítica amb algunes de les narratives prototípiques de les novel·les romàntiques i dels potencials perills que poden tenir en les vides de les dones que ho llegeixen. Per exemple, Radway es fixa en com les dones no sempre són les recipients de l'afecte dels homes, sinó que també reben una passió descontrolada, que a vegades es converteix en una violació. I en lloc d'emmarcar aquests actes com a violència, es presenten com el resultat d'un desig apassionat i descontrolat. Segons Radway, aquestes narratives són perilloses perquè presenten la violació com l'expressió d'un desig incontrolable, i que poden crear la sensació de falsa seguretat en racionalitzar comportaments violents dels homes (Radway 1991, 216).

Radway també es fixa en l'acte de llegir i en l'impacte que això pugui tenir. Segons ella, la ficció romàntica és una mena de “literatura compensatòria”, en el sentit que ofereix a aquestes dones un alleugeriment emocional que no poden obtenir en la seva vida quotidiana, ja que el rol social que han d'adoptar (com a mares o com a cuidadores) els hi deixa poc espai pel “guiltless, self-interested pursuit of individual pleasure” (Radway 1991, 96).

Aquests debats sobre el gènere romàntic també es donen dins dels fan fictions. A tall d'exemple, en el fandom de Harry Potter existeix un subgènere anomenat WIKTT (que significa “When I Kissed the Teacher”) i tracta de les relacions entre Hermione Granger i Severus Snape, és a dir, la relació entre una alumna i un professor. Anne Kustritz (2015) ha analitzat les discussions que es produïen dins de la comunitat WIKTT amb relació a les convencions del gènere romàntic i com entraven en tensió amb la perspectiva feminista de moltes de les lectores. En alguns textos del WIKTT hi apareixen violacions, i moltes lectores consideraven que això no formava part del gènere romàntic. Segons aquestes lectores, la violació els hi deixava una mala sensació i impressió del text, anant a la contra de l'expectativa que els textos romàntics han de tenir finals feliços. Segons aquestes lectores, altres gèneres de fan fiction (com el h/c o el “porn without plot”) serien més adients per explorar qüestions de consentiment i violacions (Kustritz 2015, 453).

Ara que hem vist les característiques i el funcionament del gènere romàntic, veurem com s'articula el mateix concepte d'amor romàntic i com s'ha problematitzat des del feminisme i la teoria queer.

2.5.3.2. *L'amor romàntic*

L'amor romàntic no és una emoció específica i precisa, sinó que més aviat és un conjunt d'idees, valors i sentiments, i una sèrie de pràctiques culturals situades en un moment històric determinat (Teo 2021, 454). Segons Coral Herrera, l'amor romàntic està format per dos vessants, una sociobiològica i una cultural:

El amor romántico es un producto mítico que posee, por un lado, una base sociobiológica que se sustenta en las relaciones afectivas y eróticas entre humanos, y por otro, una dimensión cultural que tiene unas implicaciones políticas y económicas, dado que lo que se supone un sentimiento individual, en realidad influye, conforma y modela las estructuras organizativas colectivas humanas (Herrera Gómez 2010, 76).

Per tant, tot i que els humans comparteixen l'experiència del desig sexual o l'afecte, la manera d'entendre l'amor o l'erotisme estan construïts socialment, de manera que no existeixen de forma independent al context històric i cultural (Teo 2021, 454). Quan parlem d'amor romàntic, doncs, ens referim a un model al voltant del romanticisme, que conforma el nostre ideal d'amor eròtic, un ideal propi de la cultura occidental (Herrera Gómez 2010, 77). Si l'emoció no pot ser separada del seu context cultural i social, cal que tinguem en compte com l'amor romàntic es relaciona amb les normes socials que controlen la sexualitat dels homes i de les dones, la regulació del matrimoni i la família, o la manera en què es transmet la propietat (Illouz 2006, 41).

Malgrat que podem traçar els orígens de l'ideal del romanticisme al segle XI amb els trobadors provençals, que a la vegada estaven influïts per la cosmogonia de l'antiguitat grega, aquest ideal es trobava sobretot en el terreny literari (Teo 2021, 456). És a partir dels segles XVII i XIX que aquest ideal comença a prendre forma mitjançant la institució del matrimoni, la família nuclear; afegit en un context d'erosió de les xarxes personals de suport i l'auge de l'individualisme (Beck i Beck-Gernsheim 1995; Giddens 1992; Illouz 2006). Aquest ideal s'impregna en les societats fins a crear una "cultura de l'amor romàntic", que segons Illouz, consisteix en com l'amor romàntic dicta què es considera desitjable i una bona vida:

The definition of the good life includes finding a person able to generate long-lasting and yet exciting feelings, and being able to extend the experience of love throughout one's life. In other words, a culture of love is a culture where the experience of love plays a central role in the definition of self and in which

actors engage in a wide variety of symbolic practices to create, experience and maintain the emotion of love (Illouz 2006, 43).

Aquesta cultura de l'amor romàntic repercuteix en la forma d'organitzar les nostres societats, ja que s'ha promogut com l'estat civil ideal, amb la finalitat de la formació d'una família nuclear tradicional. Per això des de la perspectiva feminista l'amor romàntic s'ha vist com una eina de manteniment de l'ordre social heteropatriarcal (Ferguson i Toye 2017; Fernández 2017; Jackson 1993): l'amor s'associa a la tasca reproductiva femenina, emmarcada en l'espai domèstic de la llar, instituït com a ritual social mitjançant el matrimoni i perpetuant algunes de les normes de la moral cristiana, com la fidelitat o l'exclusivitat (Herrera Gómez 2010, 112). D'aquesta forma, l'amor romàntic i les institucions que se'n deriven (el matrimoni, la família nuclear) s'han erigit en institucions naturalitzades i que no es qüestionen.

A més a més, la institució de l'amor romàntic està basada en ideals heteronormatius. Fins i tot autores feministes de la segona onada, en pensar sobre l'amor romàntic, se centraven de forma gairebé exclusiva en les relacions heterosexuales, o consideraven que l'amor romàntic funcionava de la mateixa manera en parelles heterosexuales o homosexuals, sense tenir en compte que l'amor romàntic està articulat al voltant de l'heterosexualitat i totes les institucions que se'n deriven (Jackson 1993, 40).

Si entenem que l'amor romàntic, malgrat basar-se en les emocions humanes de caràcter sociobiològic, en gran part està construït per discursos, sovint es parla de l'amor com a "història" (Sternberg 1999) o dels "mites" de l'amor romàntic (de Rougemont 1986; Barrón López De Roda et al. 1999; Yela García 2002). Sternberg entén l'amor com a història o narrativa: tothom està exposat de forma sistemàtica a històries que proposen diferents concepcions sobre l'amor romàntic i que ens ofereixen múltiples oportunitats per veure què pot ser l'amor i com es pot configurar (1999, 5).

També es pot entendre l'amor romàntic com un conjunt de "mites", que actuen com a guia i formalització de l'imaginari col·lectiu en relació amb l'amor i la passió. El mite principal que trobem és amb relació a la narració prototípica de l'amor i del seu final feliç: dues persones que s'enamoren es veuen separades, i després de superar una sèrie

d'obstacles, aconseguen per fi ser feliços junts (Herrera Gómez 2010, 292). Aquesta estructura mítica és molt similar al gènere literari romàntic, que també pressuposa un final feliç que arriba després d'una sèrie d'obstacles que impedeixen a la parella ser feliç (Regis 2003; C. M. Roach 2016).

D'aquest mite se'n deriven dos més, el del "príncep blau" i la "princesa meravellosa". Ambdós mites, clarament arrelats en una concepció heterosexual i amb rols de gènere molt marcats, ja que implica que el príncep té molta agència i un rol actiu, de força, mentre que la princesa adopta un rol passiu i vulnerable (Herrera Gómez 2010, 293). Aquests dos rols també els trobem presents sistemàticament en les narratives romàntiques, on els protagonistes masculins estan fortament marcats per característiques de la masculinitat tradicional i hegemònica, com la força, la valentia, la virilitat o la dominació (Allan 2016). Les protagonistes femenines, en canvi, adopten rols més passius o submisos, amb menys agència – especialment en el terreny sexual – i totalment imbuïdes per l'amor (C. M. Roach 2010).

El mite de l'omnipotència també estructura en gran manera la nostra concepció de l'amor. Aquesta creença consisteix en la premissa de "l'amor pot amb tot" o "l'amor està per sobre de qualsevol cosa" (Barrón López De Roda et al. 1999, 75). D'aquest mite se'n deriva la idea que dirigir la vida cap a la cerca de l'amor romàntic valdrà la pena (Illouz 2006, 43). Per a moltes autores feministes, això reforça la idea que l'amor romàntic pot ser perjudicial per a les dones, perquè d'acord amb aquesta promesa de felicitat poden acceptar situacions que les sotmeten (Fernández 2017). Aquesta promesa també té molt a veure amb el final feliç o el "happily ever after" que hem identificat en les narratives romàntiques: l'aventura i totes les dificultats entre els dos herois valdrà la pena (C. M. Roach 2016). En aquesta línia també identifiquem el "mite de la mitja taronja", que consisteix en creure que les persones estan predestinades a acabar amb una persona determinada, és a dir, que l'altra persona és inevitablement la seva "altra meitat". Per tant, això implica que sense aquesta altra persona no hi ha una plenitud de l'individu, que està incomplet; i que fins que no es trobi amb l'altre mitjançant l'amor no podrà recuperar la identitat sencera (Herrera Gómez 2010, 294)

Altres mites de l'amor romàntic configuren de quina manera estructurarem la nostra vida sentimental (Yela García 2002), i com veurem, sovint estretament lligats amb concepcions heteropatriarcales. Per exemple, el mite de l'exclusivitat és la creença que l'amor romàntic només es pot sentir per una única persona; o el mite de la fidelitat, que creu que tots els desitjos amorosos i eròtics s'han de satisfer amb una única persona, concretada en la parella (Barrón López De Roda et al. 1999, 75). Aquests dos mites es relacionen amb el mite de l'emparellament, que és la creença que la parella és una forma d'unió natural i universal. D'aquest mite també se'n deriva el mite del matrimoni o la convivència, que creu que l'amor romàntic passional ha de dur a la unió estable de la parella i constituir-se en matrimoni (Herrera Gómez 2010, 294).

Aquests mites o històries sobre l'amor romàntic que hem vist no són els únics, en ser discursos i construccions socials poden modificar-se o desaparèixer, però també en poden sorgir de nous, segons el context i valors associats a l'amor romàntic a cada moment.

2.5.3.3. *La intimitat i la demisexualitat obligatòria*

Finalment, ens aturarem breument en un aspecte concret però molt rellevant de les narratives romàntiques: la intimitat. La intimitat és una de les claus de la construcció de l'amor romàntic en el present. El concepte d'intimitat és molt ampli i pot dur a certa imprecisió. En aquest context, l'entendrem com “the quality of “closeness” and interpersonal interaction that, over the centuries, has meant physical proximity, familiarity, and sexual and other forms of bodily contact” (Teo 2021, 457). Abans del segle XIX, no s'esperava que l'amor tingués una culminació feliç mitjançant la intimitat i proximitat, sinó que s'associava generalment amb el patiment i l'amor no correspost. De fet, algunes autores creuen que la característica definitòria de l'amor en la modernitat és, precisament, l'expectativa que l'amor sigui correspost i hi hagi una expectativa de compromís i intimitat (Weisser 2013).

Robert Sternberg (1988; 1997) va proposar entendre l'amor en base a un triangle per tal de comprendre de quina manera es concep l'amor, quins son els eixos principals i quin tipus de relacions o d'amor permet. En aquesta teoria triangular de l'amor trobem tres

vèrtexs o components: la intimitat, la passió i el compromís. Per tal que l'amor sigui ple i consumat, s'han d'unir aquests tres factors. La qüestió del compromís i l'emparellament l'hem tractat en relació amb els mites de l'amor romàntic, i la passió la tractarem tot seguit en el següent apartat.

Per tant, si ens fixem en la qüestió de la intimitat, és fàcil traçar com es trasllada la centralitat de la intimitat en els textos de slash fiction. Elizabeth Woledge (2006) va categoritzar un gènere anomenat "intimatopia", present tant en l'slash fiction però també en novel·les romàntiques publicades, i que es caracteritza precisament pel rol central que té la intimitat en aquests textos. Segons Woledge, les intimatopies són mons ficticis que giren al voltant de la intimitat i exploren relacions properes entre homes (2006, 100). Salmon i Symons (2003, 97) havien identificat la "romantopia" en les novel·les romàntiques heterosexuales, una narrativa on el sexe precedeix la intimitat entre els protagonistes. En la intimatopia, és al revés, els actes sexuals són l'expressió de la intimitat (Riseman 2020, 4).

Basant-se en el contínuum homosocial de Sedgwick, Woledge analitza com en aquests mons el desig entre homes i la intimitat estan profundament connectats (Riseman 2020, 3). Segons Woledge, en les intimatopies l'ús del rerefons homosocial del text canònic és la manera "lògica" d'explorar una relació homosexual (2006, 101). Si el que trenca el desig en el contínuum homosocial de Sedgwick és l'homofòbia o la preocupació per ser llegit com a gai, en les intimatopies no apareix aquest temor i, per tant, "the social and the erotic slip seamlessly into one another" (Woledge 2006, 102). Les característiques principals d'aquest gènere són les següents: generalment narren situacions que accentuen la intimitat entre dos homes (per exemple, contextos de guerra); els personatges no s'identifiquen com a homosexuals o bisexuals; els personatges necessiten crear una relació íntima i estable abans de tenir relacions sexuals; acostuma a haver-hi desigualtats jeràrquiques entre els personatges (per exemple, personatges amb rangs diferents en contextos militars i de guerra) i finalment, a vegades el subgènere del hurt/confort s'utilitza com a dispositiu que permet explorar la proximitat emocional entre dos personatges.

Aquests mons tenen una implicació molt important a l'hora de construir la sexualitat entre dos personatges masculins que es pressuposa que són heterosexuales. Generalment, els protagonistes no s'identifiquen com a homosexuals o bisexuals, sinó com a dos amics o companys amb una relació molt propera i íntima. En realitzar aquestes lectures queer de la intimitat entre dos homes, les intimatopies creen mons on els homes són demisexuals. La demisexualitat forma part de l'espectre asexual, i es refereix a les persones que només tenen interès pel sexe o mantenen relacions sexuals amb algú amb qui senten una intimitat i proximitat (Przybylo 2016, 182-83). Però més enllà de l'orientació sexual dels individus, Jodi McAlister ha identificat el que ella anomena la "compulsory demisexuality" o "demisexualitat obligatòria" (2020, 4), referenciant el concepte de l'homosexualitat obligatòria d'Adrienne Rich.

La demisexualitat obligatòria és, segons McAlister, un imperatiu present a moltes narratives romàntiques on el sexe només es pot gaudir si els personatges estan prèviament enamorats (2020, 4). Tot i que McAlister ho aplica en relacions heterosexuales, on es mesclen moltes qüestions sobre la sexualitat i desig de les dones, en el cas de les intimatopies on les relacions són entre dos personatges masculins en principi heterosexuales, la implicació que té la demisexualitat obligatòria és que l'atracció és "cega" respecte al gènere de l'altra persona, ja que és la intimitat i proximitat el que construeix el desig (Riseman 2020, 4) i, per tant, les identitats LGBTIQA+ no formen part d'aquests universos.

2.5.4. Sexe, desig i plaer

En aquest subapartat ens fixarem en els slash fiction pel seu contingut sexual explícit i de quina manera es concep i es representa el sexe i el plaer. Està dividit en tres subapartats: el primer està dedicat a la forma en què s'ha entès la pornografia des dels feminismes; el segon presenta la teoria dels guions sexuals i com s'aplica en el cas dels slash fiction, i finalment, el tercer apartat se centra específicament en les construccions de la virginitat i la pèrdua de la virginitat.

2.5.4.1. *Debats feministes al voltant de la pornografia*

L'any 1985 la Joana Russ va publicar un assaig anomenat *Pornography By Women For Women, With Love*, on analitzava fanfics de K/S, posant èmfasi i celebrant l'aspecte sexual i pornogràfic d'aquests textos. Amb relació a què volen les lectores i escriptores d'aquests textos, Russ explica el següent:

What they do want is sexual intensity, sexual enjoyment, the freedom to choose, a love that is entirely free of the culture's whole discourse of gender and sex roles, and a situation in which it is safe to let go and allow oneself to become emotionally and sexually vulnerable (1985, 89).

Ja hem mencionat anteriorment la reticència de determinades autores a entendre l'slash fiction com a pornografia, en part per la connotació negativa de la paraula. En qualsevol cas, és innegable que molts slash fiction tenen molt contingut sexual i pornogràfic, i a més a més, aquest tipus de contingut és el que expliquen que busquen les lectores i escriptores de slash (Neville 2018a). I com també hem vist abans, aquests textos poden funcionar com a vehicles de discursos, més o menys normatius, sobre el gènere, la sexualitat, el consentiment sexual o el desig (Popova 2018a).

Moltes d'aquestes autores que han entès l'slash com a pornografia creuen que per a moltes lectores i escriptores de slash aquests textos els hi permeten explorar relacions igualitàries i sense les relacions de poder que impregnen qualsevol relació heterosexual en altres textos o en la seva vida. Per tant, utilitzar dos personatges masculins els hi permet anivellar aquestes diferències. Lamb i Veith (1986), per exemple, creuen que aquest anivellament sovint va acompanyat de crear personatges amb característiques andrògines. En canvi, Joanna Russ, tot i que està d'acord en aquest factor igualitari de l'slash, no comparteix que els personatges tinguin característiques andrògines, sinó més aviat el contrari: "they also want [...] to create images of male bodies as objects of desire" (1985, 90).

Anteriorment, ja hem parlat de com l'interès per moltes dones cap al contingut sexual explícit entre dos homes és molt comú, sigui a través de la pornografia, l'eròtica o

textos com l'slash fiction o el yaoi (Basu 2021; McLelland 2001; 2006; Nagaike 2003; Neville 2015; 2018a). Per a moltes dones, consumir pornografia gai els hi permet evitar les incomoditats que poden sentir respecte a la pornografia heterosexual, ja que la manera en com es representen les dones a la pornografia pot generar cert malestar, també en relació amb les possibles problemàtiques ètiques al darrere la producció de pornografia.

De fet, tal com recull Lucy Neville (2018a) en les seves entrevistes a dones que consumeixen contingut sexual explícit entre homes, una de les motivacions principals per consumir aquest contingut és que els permet deixar de banda les qüestions polítiques o preocupacions feministes. Una de les dones entrevistades explica que per ella la pornografia heterosexual és “un camp de mines” perquè qualsevol acte sexual es converteix en polític, i que, en canvi, amb la pornografia gai és capaç de gaudir-ho sense tenir en compte aquests aspectes (2018a, 162).

La relació del feminisme amb la pornografia és complexa (Segal 1998). Després de la “revolució sexual” i els moviments d'alliberament sexual de la dècada dels seixanta, estretament lligats al feminisme, a partir de la dècada dels setanta les feministes radicals van començar a desenvolupar un escepticisme respecte a les promeses de l'alliberament sexual, que veien dominat pels interessos dels homes (McCann i Monaghan 2020, 75), i d'aquesta manera, l'assumpte de la pornografia va esdevenir central a la dècada dels vuitanta (Segal 1993, 95).

Feministes del context estatunidenc com Andrea Dworkin, Catherine MacKinnon i Robin Morgan entenien la pornografia estretament lligada a la violació, i creien que la pornografia era una forma de discriminació basada en el gènere i que s'havia de regular (Dworkin 2007). Aquestes autores posaven el focus en què la pornografia era “real”, que no només pertanyia al terreny de la fantasia: “pornography is not merely a representation of harm that might inspire men to harm women; pornographic materials are inherently harmful” (McCann i Monaghan 2020, 77).

En canvi, altres feministes creien que aquesta visió era molt reduccionista perquè eliminava les possibilitats de plaer i agència de les dones:

Pornography carries many messages other than woman-hating; it advocates sexual adventure, sex outside marriage, sex for no reason other than pleasure, casual sex, anonymous sex, group sex, voyeuristic sex, illegal sex, public sex. Some of these ideas appeal to women reading or seeing pornography, who may interpret some images as legitimating their own sense of sexual urgency or desire to be sexually aggressive. Women's experience of pornography is not as universally victimizing as the ordinance would have it (L. Duggan, Hunter, i Vance 1985, 56-57).

El debat al voltant de la pornografia va ser molt actiu durant les dècades dels vuitanta i noranta, i tot i que ara no ocupa una posició central en el si del feminisme, segueix present i és important tenir-lo en compte per veure de quina manera les posicions feministes d'autores i lectores poden influir en la seva relació amb l'slash.

2.5.4.2. *La teoria dels guions sexuals*

Si retornem als debats que envolten l'slash fiction sobre resistència i normativitat, en el cas del sexe, convé preguntar-nos: quines narratives i representacions s'estan fent sobre el sexe, sobre el desig i sobre el plaer? Per tal d'abordar aquesta qüestió, moltes autores han fet servir la teoria dels "sexual scripts" o "guions sexuals".

Aquesta teoria, proposada pels sociòlegs John H. Gagnon i William Simon l'any 1973, intentava superar un model d'entendre la sexualitat purament biològica a un model que permetés explorar i incorporar-hi la dimensió social i cultural. En el model biològic, el sexe s'explica com a un producte determinat pels impulsos innats biològics, però per Gagnon i Simon aquest model es queda curt perquè no tenen en compte que les relacions sexuals tenen lloc en un context social específic que determinen què es considera sexe i què no, i com s'ha de dur a terme (1986, 104). Els guions sexuals, doncs, permeten definir aquests límits i regular-los:

Scripts are involved in learning the meaning of internal states, organizing the sequencing of specifically sexual acts, decoding novel situations, setting the

limits on sexual responses and linking meanings from nonsexual aspects of life to specifically sexual experience (Gagnon i Simon 2011a, 13).

Així doncs, si entenem els guions o “scripting” com els models cognitius que la gent utilitza per guiar i avaluar les seves interaccions socials (Simon i Gagnon 1986; Rose i Frieze 1993), els guions sexuals són aquells que es fan servir per interpretar i modelar el comportament amb relació a les pràctiques sexuals (Gagnon i Simon 2011a). Segons aquesta teoria, el sexe està impregnat de significats simbòlics i es desenvolupa seguint aquests guions ritualitzats (Hedrick 2020b), i per això s'empra aquest llenguatge propi del teatre, on hi ha “guions” però també “actors”, que fan servir aquests guions per entendre i modelar les seves pràctiques sexuals (Beres 2014, 88). Aquests guions generalment contenen els següents elements: quins comportaments es duen a terme i com, qui els duu a terme, en quin ordre, quines altres activitats s’hi poden sumar i durant quines situacions es poden dur a terme (Hedrick 2020b, 3).

Aquests guions varien segons cada cultura i cada individu, és a dir, dues persones no tindran dos guions idèntics, però les persones dins d’un mateix context cultural i històric sí que compartiran determinats aspectes. Les persones aprenen i internalitzen els guions a tres nivells: el cultural, l’interpersonal i l’intrapsíquic (Simon i Gagnon 1986; 2003). En el primer nivell i més macro, el nivell cultural, els guions són més aviat abstractes i genèrics, ja que han de ser aplicables en moltes circumstàncies. En aquest nivell es relacionen els rols de gènere, dins d’un marc heteronormatiu, i de quina manera se suposa que s’ha de recrear la sexualitat. En el segon nivell, l’interpersonal, els guions estan basats en el cultural, però es modifiquen i reescriuen per omplir els buits que deixen els guions culturals juntament amb les altres persones amb qui s’interactua durant una pràctica sexual, (Popova 2021, 40). Finalment, el nivell intrapsíquic és aquell que es practica internament, que s’assaja a nivell individual, i a on es reconcilien algunes de les complexitats i ambigüitats dels guions culturals. Aquest darrer nivell és on és “practica i assaja cognitivament” abans d’una pràctica sexual, fent servir els guions interpersonals i culturals, però també les actituds, identitats i fantasies sexuals pròpies (Hedrick 2020b, 3).

Com hem dit anteriorment, els guions estan condicionats a cada cultura i època històrica. En el nostre context, quines implicacions tenen aquests guions respecte al gènere, la sexualitat i els rols que assumeix cadascú? Els rols assignats als homes i a les dones estan molt diferenciats pel que fa a l'agència i d'iniciativa durant el sexe:

In Western societies, the dominant sexual scripts are highly gendered and heteronormative. This means sex is generally seen as happening between one cisgender man and one cisgender woman, and who gets to do what is determined in part by the person's gender. We tend to view men as active in sex: they initiate it, they actively move through the steps of the script. Women, on the other hand, are passive gatekeepers: they get to say "yes" or "no" to men's advances, but the dominant sexual script allows them little agency beyond that (Popova 2021, 40).

Per descomptat, la teoria dels guions sexuals també ens és molt útil per entendre com es construeix el consentiment sexual i la cultura de la violació, però aquest aspecte l'explorarem més a fons en el proper apartat.

La concepció de les dones com a "gatekeepers" del sexe té molt a veure amb la pressuposició que els homes sempre estan disposats a tenir sexe i, per tant, encara que siguin els homes que inicien els contactes sexuals, són les dones qui realment controlen què passa, sobretot rebutjant o posposant el sexe (Beres 2014, 89). La cultura mediàtica és una de les fonts principals d'on s'obté informació per crear aquests guions sexuals, especialment al nivell cultural. Es projecta què és acceptable i què és inacceptable, i quines són les fronteres que s'estableixen (Wiederman 2015). Per exemple, el guió heterosexual que descrivia Popova es pot trobar repetidament a pel·lícules i sèries, on veiem la dona actuant com a "gatekeeper", l'home és qui ha de dur la veu cantant durant el festeig (Masterson i Messina 2023).

Tot i això, entre els tres nivells es poden produir dissonàncies i una falta de correspondència, creant conflictes entre ells. Aquests conflictes tenen a veure amb la diferència entre les construccions discursives sobre el sexe i la sexualitat respecte a les experiències sexuals viscudes. Per exemple, un home pot no sentir-se còmode amb

haver d'adoptar el rol d'iniciar sempre el sexe o pot ser que hi hagi un altre ordre a seguir durant les pràctiques sexuals. Aquestes dissonàncies, però, poden ser difícils d'identificar, perquè els guions dominants són tan persuasius que poden dificultar imaginar-se una altra manera de fer les coses (Popova 2021, 41).

Per tant, dins d'aquests discursos, determinades pràctiques es consideren més acceptables i normals, mentre que d'altres es consideren fora de la norma. Des d'una perspectiva diferent de la de la teoria dels guions sexuals, Gayle Rubin va reflexionar sobre aquesta qüestió a l'assaig *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality* (1984), que articula les principals diferències entre les feministes i la qüestió del sexe i la pornografia. La gran aportació de Rubin en aquest debat és la identificació d'una jerarquia sexual, on determinats actes i pràctiques sexuals es valoren i mentre que d'altres es rebutgen.

Per tal de conceptualitzar aquesta jerarquia, Rubin elabora un doble cercle, on hi ha el cercle interior o "the charmed inner circle", on es recullen les pràctiques bones, normals, naturals; i un cercle exterior o els "outer limits", on hi ha tot allò que sigui dolent, anormal i antinatural (2003, 153). A tall d'exemple, en el cercle interior podem trobar-hi el matrimoni, la monogàmia o el sexe "vanilla"³², mentre que en el cercle exterior hi trobaríem els seus equivalents en les relacions fora del matrimoni, la promiscuïtat o el sexe sadomasoquista.

Alguns dels elements que Rubin va traçar en el seu cercle i va situar a dalt o baix de la jerarquia han canviat, com és el cas del matrimoni, perquè el seu pes ja no és tan rellevant. Però més enllà de les pràctiques en concret que identifica Rubin i la seva posició en la jerarquia – moltes d'elles segueixen vigents avui en dia – també és important de quina forma s'interrelacionen entre elles:

³² El "vanilla sex" (sexe vainilla) és el terme que es fa servir en les comunitats de BDSM i sadomasoquistes per referir-se al sexe convencional o al sexe que no és BDSM, generalment té una connotació pejorativa, ja que es presenta com a sexe avorrit, poc interessant, conformista, típic... (Simula 2019, 211).

Modern Western societies appraise sex acts according to a hierarchical system of sexual value. Marital, reproductive heterosexuals are alone at the top erotic pyramid. Clamouring below are unmarried monogamous heterosexuals in couples, followed by most other heterosexuals. Solitary sex floats ambiguously [...] Stable, long-term lesbian and gay male couples are verging on respectability, but bar dykes and promiscuous gay men are hovering just above the groups at the very bottom of the pyramid. The most despised sexual castes currently include transsexuals, transvestites, fetishists, sadomasochists, sex workers such as prostitutes and porn models (Rubin 2003, 151).

En el terreny dels fanfics, un cas on de forma molt explícita es materialitzen aquestes qüestions és amb els fan fictions de l'Omegaverse o les dinàmiques Alpha/Beta/Omega (A/B/O). L'Omegaverse és un gènere de fan fiction que es basa en la reutilització, repetició i combinació d'una sèrie de narratives i tòpics, encara que generalment totes les històries comparteixen un element en comú: a part de ser homes o dones, els personatges tenen un gènere secundari que pot ser l'Alpha, el Beta o l'Omega (Popova 2018a, 181). Les històries de l'Omegaverse se situen en societats amb un imperatiu biològic que divideix a la gent en jerarquies similars a les manades de llops, i els Alpha són els sexualment dominants, els Omega els submisos i la resta de la gent són els Beta (Busse 2013a, 289). Algunes de les altres característiques dels personatges A/B/O són similars a la dels llops (cicles d'aparellament i reproducció similars als llops, anatomia pròpia dels llops), però una altra de les característiques principals és la possibilitat que els personatges masculins es quedin embarassats.

L'Omegaverse és un gènere molt popular i present en la majoria de fandom, encara que és especialment popular en el fandom de *Supernatural*, *Teen Wolf* i *Sherlock*. Tot i la seva popularitat, l'Omegaverse és un tipus de fanfic controvertit, ja que moltes lectores i escriptores de fan fiction critiquen que té les arrels en la zoofília i que els textos contenen desequilibris de poder molt grans, a la vegada que representen pràctiques sexuals fora de la norma. Fins i tot, algunes comunitats de fans anomenen despectivament l'Omegaverse com a “dogfuck rapeworld”, posant al centre qüestions sobre consentiment, bestialisme i violència sexual (Popova 2021, 38). Tot i així, les

lectores i escriptores d'aquests textos reconeixen que ho consumeixen com a pornografia i amb la voluntat d'excitar-se sexualment.

Milena Popova, que ha estudiat extensament textos de l'Omegaverse, creu que la distància d'aquests textos respecte contextos reals i pròxims a les experiències quotidianes amb relació al sexe permet explorar de quina manera afecten els guions sexuals i les concepcions dominants sobre el sexe:

A/B/O stories feature themes of power, desire, pleasure, intimacy, romance, control and consent. Readers and writers playing in this shared universe can examine gender roles as either socially constructed or driven by the strange biology of the Omegaverse, or a mixture of both. The distance created by the unfamiliar setting allows us to use A/B/O stories to ask questions about the power structures and inequalities around gender, and how they map onto intimate relationships (Popova 2021, 42).

Aquest distanciament i poca familiaritat respecte al context és, doncs, el que fa que es vegi de forma clara moltes de les desigualtats i relacions de poder presents en els guions sexuals. Per exemple, Popova analitza com es trasllada la pressuposició que els homes tenen un desig sexual i libido molt elevada en la figura dels Alpha, que no poden resistir-se a tenir relacions sexuals amb els Omega quan aquests emeten una calor o olor determinada, fent que perdin el control. Per tant, aquest paral·lelisme fa explícit com el discurs de la libido masculina en les nostres societats funciona d'una manera similar: els homes es veuen com els iniciadors del sexe (i, per tant, amb agència), però una vegada s'han excitat, se suposa que perden el control i que no poden evitar determinats comportaments, un marc que permet excusar comportaments abusius o violacions (Popova 2021, 49).

En definitiva, el cas de l'Omegaverse és particular precisament per aquestes normes i convencions, però l'slash fiction en general ens permet veure i explicitar de quina manera es negocien les relacions interpersonals entre protagonistes a la vegada que això es concilia amb els desitjos de cadascú i les expectatives de la societat (Close i Wang 2018; Spacey 2018a; Westberg Gabriel 2018).

2.5.4.3. *La virginitat i la pèrdua de la virginitat*

Abans hem vist com els guions sexuals estan molt marcats pel gènere i per l'heteronormativitat, i que, per tant, quan les pràctiques sexuals defugen d'aquest cànon, es produeixen disjuntives entre les expectatives socials i culturals i les experiències individuals. Un cas clar d'aquesta disjuntiva és amb relació a la pèrdua de la virginitat. La pèrdua de la virginitat té un gran valor simbòlic, ja que es considera que és el pas cap a la sexualitat adulta (M. Kelly 2010). Així i tot, no hi ha un consens o una definició exacta de què és perdre la virginitat, malgrat que en el guió sexual dominant es considera la primera vegada que una persona té sexe vaginal:

Cultural stereotypes about masculinity and femininity are reflected in the customary definition of virginity loss as occurring the first time a person has vaginal sex, an act commonly seen as something an (active) man does to a (passive) woman. This definition privileges men's experience of sexual intercourse by, in effect, requiring the presence of a penis (Carpenter 2005, 6).

Tal com apunta Carpenter, la definició de la pèrdua de la virginitat és molt rígida i sovint difereix de les experiències dels individus. Un cas clar d'aquesta dissonància entre el guió sexual dominant i les vivències sexuals pròpies és en la comunitat LGBTIQA+, especialment en el cas de les persones gais, lesbianes i bisexuals, on les seves experiències sexuals difícilment encaixen les proposades pels guions culturals sobre la virginitat. En aquest sentit, diferents estudis han identificat que tot i que algunes persones LGBTIQA+ defineixen la pèrdua de la virginitat en termes heterosexuales, en general tenen definicions molt més àmplies i diverses sobre la pèrdua de la virginitat i del sexe en general (Averett, Moore, i Price 2014; Babin i Humphreys 2021; Carpenter 2001; 2005; Horowitz i Bedford 2017).

És clar que la virginitat no té el mateix valor ni pes simbòlic en el cas dels homes i de les dones. En el cas de les dones, la virginitat té un gran valor, i per tant s'ha de protegir i perdre-la amb "la persona adequada". En canvi, pels homes, la virginitat no té un pes simbòlic tan gran i s'incentiva que es perdi en situacions espontànies que no impliquin cap compromís (Carpenter 2002). De fet, la virginitat pot ser estigmatitzant en els dos

casos, però en direccions contràries: mentre que s'estigmatitza a les dones per perdre-la massa d'hora o amb una persona amb qui no tenen una relació estable, en el cas dels homes l'estigma pot ser en relació amb seguir essent verges durant "massa temps" i no haver-la perdut encara. Aquesta càrrega simbòlica de la virginitat respecte al gènere també impacta en com viuen els homes i la dona la pèrdua de la virginitat, ja que la majoria de dones senten certa decepció en narrar les seves primeres experiències sexuals perquè no complien amb la "fantasia romàntica" que se suposava que havia de ser, mentre que pels homes, es tracta d'un ritual d'iniciació i l'adquisició de la virilitat (Carpenter 2002, 346), però que provoca frustració si es perd "massa tard".

Això també es trasllada en les narratives romàntiques, on l'heroïna habitualment és verge. Però existeix l'heroi verge en les narratives romàntiques? Aquesta figura, segons Jonathan A. Allan (2011; 2020a), no és gaire present en la literatura romàntica, ni s'ha estudiat gaire en l'acadèmia. El paradigma dels homes protagonistes en la novel·la romàntica és el d'un home amb molta experiència sexual, i poques vegades són verges, a diferència de les dones protagonistes. Tot i això, en la cultura mediàtica popular podem trobar-hi moltes referències a homes verges i a la seva cerca de perdre la virginitat, tot i que sovint des de l'òptica de l'humor (Allan 2020a, 4).

Els homes verges sovint ho amaguen per vergonya o per por a no ser llegits com prou homes, ja que la virginitat en els homes s'ha construït com a "the antithesis of what it is to be a man and its loss as a relief" (Humphreys 2013, 672). Segons Allan (2020a, 5), la presència de personatges masculins verges a la novel·la romàntica s'empra per explorar i qüestionar els models de masculinitat més tradicional, subvertint l'heroi clàssic de la novel·la romàntica que encarna la "puresa de la virilitat" (Radway 1991, 128).

En l'àmbit dels fan fiction, la virginitat (tant dels personatges masculins com femenins) no ha estat gens estudiada. Tot i això, en un article del 2004 de Catherine Salmon i Don Symons, molt breument fan referència a la qüestió de la virginitat i l'slash fiction:

Although slash protagonists usually are depicted as having had a great deal of sex with women, they are also usually depicted as "anal virgins." The loss of their anal virginity affirms a bond they share with no one else, and "first time"

slash stories are extremely popular. Although male-oriented and female-oriented eroticas differ profoundly and in many respects, they are alike in that each typically depicts sex between new rather than long-established partners. Romances, of course, depict sex primarily as a vehicle for establishing a permanent relationship, whereas porn depicts sex primarily as an end in itself (Salmon i Symons 2004, 98).

Malgrat que l'article no explora amb més profunditat aquesta qüestió, el que apunten aquí Salmon i Symons concorda amb algunes de les qüestions que hem vist anteriorment. Per una banda, que les definicions de virginitat, encara que de forma dominant es basen en l'experiència heterosexual, són més flexibles en el cas de les persones LGB (Averett, Moore, i Price 2014; Babin i Humphreys 2021). Per altra banda, com la pèrdua de la virginitat es lliga amb la demisexualitat obligatòria (McAlister 2020) i amb la importància de la intimitat lligada al sexe i al plaer (Teo 2021).

En definitiva, gran part dels slash es dediquen a narrar i explorar una ruptura entre els guions sexuals (generalment heterosexuales) i en les vivències i expectatives dels personatges. Aquesta ruptura moltes vegades passa per l'aparició i descobriment del desig entre els dos protagonistes. La falta de correspondència entre els guions culturals i les pròpies experiències, més enllà de trencar amb l'heterosexualitat obligatòria (Rich 1980) també té a veure amb qüestions com la virginitat.

2.5.5. Consentiment sexual

Ara que hem vist de quina forma es narren i representen les pràctiques sexuals, posarem el focus en la qüestió del consentiment sexual, indissociable de qualsevol pràctica sexual, però que pot presentar-se de diverses maneres i associat a diferents valors. L'apartat està dividit en dos subapartats: el primer té a veure en com es conceptualitza el consentiment sexual i les diferents maneres d'entendre'l des dels feminismes, i el segon té a veure amb de quina manera es representa el consentiment (o l'absència d'aquest) en els fan fictions.

2.5.5.1. *Concepcions sobre el consentiment sexual*

A grans trets, podem entendre el consentiment sexual com l'acord o conformitat a l'hora de tenir una relació sexual. No obstant això, les conceptualitzacions i límits del consentiment sexual són molt diverses, tant en la literatura acadèmica com en l'àmbit popular (Beres 2007). Algunes de les qüestions que dificulten la definició del consentiment sexual tenen a veure amb aspectes com la verbalització del consentiment sexual respecte el consentiment sexual inferit o deduït; la diferència entre el consentiment i el desig o el consentiment sexual assumit (“no és no”) respecte al consentiment afirmatiu (“només sí és sí”), entre d'altres (Muehlenhard et al. 2016).

Una altra dificultat a l'hora d'acotar el consentiment sexual té a veure, amb l'arrel de la qüestió, és a dir, amb què entenem per sexe, i que té molt a veure amb els guions sexuals que hem vist anteriorment. Si la concepció dominant entén que només és sexe la penetració vaginal, molts altres actes i pràctiques en queden fora, i en conseqüència, no entren en el terreny de les pràctiques a consentir (Popova 2021, 17). El consentiment sexual té molt a veure amb el dret al propi cos o l'autonomia corporal, és a dir, el dret a decidir sobre el propi cos, qui pot accedir-hi i com s'ha d'obtenir aquest accés. Totes aquestes decisions s'han de prendre lliurement, sense coerció o pressió externa, i aquest dret pot tenir a veure amb qüestions molt quotidianes, com ara què menjar, com vestir-se, però també amb altres assumptes com la medicina, els drets reproductius o fins i tot en la mort (Popova 2019, 14). Però si seguim la concepció tradicional de sexe limitada a la penetració vaginal, moltes pràctiques com ara els petons, abraçades, despullar-se o tocar-se no s'emmarquen dins del consentiment sexual, oferint una visió molt limitada de l'autonomia corporal i de quins actes s'han de consentir i quins no.

La qüestió del consentiment sexual s'ha abordat des d'una perspectiva jurídica, entenent el consentiment com a un contracte entre dos individus (Burkett i Hamilton 2012) i deixant de banda qüestions sistèmiques i culturals al voltant del consentiment sexual. Segons Milena Popova, qualsevol anàlisi feminista que vulgui abordar la qüestió del consentiment sexual ha de fixar-se en les estructures i relacions de poder:

When we move away from looking at consent as something that happens between individuals in a specific situation and start looking at it as something enmeshed in social structures, cultural practices, and complex operations of power, the radical potential of the idea of consent becomes really clear (2019, 10).

Aquesta visió contractual del consentiment tampoc té en compte que la negociació no té lloc en un intercanvi just i equilibrat: dir que “no” no és tan fàcil com dir que “sí”, sobretot en el cas de les dones. Si ens allunyem de la visió contractual també ens permet entendre que la violació no és el trencament d’aquest contracte, sinó que cal veure’l com a un problema sistèmic. Altra vegada, trobem que els guions sexuals i l’heteronorma són essencials per entendre el consentiment sexual i les violacions.

Nicola Gavey, en el seu llibre *Just sex? The Cultural Scaffolding of Rape* (originalment publicat el 2005, però amb una segona edició revisada el 2019) precisament vehicula com les normes dominants sobre el sexe heterosexual sostenen la cultura de la violació:

These everyday taken-for-granted normative forms of heterosexuality work as a cultural scaffolding for rape. This is not to say that these normative forms of sex are rape or that they are the same as rape [...] The way that normative heterosex is patterned or scripted in ways that permit far too much ambiguity over distinctions between what is rape and what is just sex (2019, 2).

Segons Gavey, la concepció majoritària de violació evoca la imatge d’un desconegut que viola a una dona, i rarament s’entén que la violació podia passar en altres contextos, com ara el de la parella (2019, 1). Aquesta imatge dominant de la violació, per tant, limita molt el què es pot considerar violació, i condiciona els guions sexuals respecte a una relació sexual consentida, però també una que no ho sigui (K. M. Ryan 2011). Si ens desplacem fora d’aquest marc, la frontera entre allò que és sexe consentit i allò que no esdevé molt més ambigua (2019, 3).

Aquesta ambigüitat també podem traslladar-la als guions sexuals i a la jerarquitització de les pràctiques sexuals: si entenem el sexe més enllà de la penetració vaginal, també

s'amplien les possibilitats de pràctiques que es poden considerar violacions, o si més no, pràctiques no consentides. Persones amb cossos no-normatius o que participen en pràctiques sexuals no heterosexuales poden quedar fora del discurs sobre el consentiment, i també desprotegides davant de possibles situacions de violació.

Malgrat que la qüestió del consentiment sexual i les violacions ha estat i és un dels principals eixos de la teoria i activisme feminista, la forma en com el feminisme ha conceptualitzat el consentiment sexual ha variat al llarg del temps i de vegades ha proposat formes d'entendre'l que divergeixen entre elles. Per tal de fer-ne una repassada, emprarem la categorització proposada per Milena Popova (2019, 14-33), que ho divideix en quatre concepcions: la feminista radical, la del “no és no”, la del “sí és sí” i l'aproximació “crítica”.³³

En primer lloc, la concepció del feminisme radical, tal com indica el seu nom i hem vist anteriorment, beu de les posicions del feminisme radical, que emergeix a finals de la dècada dels seixanta i es manté fins a finals de la dècada dels vuitanta. Per a aquestes feministes, el sexe i la violència estan tan íntimament lligades que resulta molt difícil poder-los diferenciar. Aquesta visió considera que el terreny de joc on es negocia el consentiment no és igualitari, ja que està profundament marcat per les desigualtats del sistema patriarcal i, per tant, fa molt difícil poder establir quan el consentiment és realment lliure i genuí. Aquesta posició és la que Andrea Dworkin duu a l'extrem en el seu llibre *Intercourses* (1987), on considera que qualsevol relació heterosexual és una violació, perquè l'acte de la penetració implica una possessió de la dona per part de l'home. Per tant, les dones no tenen poder sexual ni possibilitat de consentir davant dels homes (Dworkin 2007, 80).

La segona, la concepció del “no és no”, sorgeix dels contextos de l'activisme feminista durant la dècada dels vuitanta i noranta. Aquesta concepció beu molt de la vocació de canviar la percepció dominant de la violació per part de desconeguts i crear consciència

³³ Milena Popova utilitza el concepte “sex-critical approach”, però en català farem servir “aproximació crítica” per referir-nos-hi.

de les violacions en contextos de parella o coneguts (Gavey 2019; Martín Alcoff 2018). L'aproximació del “no és no” posa èmfasi en la responsabilitat dels homes a prestar atenció i respectar les dones quan no consenten alguna pràctica i acte sexual. Aquesta concepció del consentiment és la que més ha influït les definicions legals de violació i totes les reformes jurídiques amb relació a les violacions. La principal crítica que s'ha fet a aquest model és que no és capaç de donar resposta a moltes situacions on tot i no haver-hi un no explícit, tampoc hi ha consentiment per l'altra persona, com per exemple quan algú està adormit o alterat pel consum d'alcohol o drogues (Popova 2019, 17). Una altra crítica que a aquest model és que col·loca la responsabilitat en l'home ³⁴ a l'hora de llegir qualsevol expressió o gest de la dona que indiqui que no està consentint aquell acte (Friedman i Valenti 2009).

La tercera visió és la del “només sí és sí” també es coneix com la concepció “entusiasta” o “afirmativa” del consentiment. Aquesta visió intenta superar els problemes que suposen les propostes del feminisme radical i del “no és no”. Per fer-ho, posa tot l'èmfasi i pes en el desig i en l'entusiasme, i alhora, busca cobrir allò que no té en compte el “no és no” (Cho 2009). En aquest cas, la responsabilitat segueix estant en l'home, que ha de prestar atenció a la seva parella, però també implica que la dona vulgui sexe de forma entusiasta, i no per pressions, por o coacció. Alhora, aquest model és prosexe, és a dir, es distancia de les visions del feminisme radical que veuen amb suspicàcia el sexe (McCann i Monaghan 2020, 74).

L'última visió sobre el sexe, la crítica, és una reacció a les dues anteriors, ja que ambdues li donen molt de pes a l'agència individual i a la negociació interpersonal del consentiment. Les visions del “no és no” i la visió entusiasta assumeixen que totes les persones que participen en una pràctica sexual són individus lliures i que poden exercir la seva agència sense tenir en compte factors com les relacions de poder o desigualtat.

³⁴ Malgrat que aquest model es pot aplicar en relacions no-heterosexuals, generalment es fa servir en contextos heterosexuals que assumeixen que l'home és qui forçarà la pràctica sexual o que durà la veu cantant. Per això es fem referència a “l'home” en lloc d'utilitzar un terme més genèric, encara que en cap cas es limita només al sexe heterosexual.

Diverses autores consideren que aquesta perspectiva es fonamenta en la ideologia neoliberal on els individus són racionals i poden exercir lliurement la seva agència, i que, per tant, són els mateixos individus els responsables de les seves accions i decisions (Burkett i Hamilton 2012). A més a més, no dona resposta a la complexitat de moltes de les pràctiques i vivències sexuals que segons la visió del “no és no” i del “sí és sí” no serien considerades violacions:

How do our conceptions of ourselves, for instance, impact our decisions to consent to or even initiate sex? What does it mean to be feminine or a woman in relation to the choices we make about sex? What does it mean to be masculine or a man? What do our ideas about virginity or marriage tell us about how we should conduct our sexual and romantic relationships? How about ideas of what counts as sex, who should be having sex, what a “normal” amount of sex is? Our society has a lot of dominant ideas about sexuality, many or all of which we internalize, and which then shape our choices and actions (Popova 2019, 19).

Per això, la visió crítica intenta ressituar al centre la qüestió de la desigualtat sistèmica i els desequilibris de poder, però sense assumir els marcs de les feministes radicals, que amb la visió monolítica i restrictiva del poder no conceben la possibilitat de sexe consentit. La visió crítica té en compte els guions dominants sobre el sexe i la violació, que ja hem vist que són marcadament heteropatriarcals, però no significa que condemnin la possibilitat de tenir sexe consentit, simplement que poden limitar o condicionar la nostra capacitat d'exercir l'autonomia corporal o el consentiment sexual.

2.5.5.2. *Representacions sobre el consentiment sexual*

Un cop hem identificat les principals visions sobre el consentiment sexual, convé plantejar-nos com aquestes concepcions es troben presents a la cultura mediàtica popular, i més específicament, en els fan fiction. Hem vist com l'slash fiction conté elements de les narratives romàntiques i elements de la pornografia. En ambdós casos, tant en la narrativa romàntica com en la pornografia, el consentiment hi juga un rol molt important. Hem vist que moltes dones se senten més atretes pels textos de slash fiction perquè la qüestió del consentiment les preocupa menys que en la pornografia

heterosexual, ja que la seva visió feminista les impedeix gaudir i excitar-se a l'estar-se plantejant constantment si allò que veuen realment és consentit (Neville 2018a, 163). En el cas de les novel·les romàntiques a vegades també hi trobem escenes sexuals on no hi ha hagut consentiment sexual o aquest és ambigu, unes representacions que van molt lligades a l'ideal de l'home viril i apassionat que pren el rol més actiu en les relacions sexuals (Philadelphoff-Puren 2005). Fins i tot en textos que no cauen exactament en el terreny de la pornografia, però tampoc del gènere romàntic, com podria ser *Fifty Shades of Grey* (2011) – que de fet originalment era un fanfic – trobem discussions i tensions al voltant del consentiment per part del fandom (Barker 2013).

En qualsevol cas, la representació del consentiment sexual a la cultura mediàtica popular és una eina per informar-nos sobre què considerem consentiment sexual i com es pot dur a terme. Per aquest motiu, l'slash fiction – especialment aquell que se centra en les relacions sexuals – esdevé un lloc on representar i negociar les concepcions del consentiment sexual:

Fanfiction is helping its readers and writers not only to redefine and better understand consent based on lived experience and emotion – both theirs and those of their characters – but also to grapple with the role social power structures play in their interpretations of such experiences (Popova 2021, 12).

Per Milena Popova l'slash fiction pot funcionar com a una eina d'activisme pel consentiment sexual (2017a). Per altres autores, com Ashley Hedrick, l'slash fiction ens ofereix un gran corpus de textos escrits (generalment) per noies joves que conté descripcions, representacions i debats molt matisats sobre les concepcions del consentiment sexual en poblacions joves (Hedrick 2020b). Un cas concret que analitza Hedrick mitjançant la teoria dels guions sexuals és el dels RPF d'One Direction, per tal de veure de quina manera s'articula el consentiment sexual en aquests textos.

L'autora identifica que generalment hi ha presència de consentiment afirmatiu i que es negocia de forma verbal (Hedrick 2020b, 8). Un altre aspecte interessant és en relació amb el consentiment assumit, és a dir, se suposa què vol l'altra persona i que està consentint. I és que la majoria de vegades són els homes que assumeixen què vol la

dona i interpreten la gestualitat o la mirada de les dones com a signe de consentiment. Hedrick també identifica traces de guions sexuals dominants en la manera de mostrar l'amor i la passió dels homes, com per exemple, “men love aggressively” i “men act fast” (2020b, 13-14). Això es tradueix en la forma que aquests personatges s'aproximen a les dones, ràpidament, de forma apassionada i que pot arribar a ser violenta, sovint sense tenir el consentiment previ de la dona.

Per acabar, prestarem atenció a un subgènere popular de fan fiction i slash fiction que posa al centre debats sobre el consentiment. És el “Dub-Con”, que significa “dubvius consent”, és a dir, consentiment dubtós. A grans trets, la característica principal d'aquest subgènere és que mostra i narra situacions on el consentiment d'una o totes les persones involucrades en una pràctica sexual és incert (Spacey 2018a, 200). El dub-con, com molts altres elements de l'slash fiction, comparteix certes similituds amb la narrativa romàntica i eròtica, on és habitual trobar escenes de consentiment dubtós, però que no impliquen un abús, una violació o l'acceptació del sexe sota coacció.

És important ressaltar, doncs, que el dub-con no té per què representar necessàriament l'absència de consentiment, sinó que es tracta de situacions on no és del tot clar si hi ha hagut consentiment o no. Això ressona amb l'ambivalència que sovint ens trobem a l'hora de voler o no voler tenir relacions sexuals. Les dimensions de voler i desitjar sexe són múltiples, i generalment no encaixen en una clara dicotomia del “voler o no voler” (Muehlenhard i Peterson 2005). El dub-con sovint explora aquestes ambivalències i ambigüitats, sobretot centrant-se en el punt de vista d'un dels personatges (Popova 2021), la qual cosa permet aprofundir en les ambigüitats, desitjos, dubtes i pors d'aquests.

Aquest subgènere es troba en gairebé tots els fandom, però tot i la seva popularitat, també és un dels més controvertits i criticats per la mateixa comunitat al ser considerat antifeminista i regressiu: “Dub-con as a trope is criticized as being one which valorizes and glorifies sexual violence, perpetuating harmful cultural ideologies by eroticizing scenarios where consent is not assured” (Spacey 2018a, 202).

El dub-con explicita unes situacions que sovint podem trobar representades en altres textos (tant en fanfics com en narrativa romàntica), encara que no de forma clara ni diàfana. En altres textos, situacions similars es presenten com a inevitables, naturals i fins i tot desitjables, sempre emmarcades en el paradigma de l'heteronormativitat; en el dub-con, en canvi, aquests temes emergeixen de forma explícita i busquen explorar què significa consentir en situacions de desigualtat de poder (Spacey 2018a, 220).

Per a Milena Popova (2018a; 2021) i Ashton Spacey (2018a), la potencialitat d'aquests textos recau precisament en la seva exploració del consentiment sexual en moments en els moments més "grisos", on no és del tot clar si s'ha consentit o no. I com que la majoria de textos de dub-con passen en situacions amb desequilibris de poder, aquestes àrees grises i la dificultat de traçar línies nítides al voltant del consentiment, gran part de la narrativa gira al voltant d'aquesta qüestió: "they clearly problematize issues of power and consent, and offer ways of negotiating meaningful, consensual intimate relationships within wider abusive social structures" (Popova 2018a, 189).

Ja hem esmentat que per a Milena Popova els fan fictions poden funcionar com a activisme al voltant del consentiment, proposant altres maneres de veure i imaginar-se el consentiment i oferint "resistència discursiva" (2021, 9). Així doncs, els fan fiction poden servir a les lectores i escriptores per redefinir què significa el consentiment, de quina manera es negocia i com s'interrelaciona amb els desequilibris de poder. Però també serveix per proposar altres visions del consentiment i sobretot, explorar-lo en contextos no heteronormatius i que van més enllà dels guions sexuals dominants (Popova 2021, 12).

Per a Ashton Spacey, els fan fics són espais segurs on abordar situacions de consentiment dubtós i fins i tot, explorar fantasies de pèrdua de control, violació o abús (2018a, 212). Però també, i en una línia similar a la de Milena Popova, qüestionar les concepcions dominants sobre consentiment sexual:

Dub-con is a politically engaged genre; from the moment you search for it, from the moment you tag it as being dubious, you have already entered into a debate about the ways in which we articulate ourselves and our identities, the ways in

which consent paradigms operate, and your own position within wider societal expectations and power systems” (Spacey 2018a, 220)

En definitiva, sota l’aparença de textos que mostren violacions de forma acrítica, els dub-con ofereixen espais on explorar amb profunditat els problemes del consentiment portat a la pràctica, amb totes les seves ambigüitats i complicacions.

2.5.6. Homonormativitat i felicitat

En aquest darrer apartat abordarem els discursos homonormatius, especialment al voltant de la felicitat, ja que ens interessa veure de quina forma els slash fiction i RPS es vinculen amb les preocupacions polítiques del col·lectiu LGBTIQ+, i com es construeixen narratives al voltant d’una vida desitjable i feliç. En el primer subapartat, es presenta de quina manera s’ha abordat la felicitat i la infelicitat queer, i de quina forma els discursos sobre la felicitat poden ser homonormatius; el segon subapartat, presenta veus crítiques a la crítica de l’homonormativitat i les nocions principals de la temporalitat i futuritat queer.

2.5.6.1. Els discursos homonormatius sobre felicitat i futur

La preocupació pel futur i per la felicitat són temes angulars tant a la teoria queer com a l’activisme LGBTIQ+. La dificultat, el secretisme i el patiment de moltes vides LGBTIQ+ s’ha mogut (en determinats contextos geogràfics i socials) cap a una visibilitat i acceptació major, que ha desplaçat aquests afectes negatius. Tal com explica Heather Love amb certa ironia:

If you’re homosexual, there’s a lot to keep you busy these days. It can be hard to keep up with the ever-expanding menu of rights, privileges, and lifestyle options being made available. [...] The dark plush interior of the closet has recently been subject to inspection and remodel; tragic love, life in the shadows, and harrowing loneliness have been tossed out to make room for lighter and airier versions of gay life (2007a, 52).

Arran d'aquest accés a més drets, visibilitat i acceptació, la teoria i l'activisme queer es va preocupar per l'emergència de l'homonormativitat. Tal com hem vist anteriorment, l'homonormativitat es refereix a aquelles formes d'activisme LGBTIQ+ que no qüestionen les assumpcions ni institucions heteronormatives dominants, sinó que les defensen i sostenen (L. Duggan 2002, 179). En els seus inicis l'homonormativitat es feia servir per referir-se a discursos i demandes de les polítiques i activisme LGBTIQ+, però actualment el terme homonormativitat també es refereix als comportaments considerats “normatius” dins de les comunitats LGBTIQ+. Com apunta Michel Lovelock, “homonormativity emerges as a placeholder for a collection of interconnected ideals about what constitutes a ‘good’ gay life in the contemporary moment” (2019a, 551). Aquests ideals de la “bona” vida gai també estan molt relacionats amb la ideologia neoliberal, ja que es relacionen a polítiques individualistes (Clare 2017).

L'homonormativitat quotidiana va molt lligada als afectes i a les emocions: “[homonormativity] is legitimized through sentimental narratives of love, happiness and hope, narratives that overlap with both domesticity and consumption, but that consist of more affective and emotional registers” (Clare 2013, 786). Així doncs, l'homonormativitat té molt a veure amb la felicitat i amb el futur, és a dir, en com projectem vides desitjables i vides felices, quines institucions i comportaments ens poden aportar felicitat i confort, com ara la família, el matrimoni o la llar. Aquestes projeccions i construccions de futur i felicitat es troben presents en la cultura mediàtica popular, i molt especialment podem identificar-los en la narrativa romàntica: per exemple, els “finals feliços” apareixen sistemàticament en aquests textos, però com son aquests finals feliços per personatges LGBTIQ+?

Durant molt de temps, la majoria de ficcions amb personatges LGBTIQ+ no tenien un final feliç: o bé els personatges morien, el que es coneix com el “bury your gays syndrome” o el “síndrome de la lesbiana morta” (Bridges 2018; Guerrero-Pico, Establés, i Ventura 2018) o bé havien de “retornar” a l'heterosexualitat (A. M. Kelly 2020). La novel·la de Patricia Highsmith *The Price of Salt* (1952), sobre la relació lèsbica entre la Carol i la Therese, ha sigut molt estudiada perquè ens permet veure de

quina manera s'articulen aquests temes sobre els finals feliços dels personatges LGBTIQA+ (Ahmed 2010; A. M. Kelly 2020; Nair 2019; White 2015). En un moment on la majoria de personatges LGBTIQA+ en les novel·les estaven condemnats a finals infeliços per tal que l'homosexualitat no es representés com quelcom positiu o desitjable (A. M. Kelly 2020; Nair 2019), les protagonistes de *The Price of Salt* acaben juntes.

Tot i així, aquest final “feliç” implica que la Carol hagi de renunciar a ser mare, ja que la custòdia de la seva filla s'atorga al seu exmarit i, per tant, el final feliç comporta una renúncia per part de la Carol, o si més no, una infelicitat incompleta (Ahmed 2010, 88). Així i tot, de la manera com es presenta aquest final en la novel·la és com “unequivocally happy” (Nair 2019, 2), i també va ser interpretat d'aquesta manera per part de moltes lectores de l'època. En el pròleg d'una edició posterior, Highsmith explica com va rebre moltes cartes de lectores que li explicaven que era la primera vegada que llegien un final feliç entre dues dones lesbianes i que a més a més, es corresponia a les vides d'aquestes lectores, que també eren felices (com diu una de les cartes, “lots of us are doing fine”) (A. M. Kelly 2020, 42).

El fan fiction moltes vegades parteix d'aquesta voluntat d'esmenar i revertir injustícies als personatges i donar-los un final feliç que no han tingut en la ficció canònica (Guarriello 2019a). També, com hem vist anteriorment, això té molt a veure amb les lectures paranoiques i reparadores de Sedgwick, i s'interrelaciona amb altres temes de representació com és el queerbaiting. Un cas molt interessant que analitza Nicholas-Brie Guarriello és el dels “happy fics” de la parella gai que formen l'Oliver i en Connor de la sèrie de ficció televisiva *How to Get Away with Murder*. Molts fans consideraven que la intimitat i la relació de parella no s'havia explorat prou a la sèrie, i que a més, ambdós personatges havien patit massa. Per això molts fans van començar a demanar fanfics que només gressin al voltant de la felicitat dels dos personatges:

Happiness or fluff cannot mix with sadness or angst; moreover, happy fic cannot mention race, sexual orientation, or health if it would detract from the happy queer relationship. Instead of merely requests, these happy fic prompts read

more like a gratis fan service for maintaining a happy queer relationship (Guarriello 2019a, par. 1.7).

Tot i que podríem entendre la popularitat d'aquests happyfics de la parella entre els personatges de l'Oliver i en Connor com la cerca d'una felicitat que se'ls ha negat als personatges canònics, Guarriello també apunta que aquests fanfics esborren o minimitzen qüestions que marquen aquests dos personatges: l'Oliver és una persona racialitzada, d'ascendència asiàtica, i a més a més, té VIH. En aquests happyfics, qualsevol conversa sobre racisme o el VIH es minimitza per tal de no desmerèixer el final feliç (Guarriello 2019a, par. 5.16), i segons l'autori, lliga idees de felicitat amb idees neoliberals: “cultural neoliberalism recognizes difference via multiculturalism and embracing Others so long as it remains in the grammar of happiness and political progress” (2019a, par. 2.5).

Per tant, de quina manera s'articulen els “finals feliços” i les promeses de futur amb l'homonormativitat? Sara Ahmed, en el seu llibre *The Promise of Happiness* (2010) problematitza el concepte de felicitat i els discursos que s'articulen al voltant de la felicitat, la infelicitat i el futur. Segons Ahmed, la promesa de la felicitat ens dirigeix cap a determinades eleccions o camins, ja que se suposa que si els seguim serem feliços (2010, 13). A més, segons l'autora, la felicitat és “enganxosa” perquè s'adhereix a determinats objectes, idees o institucions, com per exemple la família, que es considera un objecte feliç:

The happy family is both a myth of happiness, of where and how happiness takes place, and a powerful legislative device, a way of distributing time, energy, and resources. The family is also an inheritance. To inherit the family can be to acquire an orientation toward some things and not others as the cause of happiness (Ahmed 2010, 45).

En un dels capítols del llibre Ahmed es fixa específicament en la “infelicitat queer” i en tots els afectes i emocions negatives que sempre han tingut un rol molt rellevant en la genealogia queer (Love 2007b). Per Ahmed, els guions de la felicitat sovint estan molt alineats amb dispositius heteronormatius:

I have suggested that promise of happiness directs us toward certain objects, as being necessary for a good life. The good life, in other words, is imagined through the proximity of objects. There is no doubt that the affective repertoire of happiness gives us images of a certain kind of life, a life that has certain things and does certain things. There is no doubt that it is hard to separate images of the good life from the historic privileging of heterosexual conduct, as expressed in romantic love and coupledness, as well as in the idealization of domestic privacy (2010, 90).

A partir de l'anàlisi de novel·les i pel·lícules amb personatges queer "infeliços", Ahmed explora la potencialitat de la infelicitat de les persones queer i considera que pot ser més productiu promoure els queers infeliços en lloc del "right kind of queer" (2010, 106), que han de renunciar a la infelicitat per tornar-se socialment acceptables. El reconeixement de les persones queer s'articula a través de la promesa de ser acceptables, però Ahmed ens alerta de què aquest reconeixement vol dir tornar-se acceptable en un món que ja ha decidit prèviament què era acceptable i què no i, per tant, es converteix en una forma d'"hospitalitat heterosexual", on les persones queer esdevenen hostes en una llar heterosexual de la qual poden ser expulsades en qualsevol moment (2010, 106). En lloc de buscar els "queer feliços", Ahmed proposa situar-se en la idea de ser "feliçment queer", que permet explorar la infelicitat d'allò que es considera normal o acceptable, i, alhora, reclamar la pròpia felicitat (2010, 115-77).

En una línia similar, Heather Love apunta que a causa de la llarga història de la infelicitat queer, les persones LGBTIQ+ han trobat models alternatius de felicitat i han viscut sense l'esperança d'aconseguir els finals feliços normatius, com podria ser el matrimoni. La possibilitat de ser acceptat dins de les llars heterosexuales implica renunciar a la història dels afectes i sentiments queer: "sometimes it seems that the only way for queers to start being happy is to stop being queer" (Love 2007a, 62). Per això Love, en una línia similar a la d'Ahmed, proposa que davant de l'obligatorietat de ser feliç, potser, les persones queer han de reclamar el dret a ser infelices (2007a, 63).

L'imperatiu de sortir de l'armari és un dels aspectes que més té a veure amb l'acceptabilitat i integració de les persones queer. Segons Michel Lovelock (2019) s'espera que les identitats de les persones LGBTIQ+, especialment la dels homes gais, vagin acompanyades de la felicitat, l'orgull i l'autoacceptació, una expectativa que ha anomenat com la "proto-homonormativitat". Per a Lovelock, la proto-homonormativitat incentiva als homes a fer certes coses, però sobretot, a ser feliços (Lovelock 2019a, 550). A més a més, la proto-homonormativitat va acompanyada d'un guió i una narrativa en tres etapes de la individualitat gai, sobretot identificada en les narratives de celebritats gais: en primer lloc, experiències formatives d'homofòbia generen infelicitat en l'home gai i provoquen vergonya de la seva sexualitat; en segon lloc, mitjançant teràpia i millores sobre un mateix, el "gai infeliç" aprèn a estimar i a acceptar qui és realment, i finalment, la troballa de la felicitat li permet ser un bon subjecte homonormatiu, i canalitzar les seves experiències prèvies en feina regida per idees neoliberals (Lovelock 2019a, 551).

En una línia similar, Stephanie D. Clare considera que la narrativa de la sortida de l'armari està estretament lligada a ideals neoliberals:

It also indexes adherence to a model of the self as transparent and naturally self-interested, a model that is deeply connected to neoliberal understandings of individuality and to the conservative notions of adjustment and adaptation that are central to neoliberal governance (2017, 18).

Per a Lovelock la sortida de l'armari també està modelada a partir d'idealitzacions d'autenticitat, d'amor propi i de "ser un mateix" (2019a, 550). Per a Clare aquest imperatiu implica prioritzar i celebrar l'adaptació a unes normes i a un context en lloc de demanar que es canviïn aquestes normes i l'entorn (2017, 32).

2.5.6.2. Les temporalitats queer i la crítica a l'homonormativitat

Hem vist quines són les principals crítiques a l'homonormativitat i a les aspiracions de futur que es consideren normatives, però ara ens detindrem per veure com algunes veus han qüestionat l'abast i l'ús de la crítica sistemàtica a l'homonormativitat.

Per explorar aquestes crítiques, partirem del cas concret de la campanya de “It Gets Better” (IGB). Aquesta campanya s’ha criticat com a exemple paradigmàtic de la condensació de tots els discursos homonormatius en relació a la felicitat i futur de les persones queer (Grzanka i Mann 2014; Gal, Shifman, i Kampf 2016; West et al. 2013; Majkowski 2011). La campanya IGB va iniciar-se el setembre del 2010, quan va aparèixer a YouTube un vídeo anomenat “It Gets Better”³⁵ com a resposta a l’augment de suïcidis entre adolescents i joves LGBTIQ+. En el vídeo hi apareixia una parella gai (Dan Savage i Terry Miller) que explicaven com les coses havien millorat per ells d’ençà que eren uns adolescents: des d’haver patit bullying i haver patit experiències homòfobes, actualment les seves famílies els havien acceptat i ells mateixos s’havien convertit en pares. Dan Savage, un periodista i activista gai, va ser l’encarregat d’engegar aquesta campanya, que de seguida va tenir un gran ressò i popularitat (Grzanka i Mann 2014, 370) i de fet, el projecte segueix actiu, amb l’objectiu de reduir els suïcidis entre adolescents LGBTIQ+.

Malgrat la seva popularitat, la campanya també va ser ràpidament criticada i qüestionada, plantejant la pregunta de quines vides realment poden millorar. Per exemple, la majoria de vídeos de la campanya mostren a homes i a persones blanques (Gal, Shifman, i Kampf 2016, 1707), i molts cops associaven aquesta millora a la riquesa (Majkowski 2011, 163). Una altra crítica que es va dirigir a la campanya IGB és que situava la responsabilitat de ser feliços o de sortir-se’n de situacions de violència o patiment en els individus, la qual cosa reforçava idees neoliberals i alliberava de responsabilitat de les institucions o organismes públics (Grzanka i Mann 2014, 389).

Dustin Bradley Goltz, en el seu article *It Gets Better: Queer Futures, Critical Frustrations, and Radical Potentials*, coincideix amb moltes de les crítiques dirigides a la campanya IGB, però també qüestiona quina és la finalitat de la crítica sistemàtica a l’homonormativitat dins de la teoria i activisme queer. Goltz dialoga amb la tradició de la teoria queer al voltant de la temporalitat, i és que la qüestió temporal i la futuritat com

³⁵ “It Gets Better: Dan and Terry”, 22 de setembre de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=7IcVvyg2QIo>

a produccions discursives normatives i heterosexuales ha sigut el centre de molts debats de la teoria queer, que també es coneix com el “temporal turn” dels estudis queer (Bernini 2017; Edelman 2004; Goltz 2010; Halberstam 2008; Muñoz 2009; Wilkinson 2020).

A grans trets, el “gir temporal” de la teoria queer ha consistit a veure de quina forma l’heteronormativitat ha donat forma a la manera com entenem el temps i com organitzem la temporalitat de les vides, per exemple, a través del matrimoni, la infància, les herències o nocions com la maduresa, la felicitat o el futur (McCann i Monaghan 2020, 215). Les narratives d’una vida bona i feliç heterosexual es componen d’una sèrie de fites vitals: naixement, infància, adolescència, adultesa, casament, reproducció, paternitat o maternitat, jubilació i mort (Halberstam 2005, 1). Es considera que una persona ha tingut una bona vida si ha sigut capaç de passar totes aquestes etapes i fer-ho en un ritme apropiat. Per exemple, en el cas de les dones, hi ha una edat on se suposa que s’ha de desitjar ser mare i tenir criatures, i casar-se massa tard pot ser vist com un fracàs (Halberstam 2005, 5). Aquestes temporalitats s’han integrat de tal manera en la nostra manera d’entendre el futur que s’han naturalitzat, i es consideren el ritme natural i desitjable (McCann i Monaghan 2020, 216).

Davant d’aquesta qüestió sorgeixen dues perspectives dins de la teoria queer: l’antisocial i l’optimista o utòpica. A grans trets, la teoria antisocial, promulgada i defensada per autors com Lee Edelman i Leo Bersani, i consisteix a defensar que:

all social life and sociality—encompassing the good life, happiness, and citizenship—is organized by heterosexuality and reproductive futurism (emblemized by the figure of the child) and constitutively excludes queerness (Kahan 2018, 811).

Lee Edelman, al llibre *No Future. Queer Theory and the Death Drive* (2004) es fixa en la figura simbòlica de l’infant, que segons ell, representa l’horitzó i la promesa d’un futur millor, un futur vinculat a la família nuclear heterosexual. És per això que la sexualitat queer es veu com una amenaça al futur, perquè trenca amb la idea de la reproducció i trunca la descendència (Edelman 2004, 19). Per aquest motiu, Edelman

defensa que s'han d'acabar les polítiques de l'esperança i abraçar l'abjecció per destruir l'ordre heteronormatiu.

La tesi antisocial d'Edelman ha sigut molt criticada dins dels estudis queer, especialment per José Esteban Muñoz al seu llibre *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009). Muñoz critica a Edelman que la seva visió sobre la infantesa està basada exclusivament en les persones blanques i, per tant, és una visió molt monolítica de la futuritat de la infantesa, no totes les criatures tenen futur, algunes intenten sobreviure: “racialized kids, queer kids, are not the sovereign princes of futurity” (2009, 95). Però més enllà de la qüestió de la raça, Muñoz conceptualitza el que anomena una “esperança crítica”, i a la vegada relaciona allò queer amb la utopia: “the future is queerness’s domain” (2009, 1). Muñoz no vol acceptar la futuritat negativa com a política queer, sinó més aviat al contrari, partir de la negativitat del present per pensar en les potencialitats radicals del futur:

The way to deal with the asymmetries and violent frenzies that mark the present is not to forget the future. The here and now is simply not enough. Queerness should and could be about a desire for another way of being in both the world and time, a desire that resists mandates to accept that which is not enough (Muñoz 2009, 96).

Si retornem a la campanya del “It Gets Better”, totes les tensions al voltant de la temporalitat queer són claus per entendre de quina manera s'articula l'esperança i el futur de les vides LGBTIQ+. El futur, per les persones queer, sempre és un camí difícil, en el que han de batallar amb la “homophobic cautionary tale to prevent children from deviating from heteronormative trajectories of marriage, child, and inheritance” (Goltz 2013, 136). Per a Goltz, la campanya IGB és disruptiva amb el discurs dominant que les vides de les persones queer no són suportables a llarg termini, i que mai milloren.

Sense negar les crítiques als discursos homonormatius i blancs d'IGB, Goltz defensa que la campanya proposa *una* articulació d'un futur millor, sense voler suggerir que aquest és *el* camí que haurien de seguir totes les vides queer (2010, 138). Per a Goltz, la

crítica sistèmica a la campanya IGB amaga que el discurs més dominant sobre els futurs queer ha sigut negatiu i desesperançador, i que a més a més, la crítica esdevé és excessivament reductiva: “the concrete object of analysis will always exceed the theoretical tool, and the danger of slipping into over-reduction is always looming over critical work” (2013, 146).

Stephanie D. Clare també ha alertat sobre els perills de la crítica totalitzadora a l'homonormativitat. En aquest cas, a partir de l'anàlisi de la pel·lícula *Weekend* d'Andrew Haigh (2011), Clare insta a prestar atenció a la dimensió afectiva dels desitjos homonormatius:

Homonormativity, for Russell, is not about being recognized by the straight world. It is not about health care [...]; it is not about tax savings; it is not about the inheritance of property; it is not about citizenship. It is, instead, about feeling. It is about being subject to romance, about feeling that he wants his life story to culminate in couple-hood, if not marriage (2013, 795).

Així doncs, a l'hora d'analitzar textos amb potencial homonormatius, com poden ser les pel·lícules romàntiques o l'slash fiction, la crítica pot ser totalitzadora i reduir els textos a un únic discurs, i ignorar la dimensió afectiva d'aquestes utopies emocionals. El que proposen Goltz o Clare té molt a veure amb el que Ien Ang a *Watching Dallas* anomenava la sobrepolitització del plaer, que malgrat referir-se a les espectadores de telenovel·les, té molt a veure amb les narratives romàntiques i l'homonormativitat:

This has to do with the overpoliticizing of pleasure. However much Barret, for exemple, tries to approach women's weepies in an open-minded and sympathetic view, her basic premise nevertheless remains that its enjoyment is ultimately politically bad for women, because it does not lead to the adoption of feminist ideas. [...] Does experiencing pleasure in fantasies of powerlessness necessarily lead to political passivity, as the antagonism suggests? (1985, 132).

Per acabar, doncs, l'anàlisi de l'homonormativitat a vegades funciona com les lectures paranoiques (Sedgwick 2003a) i amaga el potencial reparador d'aquestes narratives i

pràctiques, així com la seva dimensió afectiva. La presència de discursos homonormatius en els slash fiction pot anar lligat a la voluntat dels fans d'omplir uns buits del text original o de dur-lo més enllà del que la font els proposa, i tal com apunta Michael McDermott, no implica que aquests discursos funcionin com una identitat política per part dels fans, sinó com a esperança, que és “both a critical affect and a methodology, not always a heteronormative futurity” (2020, 13).

3. Metodologia

Aquest capítol, dedicat a la metodologia d'aquesta tesi, està dividit en tres parts: en primer lloc, es recuperen els objectius i preguntes de recerca que hem detallat a la introducció. En el segon apartat es presenta el marc metodològic, és a dir, els fonaments de les metodologies emprades i les seves característiques principals, i en el tercer apartat, es presenta el disseny metodològic de la recerca, explicant el disseny de la graella d'anàlisi, la definició dels criteris d'inclusió i exclusió, els aspectes ètics de la recerca i finalment, es detalla la mostra definitiva que conforma aquesta recerca.

3.1. Objectius i preguntes de recerca

Abans d'endinsar-nos en els aspectes concrets del marc i disseny metodològic, considerem pertinent recuperar els objectius i preguntes de recerca d'aquesta tesi doctoral. Concretament, els dos objectius específics són:

OE1. Identificar de quina manera es narren i representen les relacions romàntiques i les pràctiques sexuals en els real person slash de Rubelangel i Septplier.

OE2. Entendre els valors i discursos que s'articulen en aquestes narratives en relació amb l'amor, el sexe, el consentiment sexual, la sexualitat i la masculinitat.

Les preguntes de recerca s'han utilitzat per tal de confeccionar la graella d'anàlisi, molt especialment, per definir els operadors, i són les vuit següents:

PR1: Quines són les narratives principals al voltant del descobriment de la sexualitat dels protagonistes?

PR2: De quina manera es representen les relacions sexoafectives?

PR3: De quina manera es representen les pràctiques sexuals i el consentiment sexual?

PR4: Quins són els rols dels protagonistes (Rubius i Mangel, Jack i Mark), tant en el context de la parella com en les pràctiques sexuals?

PR5: Quins elements s'incorporen de les narratives romàntiques prototípiques, la pornografia i altres fan fictions, i de quina forma es recontextualitzen en els RPS?

PR6: Quins són els principals valors i discursos al voltant de l'amor i l'emparellament?

PR7: Quins són els principals valors i discursos al voltant de les pràctiques sexuals i el consentiment sexual?

PR8: De quina manera es recontextualitzen i representen les masculinitats dels protagonistes?

3.2. Marc metodològic

Tal com s'ha mencionat anteriorment, en aquesta recerca es fa servir l'anàlisi crítica del discurs, una metodologia d'anàlisi qualitativa del discurs. En concret, s'aplicarà als textos de RPS de Rubelangel i Septiplier (a l'apartat 3.2.3. es detallen els criteris d'inclusió i exclusió dels textos) per tal de donar resposta als objectius i preguntes de recerca. Malgrat que els *fan studies* tenen una forta tradició de recerca etnogràfica (Popova 2020), l'anàlisi textual també s'ha emprat per tal d'aprofundir en els significats dels textos (Evans i Stasi 2014; Fathallah 2017b).

En aquest sentit, l'ACD permet aprofundir en els mecanismes textuais i discursius, així com identificar els valors i discursos que contenen els textos, en aquest cas, els RPS i valors associats a les relacions sexoafectives, el consentiment sexual, la masculinitat,

etc. Sota el paraigua de l'ACD trobem diverses aproximacions, però en aquesta investigació ens basarem en el model de Norman Fairclough (1992; 1995a; 2003).

No obstant això, l'ACD no ha sigut gaire utilitzada per analitzar textos de caràcter narratiu o fictici (Lehtonen 2007; Stephens 1992; Talbot 1995), i per tant presenta algunes mancances a l'hora d'aplicar-la en l'anàlisi dels RPS, textos de naturalesa narrativa. És per aquest motiu que s'ha decidit incorporar la semiòtica social de Van Leeuwen (1996) i la teoria dels mons possibles de Lubomír Doležal (1999) per tal de suplir aquestes mancances i abordar dues qüestions primordials: la representació dels actors socials (semiòtica social) i les restriccions narratives (mons possibles).

Així doncs, la recerca es fonamentarà principalment en l'ACD i el model de Norman Fairclough, encara que s'han incorporat la semiòtica social i els mons possibles per tal d'abordar qüestions específiques. Les tres metodologies es troben vinculades per elements i tradicions compartides, i per tant, s'ha considerat utilitzar-les totes tres en aquesta investigació. L'ACD i la semiòtica social comparteixen algunes bases i tradicions teòriques, com la teoria crítica i marxista, la teoria postestructuralista o la semiòtica (Yell 2005, 10). És també a través de la semiòtica que podem traçar un vincle entre la semiòtica social i la teoria dels mons possibles (Doležal 1998).

Així doncs, en primer lloc, explicarem amb detall els principals fonaments teòrics de l'ACD i de l'aproximació de Norman Fairclough, i veurem quines són les fases i categories principals que s'han usat de l'ACD. Posteriorment, repassarem les característiques principals de la semiòtica social de Van Leeuwen i de la teoria dels mons possibles de Doležal, i quines són les aportacions d'aquestes dues aproximacions que s'han incorporat en aquesta recerca.

3.2.1. Anàlisi crítica del discurs

L'anàlisi crítica del discurs no té un únic marc teòric o metodològic, sinó que més aviat podem entendre-la com un paraigua de diferents aproximacions (Fairclough i Wodak 1997; Titscher et al. 2000; Todolí, Labarta, i Dolón 2007). Però totes aquestes aproximacions tenen, per descomptat, una perspectiva i una sèrie de punts en comú. En

primer lloc, l'ACD parteix d'una aproximació socioconstructivista, entenent que les representacions del món són lingüístiques i discursives, que els significats es construeixen en contextos històrics i culturals específics, i que el coneixement es construeix basat en interaccions socials (Lehtonen 2007, 4).

En segon lloc, i tal com el seu nom indica, l'ACD adopta una perspectiva crítica que guia tota l'anàlisi i interpretació. Una de les preocupacions principals de l'ACD és fer emergir les assumpcions ideològiques i relacions de poder que s'amaguen als textos (Fairclough 1995a, 132). I ja que el significat es construeix a partir d'interaccions socials, totes aquelles decisions que es prenen a l'hora de parlar (siguin de vocabulari, gramàtica o estructura) estan conscientment o inconscientment basades en ideologies i, per tant, reflecteixen les creences i interessos d'aquells que parlen (Todolí, Labarta, i Dolón 2007, 10).

D'aquí se'n desprèn un altre element essencial: la importància del context. Tal com apunta Huckin, l'anàlisi crítica del discurs és "highly context-sensitive" (1997, 87). Això significa que l'interès no rau a investigar microunitats lingüístiques aïllades del seu context de producció, sinó que és fonamental entendre tant els factors textuais com els contextuals per poder interpretar el text. El discurs no es produeix en un buit i el significat sempre es produeix en un context específic. Per tant, això fa que sigui indispensable tenir en compte el context històric i cultural en el qual s'està produint el discurs (Gee 1999, 92). De fet, segons l'ACD, el llenguatge només pot construir significats quan forma part d'un context social més ampli. Per exemple, les relacions de poder entre participants només es poden entendre si també ens fixem en el context on es duu a terme l'intercanvi lingüístic (Bloor i Bloor 2013, 27).

Així doncs, una altra característica fonamental és que l'ACD s'interessa pel llenguatge en ús i textos 'reals', és a dir, no analitza exemples inventats o sistemes lingüístics abstractes, sinó que el seu objecte d'anàlisi són textos produïts i consumits per una comunitat de persones (Wodak i Meyer 2001, 2). Analitzar textos reals i concrets també permet tenir en compte tots els elements contextuals que contribueixen a la producció de significat, com poden ser la identitat dels participants, el context històric i de

producció i difusió, l'espai, etc. Per tal de poder analitzar els textos tenint en compte l'aspecte contextual, el model de Fairclough proposa una anàlisi en tres nivells, que detallarem més endavant.

Una altra característica de l'anàlisi crítica del discurs és que defuig algunes de categories d'anàlisi més habituals en la lingüística, com poden ser la sintaxi o la fonètica, ja que no tots aquests elements són rellevants per entendre les condicions de poder que interessin a l'ACD (Huckin 1997, 89). Seguint aquesta lògica, doncs, el focus de l'anàlisi crítica del discurs és en unitats de paraules, frases o col·leccions de textos per sobre de la unitat de la frase. Tampoc busca realitzar una descripció detallada i exhaustiva del text o de tots els seus mecanismes lingüístics (Bloor i Bloor 2013). Així doncs, no hi ha un únic repertori d'elements lingüístics fix que s'han de tenir en compte a l'hora de realitzar ACD, sinó que cada aproximació i cada investigació pot definir aquelles categories i elements més adients per tal de fer emergir aquells significats i temes pertinents (Huckin 1997; Wodak i Meyer 2001; Gee 1999), ja que l'ACD es construeix a partir d'un problema o pregunta d'investigació concret (van Dijk 1995).

Però ja que la motivació i preocupació principal de l'ACD és veure com es transmet i reforcen les ideologies i desigualtats de poder mitjançant els discursos i textos, és important que abans d'endinsar-nos en les especificitats del model de Norman Fairclough definim 'ideologia' i 'poder'.

Segons Fairclough les ideologies són "representations of aspects of the world which can be shown to contribute to establishing, maintaining and changing social relations of power, domination and exploitation" (2003, 9). Fairclough posa èmfasi en relacionar ideologia amb poder, i s'allunya de concepcions més descriptives que entenen la ideologia com a posicions, actituds, creences o perspectives d'un grup social sense tenir en compte les relacions de poder i dominació. Aquestes ideologies s'insereixen al text de forma opaca i latent, mitjançant mecanismes lingüístics (per exemple, amagada en metàfores) i és precisament la tasca de l'ACD fer-les emergir (Wodak i Meyer 2001, 8).

Pel que fa al poder, sovint l'ACD s'ha interessat per veure com els discursos reproduïxen la dominació social, entesa com l'abús de poder d'un grup social respecte

un altre (Wodak i Meyer 2001, 9). Malgrat que el poder no s'articula només a través dels textos i dels discursos, sí que constitueix un dels mitjans principals per exercir aquest poder (Fairclough 1989, 9). Aquests abusos de poder poden ser de classe, de gènere, ètnics, etc. (1989, 34). En aquest sentit, l'ACD també és *foucaultiana* a l'entendre el poder no com un exercici d'actors individuals o com un atribut de qualsevol intercanvi social, sinó com un element sistèmic i constitutiu de qualsevol societat (Foucault 1993; Fairclough i Wodak 1997, 261).

A continuació entrarem a explicar amb més detall la proposta teòrica i metodològica de Norman Fairclough, ja que és la seva perspectiva la que s'ha emprat per a aquesta investigació.

3.2.1.1. L'aproximació “dialèctica-relacional” de Norman Fairclough

Per Fairclough, el llenguatge és una part irreductible de la vida social, dialècticament relacionada amb altres elements de la vida social (2003, 3). Fairclough parteix de la Lingüística Sistèmica Funcional (LSF) de Michael Halliday (1978; 2014), que considera que el llenguatge és un producte dels processos socials i que els recursos del llenguatge estan formats a partir de les funcions que ha desenvolupat per tal de satisfer les necessitats comunicatives de les persones (Jewitt i Henriksen 2016, 146). Per Halliday el context també és fonamental, ja que segons la LSF, qualsevol intercanvi de significats és funcional, és a dir, que els individus no només es comuniquen per externalitzar els seus pensaments, sinó que també volen aconseguir algun canvi en el seu món social (Halliday 1978, 2). Per tant, per tal de poder comprendre les relacions de poder i ideologia que impregna els textos cal tenir en compte el context social del text i del discurs.

És important assenyalar que Fairclough diferencia el 'text' del 'discurs'. Generalment, s'entén que el text és el producte del llenguatge, escrit o parlat, però Fairclough proposa una concepció més àmplia, incorporant imatges, vídeos o gestos, però també altres elements amb menys càrrega textuals, com podria ser un partit de futbol (Fairclough 2003, 21). És a dir, el que defineix principalment què és un text és la seva producció de

significat o semiosis, i de fet, la semiosis és fonamental en qualsevol procés social, i que per tant, va més enllà del llenguatge escrit (Fairclough 1995a, 4).

La concepció de Fairclough sobre el discurs beu molt de les aportacions de Michel Foucault (1969; 1970), que emprà el concepte de ‘discurs’ per parlar de sistemes socials històrics que produeixen coneixement i significat. Així i tot, mentre que Foucault s’interessa per les condicions de possibilitat del discurs que ofereix a cada moment històric, i per tant en un nivell més abstracte, l’ACD de Fairclough posa el focus en textos concrets i específics (1992, 28). Una altra idea fonamental de Foucault relacionada amb el discurs que adopta l’ACD és la visió constitutiva del discurs, és a dir, que el discurs construeix activament la societat en diferents àmbits: coneixement, relacions socials o marcs conceptuals (1969, 39). També recull la importància de la interdiscursivitat i intertextualitat dels discursos, o sigui, que qualsevol pràctica discursiva es defineix a través de les relacions amb altres textos, discursos i institucions, i en cap cas, de forma aïllada (Fairclough 1992, 55). Finalment, un altre concepte de Foucault important per l’anàlisi crítica del discurs és la naturalesa política del discurs, ja que segons Foucault, les lluites i tensions de poder tenen lloc al discurs i sobre el discurs, ja que els canvis discursius també poden ser canvis socials (1969, 139).

El discurs es pot entendre, doncs, com els recursos de creació de significat (també anomenat “semiosis”), que engloba textos, paraules, símbols, fotografies, gestos, etc. (Fairclough i Wodak 1997, 258). Així doncs, l’ACD entén el discurs com una forma de pràctica social. Per pràctica social, entendrem “habitualised ways, tied to particular times and places, in which people apply resources (material or symbolic) to act together in the world” (Chouliaraki i Fairclough 1999, 21), és a dir, articulacions de diferents tipus d’elements de la vida social que s’associen a determinades àrees de la vida social. Que el discurs sigui una pràctica social té dues implicacions principals per Fairclough (1989, 22-23). En primer lloc, significa que el llenguatge és part de la societat, i no un element extern o aliè. Aleshores, si el llenguatge forma part de la societat, vol dir que la relació entre els dos no és una relació externa, sinó que és una relació interna i dialèctica – d’aquí el nom del model “dialectical-relational”.

Per tant, això significa que els fenòmens lingüístics són fenòmens socials, però també que els fenòmens socials són també, en part, fenòmens lingüístics. Això no vol dir que la relació sigui simètrica o que siguin dues cares d'una única unitat: la societat és la unitat i el llenguatge n'és una part. En aquest sentit, no tots els fenòmens socials són lingüístics (a la inversa sí), però Fairclough ens adverteix que molts fenòmens socials tenen un element lingüístic substancial però subestimat, com per exemple, la producció econòmica.

I, en segon lloc, el llenguatge és un procés social en el sentit que quan una persona parla, escriu o escolta, ho fa de maneres determinades socialment, subjectes a convencions socials, i que també tenen un impacte i efectes socials. Fairclough utilitza com a exemple que fins i tot la manera com fem servir el llenguatge en les relacions més íntimes i privades (com podria ser dins de la família) està marcat per convencions socials, i alhora, pot tenir efectes en mantenir o canviar les relacions familiars (1989, 23). Així doncs, les pràctiques discursives tenen grans efectes ideològics: el discurs pot servir per sostenir i reproduir l'estatu quo social, de la mateixa manera que també pot servir per transformar-lo. El discurs és la forma de veure el món, els sistemes de pensament i creences, patrons i assumpcions en un context determinat (Gee 1999).

Per tal d'evitar confusions i diferenciar el discurs en la seva accepció més genèrica de la concreta i específica, Fairclough i altres autors empenen el concepte 'text' per referir-se a la unitat individual, i s'entén que el text és, per tant, el producte del discurs (Bloor i Bloor 2013, 7).

Un altre concepte fonamental de l'ACD és la intertextualitat. Seguint les aportacions de Foucault, per l'anàlisi crítica del discurs els textos no són el producte d'un únic autor, ja que tots contenen traces d'altres textos i, per tant, d'altres discursos. Segons Fairclough, aquesta reiteració i recreació de textos forma una "cadena de textos", que construeix xarxes de textos connectats a través de diferents contextos i mitjans (2003, 39). Més endavant desenvoluparem amb més profunditat la idea d'intertextualitat, però l'anàlisi de la intertextualitat permet, doncs, fer emergir les estratègies de reformulació d'idees i creences i revelar elements del discurs i ideologia dominant (Bloor i Bloor 2013, 54).

D'aquesta manera, els textos esdevenen també llocs de lluita i negociació entre ideologies, ja que són el resultat de l'amalgama de diversos discursos, textos i ideologies. Els textos mai aconseguen la "uniformitat ideològica" (Fairclough 1989, 86)i, per tant, de la mateixa manera que reproduïen la ideologia hegemònica, també poden subvertir-la i qüestionar-ne el poder (Wodak i Meyer 2001, 10).

L'ACD proposa una metodologia d'anàlisi que permet incorporar i entendre el context d'aquests textos, o sigui, que engloba el text però també el seu context social i cultural. Per tant, a l'ACD l'anàlisi del text és essencial, però l'ACD no és *només* l'anàlisi lingüística dels textos. L'ACD oscil·la entre l'anàlisi a un nivell abstracte i estructural i entre el nivell concret del text (Fairclough 2003, 3), i les tres fases d'anàlisi de Fairclough responen a aquest recorregut de la concreció a l'abstracció, un procés que veurem en detall en el següent apartat. Fairclough es basa en les perspectives del realisme crític (Flatschart 2016) i considera que el món social està organitzat en tres nivells: les estructures socials, les pràctiques socials i els esdeveniments socials. Per Fairclough, les pràctiques socials actuen com a intermediàries entre les estructures i esdeveniments socials, és a dir, entre allò més abstracte (estructures) i allò més concret (esdeveniments).

Les estructures socials són les entitats més abstractes, i són les que defineixen un conjunt de possibilitats i potencialitats. Per exemple, poden ser una llengua (p. ex. el català) o un sistema econòmic (p. ex. capitalisme). Per tant, les estructures socials limiten allò que és possible, el que pot i passar i el què no. Els esdeveniments socials corresponen a allò que passa, al fet concret, és a dir al text. Per tant, la relació entre allò que és *possible* i allò que *passa* és una relació complexa, on les pràctiques socials actuen de mitjanceres (Chouliaraki i Fairclough 1999, 38), ja que destil·len d'entre totes les possibilitats que permeten les estructures socials allò que passa i allò que no passa (Fairclough 2003, 23). Aquestes pràctiques socials funcionen en xarxa, i el seu funcionament pot variar durant el temps.

En aquesta estructura en tres nivells, el llenguatge i la semiosis hi són presents a totes. La correspondència segons Fairclough és la següent: les estructures socials són el

llenguatge; les pràctiques socials són els ordres del discurs i els esdeveniments socials són els textos.

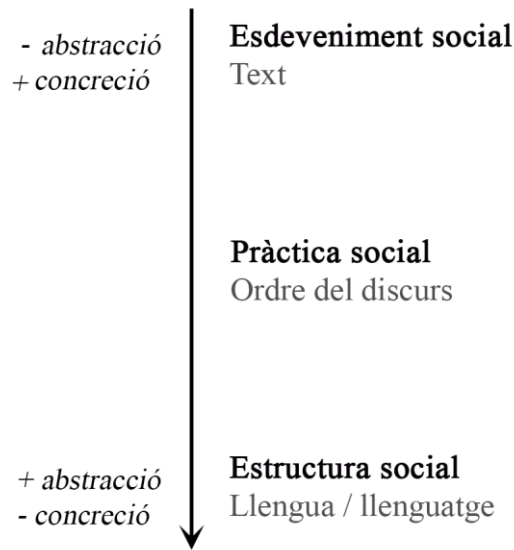
Taula 1. Correspondència entre el nivell d'organització social i el semiòtic.

Nivell d'organització social	Nivell semiòtic
Estructures socials	Llenguatges / llengües
Pràctiques socials	Ordres del discurs
Esdeveniments socials	Textos

Elaboració pròpia.

Els llenguatges es corresponen a les estructures socials, ja que contenen un conjunt de potencialitats i possibilitats i n'exclouen d'altres (per exemple, algunes construccions gramaticals són possibles i d'altres no). Els textos (entesos de manera àmplia) són les concrecions d'aquest arsenal de possibilitats, però no són simplement el resultat de les possibilitats que ofereix el llenguatge. Això és perquè els ordres del discurs (Foucault 1970) fan de mediadors. Els ordres del discurs són la xarxa de pràctiques socials esmentades anteriorment en el context lingüístic i, per tant, funcionen com a l'organització social i al control de la varietat lingüística (Chouliaraki i Fairclough 1999). Alhora, les pràctiques socials articulen el discurs amb altres elements socials no discursius, com pot ser el món material, les accions, les interaccions i les persones i relacions socials (Fairclough 2003, 25).

Figura 1. Diferents graus d'abstracció i concreció dels nivells d'organització socials i semiòtics.



Elaboració pròpia.

Ara bé, aquests ordres del discurs, segons Fairclough, no són elements lingüístics com els noms, la gramàtica, etc., sinó que són els discursos, gèneres, i estils. Els gèneres són les formes d'actuar, els discursos les formes de representar i els estils les formes de ser. Per tant, aquests elements són els que escullen certes possibilitats del llenguatge i n'exclouen d'altres, actuant com organització i control social en què concerneix el fet lingüístic (Chouliaraki i Fairclough 1999).

Aquests tres nivells signifiquen que el discurs té un vessant com a acció, com a representació i com a les formes de ser i de comportar-se. Els gèneres serien les maneres d'(inter)actuar discursivament, és a dir, tot allò que té a veure amb l'acció (com escriure o parlar) i amb les particularitats de cada gènere (per exemple, una entrevista és una forma d'interactuar discursivament, una classe, etc.). Els discursos tenen a veure amb les representacions, que poden ser representacions de pràctiques socials, del món material, de les identitats o també poden ser reflexives, és a dir, sobre la mateixa

pràctica discursiva social. I els estils fan referència a les maneres de ser i identitats socials o individuals (Fairclough 2003, 26).

Taula 2. Correspondència entre els gèneres i els vessants del discurs.

Discurs com a element de la pràctica social	
Gèneres	Maneres d'interactuar
Discursos	Maneres de representar
Estils	Maneres de ser

Elaboració pròpia.

En el següent apartat veurem de quina manera Fairclough aplica aquesta base teòrica en el seu model d'anàlisi, construït a partir d'aquest pas dels elements més concrets del text cap als elements més abstractes.

3.2.1.2. L'aplicació del model de Fairclough

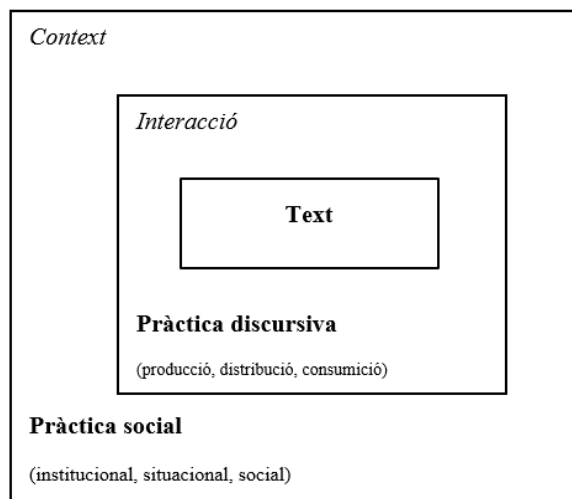
Ja hem insistit prèviament en el fet que per l'ACD el context de qualsevol text és fonamental, i que, per tant, cal tenir en compte el context de producció i d'interpretació per fer l'anàlisi. Tot i això, la forma en què s'interrelacionen és diferent: en el procés de producció, el text n'és un producte, i en el procés d'interpretació, el text n'és un recurs (Fairclough 1989, 24). A més a més, no només és rellevant l'efecte del context en el text, sinó que el rol que té el text en cada context és diferent i important.

Per tant, i tal com hem explicat prèviament, qualsevol anàlisi crítica del discurs no es pot limitar al text, sinó que ha d'incorporar l'anàlisi del context productiu (interacció) i interpretatiu (context), i de les estructures, pràctiques i esdeveniments socials. D'aquesta manera, les propietats del text tenen una doble funció:

The formal properties of a text can be regarded from the perspective of discourse analysis on the one hand as *traces* of the productive process, and on the other hand as *cues* in the process of interpretation (Fairclough 1989, 24).

Aquesta triple dimensió es pot observar en la següent figura:

Figura 2. Diagrama de les tres dimensions del discurs.



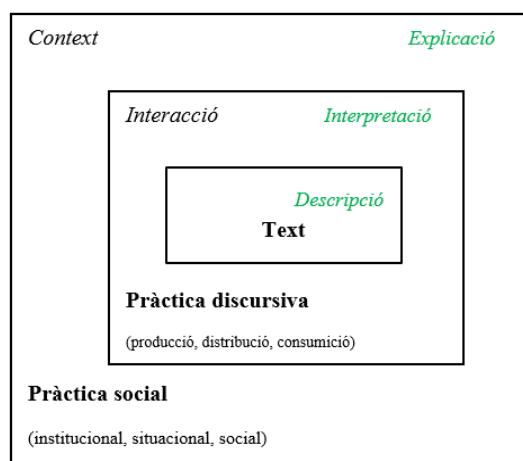
Elaboració pròpia a partir de Fairclough (1995a, 98).

En resum, en fer ACD no només s'analitzen els textos i els seus processos productius i interpretatius, sinó que també s'analitzen les relacions entre textos, processos i les seves condicions socials. Aquestes condicions socials poden ser aquelles més properes del context més immediat o aquelles més llunyanes, com contextos institucionals i estructures socials. La interpretació es genera a través de la combinació de què hi ha present al text, però també dels recursos de l'interpretador del text (lector, receptor) que aporta al procés interpretatiu (Fairclough 1989, 141).

De cara a l'anàlisi, aquests tres nivells (text, interacció i context) es corresponen a tres fases d'anàlisi, totes interrelacionades entre elles, que són: la descripció, la interpretació i la interacció. La descripció és l'estadi que es fixa en les propietats formals del text, i per tant en allò més concret. La interpretació s'ocupa de la relació entre el text i la interacció, entenent el text com un producte del procés de producció i com a recurs del procés interpretatiu. I finalment, l'explicació té a veure amb la relació entre la interacció i el context, tenint en compte la determinació social i els seus efectes socials i, per tant,

aborda aquelles qüestions més abstractes o àmplies (Fairclough 1989, 26). La correspondència respecte a l'esquema que hem vist prèviament amb les tres fases d'anàlisi seria el següent:

Figura 3. Les tres dimensions del discurs i la seva correspondència amb les fases d'anàlisi.



Elaboració pròpia a partir de Fairclough (1995a, 98).

Els aspectes i elements als quals prestar atenció depenen de cada text i del problema que vol abordar la investigació, i per tant no existeix un llistat exhaustiu de categories i elements per analitzar. Tanmateix, Fairclough apunta a algunes categories i temes als quals prestar atenció a cada fase de la investigació. En la majoria de casos, no es detallen categories específiques sinó preguntes que ha de realitzar la investigadora quan abordi un text. A continuació veurem amb més detall algunes d'aquestes categories i preguntes segons cada fase de l'anàlisi: descripció, interpretació i explicació.

a. *Descripció*

Aquesta fase de l'anàlisi se centra sobretot en les propietats concretes del text, és a dir, en les propietats formals i lingüístiques. Per tant, els elements principals que cal analitzar són:

Vocabulari: a l'hora de fixar-nos en el vocabulari, alguns dels aspectes als quals cal prestar atenció són l'ús de sinònims, antònims i hipònims. L'ús de sinònims, per exemple, pot denotar la càrrega ideològica del text, ja que a vegades l'ús d'una paraula

o una altra estan relacionades amb determinades ideologies. Un altre aspecte rellevant és la parasinonímia o “overwording”, és a dir, fer servir un ús excessiu de paraules molt similars o del mateix camp semàntic, que pot indicar que hi ha certa preocupació o tensió ideològica respecte a un tema (Fairclough 1989, 115). Un altre aspecte important també pot ser l’ús d’eufemismes, ja que també poden indicar certa preocupació o negociació al voltant d’un tema, acció o actor social (Todolí, Labarta, i Dolón 2007, 12).

Pel que fa als aspectes gramaticals, ens fixarem sobretot en dos elements: la transitivitat i la modalitat.

Transitivitat: la transitivitat és l’anàlisi de com es representa l’acció dels actors, i qui fa què a qui i de quina manera. És a dir, qui té un rol important i proactiu en una acció (subjecte) i qui en rep les conseqüències (objecte). Una manera d’identificar-ho és veure qui es representa iniciant una acció (i, per tant, sovint exercint poder) i qui es representa com a receptor (sovint passiu) d’aquesta acció. La transitivitat està molt relacionada amb la representació dels actors socials, que detallarem al subapartat d’interpretació. Sovint la transitivitat no es presenta de forma explícita i visible, de manera que cal fer-la emergir mitjançant l’anàlisi. Per dur-ho a terme, algunes de les característiques que podem observar en la fase de descripció per analitzar la transitivitat són l’ús de nominalització i l’ús de verbs i construccions passives (Huckin 1997; Fairclough 2003; Bloor i Bloor 2013). La transitivitat no només té a veure amb els participants de l’acció, sinó que també descriu processos, accions i circumstàncies. Segons Halliday (2014), podem identificar els sis processos següents:

- Processos materials: són les maneres de fer i les accions concretes relacionades amb el món material, expressen la noció que alguna entitat o actor *fa alguna cosa*, pot ser respecte a una altra entitat o actor, o no. Les accions poden ser transformatives o creatives. Estan molt relacionades amb la transitivitat i agència dels actors socials involucrats en aquests processos.
- Processos mentals: els processos relacionats amb la cognició (saber, entendre...), l’afecte (agradar, estimar, tenir por, rebutjar...) i la percepció (veure, sentir,

escoltar...). Per tant, tenen a veure amb les experiències de la nostra pròpia consciència.

- *Processos relacionals*: són els processos que expressen possessió, atributs o equivalències i serveixen per caracteritzar i identificar. Poden ser intensives (estableix una relació de similitud entre dues entitats); circumstancials (defineix l'entitat en termes d'ubicació, temps o forma) i possessives (indica que una entitat en posseeix una altra).
- *Processos conductuals*: es troben entre els processos materials i mentals, són un híbrid entre els dos. Indiquen una activitat on tant el món material, físic i el món mental són inseparables i indispensables perquè es dugui a terme. Acostuma a només tenir un sol participant que duu a terme una conducta (riure, somiar...).
- *Processos verbals*: són els processos comunicatius, i els participants són el parlant, el receptor i la paraula, és a dir, la verbalització en si. Fa referència a processos de dir, insultar, declarar, afalagar, etc.
- *Processos existencials*: aquests processos representen quelcom que existeix o que passa, generalment referit a esdeveniments o fenòmens.

Per tant, és important fixar-se en quins processos són més presents, com es relacionen entre ells, i sobretot, la transitivitat i agència dels actors socials presents als textos.

Modalitat: la modalitat es refereix al to de les afirmacions del text en relació amb la seva veracitat i autoritat, és a dir: quin és el grau d'afinitat amb les afirmacions i declaracions? Es qüestionen? S'emfatitzen? Un dels indicadors per analitzar la modalitat és fixar-se en construccions com “podria ser”, “és probable”, “segur que...” “sense cap mena de dubte”, “sembla que”, etc. (Todolí, Labarta, i Dolón 2007; Fairclough 2003; Titscher et al. 2000).

Gènere: el gènere entès com a tipus de text (en anglès seria “genre”) que manifesta una sèrie de característiques formals del text que tenen un propòsit comunicatiu determinat. És a dir, un gènere és un ús consensuat fix, més o menys sistematitzat, del llenguatge associat a una activitat particular i que permet estructurar els textos de formes específiques de la qual se'n desprenen unes convencions d'estil, formals o d'estructura.

(Fairclough 2003, 17). Aquestes característiques fan reconeixibles cada gènere, per exemple, un anunci és característic, entre altres elements, per l'ús del llenguatge que intenta captar l'atenció i ús d'elements audiovisuals, i generalment amb l'objectiu i propòsit que el lector o receptor compri un producte o servei (Huckin 1997, 90). Els gèneres poden ser amplis i en diferents suports (una entrevista, un anunci, una classe...), però també es poden subdividir en gèneres més acotats, per exemple, un poema pot ser un sonet, un poema èpic, un poema de vers lliure... (Bloor i Bloor 2013, 8).

Metàfores: una metàfora és una imatge lingüística basada en la similitud entre dos objectes o conceptes, i s'utilitza per representar una entitat en els termes d'una altra, sense fer aquesta relació explícita. Les metàfores s'empren per construir significats (Titscher et al. 2000) i entendre el món (social, físic i intern) (Lakoff i Johnson 2003). Però també poden privilegiar una manera d'entendre la realitat per sobre d'altres (Hart 2008). Com que les metàfores permeten fer un mapa de les estructures conceptuals de contextos familiars i coneguts cap a terrenys més desconeguts, això pot comportar que a vegades s'amaguin parts d'aquest concepte (Lakoff i Johnson 2003).

b. Interpretació

La fase d'interpretació s'ocupa dels processos de producció i interpretació dels textos. Els elements que s'han de tenir en compte en aquesta fase poden ser tant lingüístics i verbals com contextuals:

Intertextualitat / interdiscursivitat: la intertextualitat, segons Fairclough, és la presència textual de discursos dins d'un discurs o text, i la interdiscursivitat és la combinació de diferents discursos i gèneres (Chouliaraki i Fairclough 1999, 49). Per tant, la intertextualitat estaria lligada al text i, per tant, a la fase descriptiva, i la interdiscursivitat a la fase interpretativa (ja que es relaciona amb el context), malgrat que sovint s'utilitzen de forma indistinta. En qualsevol cas, la intertextualitat i la interdiscursivitat són processos discursius fonamentals en l'ACD. Tenen a veure amb la recreació, reiteració i interpretació d'altres textos i d'altres veus, ja que tots els textos estan inserits i vinculats amb altres textos, veus i discursos (Titscher et al. 2000, 24). La interdiscursivitat és important perquè ens permet fer emergir les estratègies dels

productors dels textos que reforcen o (re)formulen creences o idees, i també ens permet identificar traces de la ideologia dominant, així com discursos i idees en tensió i negociació (Bloor i Bloor 2013, 54). Això es pot identificar mitjançant les veus que s'incorporen i s'exclouen, i de quina manera es recontextualitzen i presenten aquelles que s'incorporen (Fairclough 2003, 51).

Condicions de producció: els textos es produeixen d'una manera determinada en contextos socials determinats, per exemple, un article d'un diari es produeix a partir d'una sèrie de rutines de premsa determinades, generalment col·lectives, i amb diferents estadis de producció, amb diferents actors involucrats (Fairclough 1992, 78). De la mateixa manera, els textos també es consumeixen en contextos socials determinats. La manera de consumir-los depèn, en part, de la naturalesa del text (alguns són més transitoris, com una conversa informal, d'altres es preserven, com podria ser un poema); si el consum és individual o col·lectiu (una carta privada o un text administratiu) o els models d'interpretació disponibles – que no únics o exclusius – que proposa un text (una recepta de cuina no acostuma a ser un text llegit com a text estètic o poètic). I els processos de distribució també són molt variats, ja que poden ser simples (una conversa entre dues persones) o complexos (un text legal sobre comerç d'armes internacional). De la mateixa manera, encara que un text sigui el mateix (un discurs polític) no és el mateix consumir-lo en directe que a través de la televisió, o transcrit en un diari (Fairclough 1992, 80-81). Per tant, convé incorporar en l'anàlisi les condicions de producció, consum i distribució dels textos: són produïts o consumits individualment o col·lectivament? Es poden identificar estadis de producció diferenciats? (1992, 233).

Pressuposicions: una pressuposició és una assumpció feta pel productor del text en relació amb els coneixements i punts de vista del receptor del text (Bloor i Bloor 2013, 22). Per descomptat, qualsevol comunicació sempre pressuposa certs coneixements de l'altre interlocutor i és necessària perquè pugui tenir lloc la interacció. Per tant, les pressuposicions també estan lligades a la intertextualitat, ja que es relacionen amb altres veus i textos, però la diferència és que generalment la intertextualitat es pot atribuir directament a textos específics, mentre que les pressuposicions no (Fairclough 2003, 40). Però el que més interessa a l'ACD és com aquestes pressuposicions poden reforçar

determinades idees o visions sobre el món, i poden plantejar certes idees com a “naturals” o de “sentit comú”, i no com a construccions socials que poden privilegiar una ideologia. A més a més, la capacitat d'exercir poder també depèn de la capacitat de modelar aquest “sentit comú”. Per tant, fixar-se en quines coses es donen per suposat i quines no, de manera implícita o explícita, ens pot permetre aprofundir en l'anàlisi ideològica del text, ja que segons Fairclough, “ideologies are generally implicit assumptions” (1995a, 6). La presència d'una assumpció en un text té diversos graus, pot ser absent, assumida, transfosa o emfatitzada (Fairclough 1995b, 106-7). Fairclough també diferencia en tres tipus de pressuposicions (2003, 56):

- Pressuposicions existencials: són assumpcions sobre allò que existeix o que és cert;
- Pressuposicions proposicionals: assumpcions sobre com són les coses o com poden ser, o quina és l'única o millor manera d'entendre la realitat o un fenomen determinat;
- Pressuposicions de valor: són les assumpcions sobre allò que és bo o desitjable, s'emet un judici (positiu o negatiu).

c. Explicació

La tercera i última fase d'anàlisi segons Fairclough és l'explicació, i consisteix a abordar la pràctica social i la relació entre els processos de producció, distribució i interpretació, així com els processos socials. L'anàlisi de la pràctica social, a diferència de l'anàlisi del text i de la pràctica discursiva, és més difícil de reduir a una sèrie d'ítems i elements concrets. Però l'objectiu d'aquest estadi és entendre la naturalesa de la pràctica social de la qual la pràctica discursiva en forma part i que ens permet entendre-la millor, i conèixer els efectes de la pràctica discursiva en la pràctica social (Fairclough 1992, 237).

L'explicació pot tenir dues dimensions, depenent de si ens fixem en el procés o en l'estructura. Si posem el focus en l'estructura, partim que les relacions de poder determinen els discursos, i que aquestes relacions de poder són el resultat de les lluites socials. Les relacions de poder es naturalitzen i normalitzen mitjançant el discurs –

generalment per part d'aquelles persones que tenen el poder. Partint d'aquesta dimensió, doncs, el focus està en el passat, és a dir, en el resultat de lluites passades, i en la determinació social del discurs (Fairclough 1989, 163). En canvi, si posem el focus en el procés, l'èmfasi està en els processos de lluita: els discursos formen part de lluites (discursives i no discursives) i els efectes que tenen les lluites en les estructures socials. Així doncs, aquesta segona dimensió es fixa en els efectes socials del discurs i té la mirada posada al futur.

Totes aquestes qüestions es poden examinar a tres nivells diferents: el nivell situacional, l'institucional i el social, que concerneix a tota la societat. De fet, es tracta de mirar els mateixos elements del discurs però des de diferents perspectives. Per il·lustrar-ho, Fairclough utilitza com a exemple una conversa privada, domèstica, entre un matrimoni d'un home i una dona. Les interaccions d'aquesta parella ens poden informar de la seva situació particular, però també manifesten relacions institucionals i socials patriarcals, i poden reforçar – encara que sigui de manera lleu – convencions tradicionals (o no) sobre la família, les relacions i el rol de la dona en aquests àmbits (1989, 164). Per tant, és en aquesta fase on cal incorporar una anàlisi sociològica més àmplia, incorporant tots aquells temes socials i en tensió que han motivat l'anàlisi en un inici, que es troben presents en el discurs, però que també representen un camp de lluita ideològic social.

Malgrat no haver-hi uns ítems específics o generalitzables, Fairclough (1989, 166) proposa tres preguntes que poden guiar aquesta fase:

- Determinants socials: quines relacions de poder podem identificar en els tres nivells (social, institucional i situacional) que donen forma al discurs?
- Ideologies: quins elements del repertori interpretatiu del receptor poden tenir un caràcter ideològic?
- Efectes: com es posiciona aquest discurs respecte a lluites i conflictes ideològics i socials als tres nivells? És una tensió explícita o implícita? Contribueix a reforçar ideologies dominants o les qüestiona? I quin tipus de lectures i interpretacions pot fomentar?

3.2.2. Semiòtica social i la representació dels actors socials

Tal com hem mencionat prèviament, hem considerat pertinent i necessari complementar l'ACD de Fairclough amb la semiòtica social, que ens permeti indagar en profunditat amb la representació dels actors socials, per tal de poder veure de quina forma es representen els protagonistes i altres personatges o grups socials que apareixen als RPS.

La proposta de van Leeuwen (1996) per estudiar els actors socials s'inscriu en la semiòtica social (Hodge i Kress 1988; Van Leeuwen 2005). La semiòtica social també parteix de la LSF de Michael Halliday (2014), i per tant posa molt d'èmfasi en el context de producció de significat. Així doncs, l'objectiu de la semiòtica social és entendre com es forma el significat en contextos socials determinats (Thibault 1991) i com els significats i representacions es produeixen i contribueixen a contextos socials determinats (Jewitt i Henriksen 2016). Encara que la proposta de la semiòtica social és molt àmplia i amb un èmfasi en l'anàlisi de les imatges, en aquesta recerca ens centrarem exclusivament en l'anàlisi de la representació dels actors socials proposada per van Leeuwen, que ens permet complementar i ampliar les eines de l'ACD en relació a la transitivitat i poder aprofundir en aquest aspecte.

Així doncs, l'anàlisi de la representació dels actors socials de van Leeuwen consisteix en un inventari sociosemàntic de quines formes es poden representar els actors socials. El seu marc d'anàlisi ens permet relacionar categories sociològiques d'acció rellevants amb la seva realització retòrica i discursiva. Malgrat que parteix del marc de l'ACD, van Leeuwen considera que l'anàlisi crítica del discurs es queda curta a l'hora de plantejar-se aquest tema, ja que només se centra en la transitivitat i en qui ocupa el rol d'agent o subjecte i qui ocupa el rol de pacient o objecte (Van Leeuwen 1996, 32), una visió limitada que no aconsegueix copsar tota la complexitat de la representació dels actors socials. Tanmateix, el seu propòsit no s'allunya tant del de l'ACD, ja que és entendre com les pràctiques socials es transformen en discursos sobre pràctiques socials (1996, 35).

Partint de la LSF, van Leeuwen construeix una xarxa de les principals maneres com un actor social es pot representar en un discurs. Aquesta xarxa és molt àmplia i té en

compte molts factors, que funcionen de manera interconnectada i jeràrquica, i ofereix vint-i-una categories i subcategories diferents. Per exemple, primer cal plantejar-nos si s'inclou o s'exclou a un actor o grup social. Després cal veure de quina forma s'exclou: és per supressió o perquè s'oculta en el fons? I si s'inclou, es fa personalitzat-lo o impersonalitzat-lo?

A continuació presentarem els mecanismes principals i més rellevants per aquesta recerca que s'empren per analitzar la representació d'actors socials (Van Leeuwen 1996, 38-69):

Supressió: aquest primer mecanisme és el principal, ja que d'aquí se'n desprenen la resta. Principalment, es pregunta si els actors socials es representen o no, és a dir, si s'inclouen o s'exclouen del text. En el cas que estiguin exclosos, també és important prestar atenció si aquesta exclusió "ha deixat rastres", és a dir, si es nota el buit, l'exclusió, o bé si passa desapercibuda.

Assignació de rols: aquesta categoria bàsicament fa referència a l'activació o passivització dels actors socials, és a dir, quin rol prenen aquests actors en circumstàncies determinades. En primera instància, es refereix a qui assumeix el rol actiu d'agent o subjecte i qui assumeix el rol passiu de pacient o objecte, que correspon a la transitivitat que hem esmentat en l'apartat anterior. Van Leeuwen afegeix un matís a la passivització dels actors, ja que aquests poden ser representats com a subjectivats o beneficiaris. Els actors passivitzats, però que estan subjectivats es tracten com a objectes d'un intercanvi, i els actors passivitzats, però beneficiaris reben algun retorn (positiu o negatiu) d'aquesta acció.

Generalització i especificació: els actors socials es poden representar o bé com a grups i classes o bé de forma específica, com individus identificables. Sovint, el fet de generalitzar serveix per eliminar simbòlicament de l'experiència del lector tot un grup de persones.

Assimilació: els actors socials es poden tractar com a individus o com a grups. En el primer cas, parlarem d'un mecanisme d'individualització, i en el segon, d'assimilació.

L'assimilació pot ser per agregació o per col·lectivització, la diferència principal és que l'agregació tracta aquests grups de forma quantificada (com a números, estadístiques, etc.).

Nominalització i categorització: aquest mecanisme, d'un funcionament similar a l'anterior, consisteix a representar als actors segons la seva identitat única (nominalització) o segons identitats, funcions i característiques que comparteixen amb altres actors socials (categorització). Generalment, els actors que no tenen un rol funcional o actiu en un text es categoritzen, i no són punts d'identificació o interès pel lector.

Funcionalització i identificació: aquests dos mecanismes formen part del mecanisme de categorització que acabem de veure. Aquesta categorització pot ser una funcionalització o una identificació. En el primer cas, la funcionalització té lloc quan els actors socials es representen i refereixen d'acord amb allò que fan (un rol, una ocupació, una activitat...). En canvi, la identificació es produeix quan els actors socials són referits per allò que són, i no allò que fan. És a dir, la funcionalització posa el focus en el *fer* i la identificació en el *ser*. Van Leeuwen apunta que la diferència entre ser i fer pot canviar molt segons contextos històrics i culturals (1996, 55). Dins de la identificació podem trobar tres mecanismes: classificació, identificació relacional i identificació física. La classificació es refereix a quan els actors es presenten en relació amb grans categories que empra una societat per diferenciar a persones, com ara gènere, edat, religió, provinença, etc. La identificació relacional representa els actors a partir de les seves relacions personals, laborals o familiars. Finalment, la identificació física, tal com el seu nom indica, significa presentar als actors socials d'acord amb les seves característiques físiques que els fa únics en un context determinat. Aquest mecanisme es troba present sobretot en narrativa i ficció, ja que quan es presenta per primera vegada en un text a un actor social es posa èmfasi en les seves característiques físiques abans de conèixer la seva personalitat o funció (Van Leeuwen 1996, 57). Però aquesta identificació física es pot fer de forma selectiva, com per exemple, accentuant característiques que sexualitzen el cos de les dones.

Indeterminació i diferenciació: quan un actor social es presenta de forma anònima, inespecífica té lloc la indeterminació. En canvi, quan la seva identitat s'especifica, ocorre la determinació. La diferenciació és quan de forma explícita i marcada es diferencia un actor o grup social de la resta d'actors o grups socials, de manera que es genera una separació entre els dos (com ara el 'nosaltres' versus 'ells').

3.2.3. Mons possibles i modalitats narratives

Ja hem mencionat que complementarem l'ACD i la semiòtica social amb la teoria dels mons possibles, perquè ens permet abordar el funcionament dels mons ficticis que es creen en els RPS. El concepte de "món possible" sorgeix de la filosofia analítica, però a partir de la dècada dels setanta va començar a ser emprat per estudiar la narrativa (M.-L. Ryan i Bell 2019). La teoria dels mons possibles sosté que qualsevol ficció genera un altre món, diferent del "món real", i que es crea per cada ficció específica i a la qual només es pot accedir mitjançant el text (Doležel 1999, 34-35). Per tant, els mons ficticis no estan lligats a les lleis del món real, siguin físiques o morals, i pot alterar-les o bé construir mons propers al real. En qualsevol cas, aquests mons reals han de mantenir certa coherència interna (Ronen 1994). Els mons possibles són, doncs, mons autònoms que imposen les seves pròpies lleis i horitzó de possibilitats (Pavel 1986), i que no existeixen prèviament, sinó que es realitzen en el moment que són escrits i creats (Doležel 1998, 470).

Lubomír Doležel és un d'aquests autors que va començar a treballar la teoria dels mons possibles amb relació a la narrativa i a la ficció. Concretament, ens fixarem en el seu llibre *Heterocósmica, Ficción y mundos posibles* (1999). En aquest llibre, Doležel desplega tota una teoria sobre la noció del món narratiu i totes les seves funcions, encara que pel disseny d'aquesta recerca ens centrarem exclusivament en la seva aportació sobre les modalitats narratives. Les modalitats narratives són les restriccions globals que determinen el funcionament d'aquests mons narratius. Segons Doležel, les modalitats narratives tenen un impacte directe sobre l'acció, ja que són "les coaccions rudimentàries i ineludibles a les quals s'afronta qualsevol persona que actua en el món"

(1999, 170). A partir d'aquí, Doležel identifica quatre restriccions modals amb tres operadors cadascuna, que recollim a la següent taula i que descriurem a continuació:

Taula 3. Restriccions narratives i els seus operadors corresponents.

Restriccions	Restriccions alètiques	Restriccions deontiques	Restriccions axiològiques	Restriccions epistèmiques
Operadors	Possible	Permès	Bo	Conegut
	Impossible	Prohibit	Dolent	Desconegut
	Necessari	Obligatori	Indiferent	Suposat

Elaboració pròpia a partir de Doležel (1999).

Les restriccions alètiques determinen les condicions fonamentals dels mons ficticis i els seus operadors son possible / impossible / necessari. D'aquesta manera, es generen mons “naturals” ficticis, és a dir, quins objectes són físicament possibles, quines lleis de la física operen... També fa referència a l'entitat de les persones, per exemple, si són rèpliques dels éssers humans i, per tant, tenen els mateixos atributs i capacitats d'acció (Doležel 1999, 173).

Les restriccions deontiques són les normes que proscriuen i prescriuen, amb els operadors permès / prohibit / obligatori. Per tant, determinen quines accions estan prohibides, permeses o imposades. En aquest cas podem diferenciar segons el camp d'aplicació d'aquestes normes: les codexals afecten el món sencer, i les normes subjectives fan referència a les prohibicions i deures dels individus i persones concretes. Un altre factor a tenir en compte és si aquestes normes són convencions acceptades tàcitament (costums d'una cultura, hàbits, etc.) o bé són regles i lleis promulgades de forma explícita per les autoritats d'aquest món fictici (1999, 179-80). Quan s'incorporen aquestes normes al món narratiu, qualsevol acció pot estar subjecte a un judici deòntic i a les seves conseqüències.

Les restriccions axiològiques consisteixen a “transformar les entitats del món (objectes, estats, successos, accions, persones) en valors positius i negatius” (1999, 183). Aquesta modalitat narrativa funciona amb els operadors de bo / dolent / indiferent. Per tant, cada món fictici té el seu propi codi axiològic definit pel grup social, cultura o moment històric: és a dir, aquests atributs són canviants. Alhora, però, també poden ser totalment

subjectives, ja que poden dependre de la personalitat de cada persona i del seu propi codi de valors.

Finalment, les restriccions epistèmiques són aquelles que tenen a veure amb el sistema de coneixement i desconeixement, ignorància i creença. Els operadors són conegut / desconegut / suposat. Tal com hem vist amb les restriccions deontiques, podem identificar les restriccions epistèmiques codexals, que fan referència a sistemes de coneixement com pot ser el coneixement científic o religiós. En canvi, les restriccions epistèmiques subjectives són aquelles que tenen a veure amb el coneixement personal i creences de l'individu. Aquest coneixement pot ser sobre un mateix, els altres éssers o el món en general. Aquestes restriccions també impacten en les accions de les persones perquè aquestes accions venen determinades “per la seva perspectiva epistèmica, pel que l'agent coneix, ignora o creu sobre les coses del món” (Doležel 1999, 187).

3.2. Disseny metodològic

Un cop hem repassat els fonaments principals de l'ACD de Norman Fairclough, la representació dels actors socials de la semiòtica social i les restriccions narratives de la teoria dels mons possibles de Doležel, descriurem tot el procés del disseny metodològic. En primer lloc, detallarem la construcció de la graella d'anàlisi, que és l'eina principal que s'ha emprat per dur a terme l'anàlisi crítica del discurs. En segon lloc, veurem quins criteris s'han seguit per tal d'incorporar o excloure textos a la mostra. Seguidament, explorarem els reptes ètics d'aquesta investigació i quines mesures s'han seguit per tal de protegir les identitats de les autores i dels textos. I finalment, recollim la mostra definitiva de textos que s'han incorporat a la mostra.

3.2.1. Construcció de la graella d'anàlisi

Per tal de dissenyar la graella d'anàlisi s'han recollit totes aquelles categories de l'ACD que eren rellevants per les preguntes d'investigació d'aquesta recerca. Tal com hem comentat abans, també s'ha incorporat l'anàlisi de la representació dels actors socials i

les restriccions narratives de la teoria dels mons possibles. S'ha escollit combinar aquestes tres metodologies per tal de poder elaborar una anàlisi exhaustiva de qüestions fonamentals per aquesta investigació però també per tenir en compte la naturalesa narrativa i fictícia d'aquests textos, que amb les eines proposades per l'ACD era difícil de poder tenir en compte.

La graella, doncs, combina aquestes tres aproximacions i està dividida en cinc categories amb les seves corresponents subcategories i operadors. L'elecció de les categories s'ha fet a partir de les categories i fases d'anàlisi de Fairclough (descripció, interpretació i explicació), encara que en la graella definitiva algunes categories s'han reorganitzat per tal d'encaixar-les millor amb les categories de la representació dels actors de la semiòtica social i les modalitats narratives dels mons possibles. No obstant això, les categories i operadors contempnen aquells aspectes més lingüístics i formals, és a dir, arrelats al text, però també les qüestions més abstractes, àmplies i ideològiques.

La construcció d'aquesta graella s'ha fet seguint un procés inductiu i deductiu. Es va realitzar una primera lectura i aproximació als textos per tal de veure quines temàtiques, formats i gèneres utilitzaven. Posteriorment, i a partir de les categories proposades per les metodologies escollides i d'acord amb la revisió de la literatura acadèmica dels *fan studies* i sobre qüestions com l'amor, el sexe o el consentiment sexual, entre d'altres, es va realitzar una primera graella d'anàlisi que es va testar amb dos fanfics per tal de provar-la. A partir d'aquí, i veient els buits que no quedaven recollits amb aquesta primera graella d'anàlisi, així com els aspectes que no eren rellevants o aplicables a causa de la naturalesa dels RPS, es va realitzar una segona versió de la graella, que especialment ampliava l'arsenal d'operadors disponibles, permetent així fer una anàlisi molt més afinada i que prestava atenció a les traces ideològiques del discurs.

A tall d'exemple i per entendre aquest procés, els operadors relacionats amb el consentiment sexual (vegeu apartats 3.2.1.5. sobre modalitats i 3.2.1.6. sobre pressuposicions), en una primera instància eren molt superficials i no donaven resposta a les preguntes de recerca, ja que la concepció del consentiment sexual era molt monolítica. Aleshores, a partir de les eines metodològiques de l'ACD i les restriccions

narratives, però també d'un aprofundiment en la literatura sobre consentiment sexual i les seves representacions, es van incorporar més operadors que van permetre afinar molt més en aquest aspecte.

Finalment, les categories i operadors de la graella es van bolcar a NVivo, el programari d'anàlisi de dades qualitatiu que s'ha emprat per dur a terme l'anàlisi dels textos i posteriorment extreure'n les dades i poder analitzar i interpretar els resultats.

Així doncs, en aquest apartat detallem i descriurem totes les categories i subcategories d'anàlisi i els seus operadors corresponents, identificant d'on provenen i de quina forma es conceptualitzen. En el següent apartat (3.2.2.) es pot consultar la graella definitiva, que permet veure la totalitat de la graella d'anàlisi i la interrelació entre categories, subcategories i operadors.

3.2.1.1. Gènere

Abans hem proposat la definició de gènere com a ús consensuat fix, més o menys sistematitzat, del llenguatge associat a una activitat comunicativa determinada. Aquesta categoria ens ha de permetre entendre quines són les possibilitats de cada gènere, és a dir, què permet cada gènere i què no permet, i quines són les narratives, temàtiques i enfocaments més habituals de cada gènere. Està profundament relacionat amb les restriccions narratives, ja que en alguns gèneres determinades coses es poden considerar bones, que en un altre gènere es perceben com a dolentes, per exemple.

En aquest cas, però, podríem emmarcar tots els textos de la mostra dins del gènere de "fan fictions" i aquesta categoria no ens aportaria cap informació rellevant, ja que el tipus de text, el seu context de producció i propòsit són similars o pràcticament iguals. Tal com hem vist anteriorment (vegeu apartat 2.4.1. del marc teòric), Hellekson i Busse (2006, 10) ofereixen una primera categorització de gèneres de fan fiction: *gen*, una història genèrica que no té relacions romàntiques entre els personatges; *het*, centrada en una relació heterosexual, i *slash*, que explora relacions amb personatges del mateix gènere.

Però com que tots els textos de la mostra són slash, es proposa abordar aquesta categoria segons els subgèneres de fanfics definits per la mateixa comunitat, ja que “fanfiction is shaped to the literary conventions, expectations and desires of that community, and is written in genres developed by and in community” (Coppa 2017, 9).

Per tant, s’han definit una sèrie d’operadors que corresponen a subgèneres presents en la mostra (alguns gèneres típics de fanfic s’han exclòs per motius que s’exposaran més endavant en relació amb la mostra i criteris d’inclusió i exclusió). És important assenyalar que tots menys el darrer són gèneres i denominacions emprades per la mateixa comunitat creadora de fan fiction. L’últim (intimatopia) és un gènere identificat i definit per la investigadora Elizabeth Woledge, però que no s’empra dins del fandom. Com que no hi ha molta literatura acadèmica sobre gèneres de fan fiction, moltes de les definicions que es faran servir provenen del propi fandom, especialment de la wiki “Fanlore”.³⁶

Els vuit operadors que s’han definit són els següents:

- Smut o lemon: “smut” es refereix a fan fictions amb contingut sexual explícit elevat, generalment amb descripcions d’escenes sexuals detallades. El terme “lemon” prové del fandom de l’*anime*, però s’ha adaptat també al fanfic (“Smut” 2022) i es fa servir indistintament. A vegades, però “lemon” es refereix a fanfics amb escenes sexuals descrites amb molt de detall, en oposició als fanfics “lime”, on aquest contingut s’insinua o no es descriu tan explícitament. A vegades també es poden anomenar o complementar amb el “PWP”, que tant pot voler dir “Plot? What Plot?” o “Porn Without Plot”, per fer referència a històries on el

³⁶ “Fanlore” és una wiki creada el 2010 i que està dins de l’Organization for Transformative Works, la mateixa organització que va crear Archive of Our Own i la revista acadèmica Transformative Works and Cultures. La wiki conté informació sobre terminologia i pràctiques de les comunitats de fans, així com informació específica de fandoms concrets. Pot consultar-se aquí: https://fanlore.org/wiki/Main_Page

desenvolupament de la trama no és central sinó que el propòsit del fanfic és descriure amb detall escenes eròtiques i sexuals.

- Alternate Universe (AU): són aquells fan fictions que introdueixen canvis significatius respecte a la història canònica. Els canvis poden ser majors o menors, afectant la situació, temporalitat, personatges, esdeveniments o el gènere de la narrativa. Un AU pot consistir, per exemple, a traslladar els personatges d'un univers en un altre context, o bé canviar les característiques i manera de ser dels protagonistes...
- Hurt/comfort (h/c): la característica principal d'aquest gènere és que descriu i mostra el dolor (tant físic com emocional o psicològic) d'un personatge, que és cuidat per un altre (Fathallah 2011). La majoria dels h/c posen el focus en patiment psicològic, per exemple, exploren com un dels personatges ha viscut una situació traumàtica (com una violació) i se n'han de recuperar. Alguns h/c se centren en el dolor físic i corporal, arribant a ser molt explícits en aquest patiment i mostrant sang, cops, violència, etc., que es coneix com a "whump" (Linn 2017).
- Fluff: el fluff es caracteritza per ser agradable, lluminós, amb finals feliços i optimista. En general no acostumen a tenir moltes escenes de sexe, sinó que se centren en l'amor i afecte entre dos personatges. També podem trobar el "domestic fluff", que explora la vida quotidiana i domèstica d'una parella establerta. Com hem vist abans amb els PWP, a vegades els fluff tampoc se centren en una trama que va avançant, sinó que descriuen diverses escenes d'una parella romàntica en contextos positius i dolços.
- Darkfic: aquest tipus de fanfic, en oposició als "fluff", són textos més foscos, ja que acostumen a tractar temes com la violència o patiment extrem. En general no tenen finals feliços, i l'atmosfera del fanfic acostuma a allunyar-se de l'optimisme ("Darkfic" 2023).
- Angst: el focus dels fan fictions "angst", tal com el seu nom indica, és en l'angoixa, la preocupació, el trauma, el dol... Són textos que tracten i exploren en profunditat aquests tipus de sentiments. Poden ser "light angst", és a dir, que hi ha moments puntuals d'angst, però no és l'enfocament principal, o poden ser

“heavy angst” i centrar-se en aquests moments de patiment. Comparteix similituds amb els darkfics o els h/c, però generalment el patiment present als “angst” no és tan intens o explícit com pot ser en un darkfic.

- BDSM o kink: són fanfics que estarien dins del paraigua de l’smut o el lemon, pel seu elevat contingut sexual, però que narra pràctiques sexuals “kinky” o BDSM (Kustritz 2008). Generalment, hi trobem representat dinàmiques de poder (com top/sub), bondage, fantasies determinades, roleplaying, etc. Són fanfics on aquestes dinàmiques i pràctiques són consentides. En el cas que no hi hagi consentiment, es tracta de “slavefics”, “non-con” o també “darkfics”.
- Intimatopia: aquest és l’únic subgènere que no ha creat ni utilitza la comunitat, ja que el va definir Elizabeth Woledge (2006, 99) per referir-se a aquells slash fiction que es caracteritzen per explorar la intimitat entre els dos protagonistes. Per ella, les intimatopias fan coincidir sexe i intimitat en un mateix text, i se situen en mons homosocials (Sedgwick 1985) on la proximitat entre dos homes dona lloc a la intimitat, i posteriorment, al desig (Woledge 2006, 100-101). D’aquesta manera, les línies entre l’amistat, amor, sexe i intimitat s’esborren i es fusionen (Riseman 2020, 4). Tots els gèneres que hem vist anteriorment poden ser tan aplicats al *gen*, *het* com slash, però en aquest cas, la intimatopia és exclusiva de l’slash fiction.

3.2.1.2. Interdiscursivitat

Podem entendre la interdiscursivitat com la presència o absència, la interpretació i la recreació d’altres textos i discursos en un text. Per tant, aquesta categoria ens permet veure quines veus s’incorporen o s’exclouen i de quina manera això es duu a terme; la construcció del cànon o fanom i la negociació amb aquest i prestar atenció als paratextos del fanfic. S’han identificat tres subcategories, cadascuna amb els seus respectius operadors.

a. Vocabulari

En aquesta subcategoria es té en compte tot allò que té a veure amb el lèxic i el vocabulari, per tant, fixant-se en l'ús (o exclusió) de determinades paraules i l'activació de camps semàntics (Machin i Mayr 2012, 30). Tot i fixar-se en les paraules, és necessari també fixar-se en com es relacionen entre elles al llarg del text i també amb el seu context social, en cap cas estudiant-les aïlladament (Fairclough 1989, 113). D'aquesta manera ens permet identificar connotacions ideològiques i també conceptes o camps tabú o que estan en tensió ideològica. S'han identificat quatre operadors:

- **Sinonímia:** concretament, es prestarà atenció a l'ús de sinònims, antònims, hipònims o hiperònims. Un sinònim és una paraula que té el mateix significat que una altra, i un antònim és un mot que té un significat oposat a un altre. Un hipònim és una paraula amb un significat específic en relació amb una altra paraula de significat genèric (per exemple, àguila és un hipònim d'ocell). L'hiperònim és, doncs, la paraula de significat genèrica amb relació a aquelles específiques (ocell seria l'hiperònim d'àguila).
- **Connotació i camps semàntics:** totes aquelles paraules, conceptes o construccions que tinguin una connotació, és a dir, una càrrega de significat emocional, tan positiva o negativa (Bloor i Bloor 2013, 131). S'identificaran aquells camps semàntics que s'activen per parlar de determinats temes o personatges. Els camps semàntics són un conjunt de paraules agrupades per significat que es refereixen a un mateix àmbit o subjecte, i també poden estar connotats.
- **Eufemismes:** quan se subsisteix una paraula o un concepte per un altre que sigui més familiar i convencional i que eviti una connotació negativa, també per referir-se a conceptes o paraules tabú (Bloor i Bloor 2013, 73).
- **Parasinonímia:** quan en un fragment trobem un grau excessiu de paraules que són sinònims molt propers i, per tant, reiteratius del mateix significat o concepte, indica preocupació o tensió ideològica (Fairclough 1989, 115).

b. Incorporació o exclusió d'altres textos i discursos

En aquesta subcategoria tenim dos operadors: cànon i fanon, i que recullen tot allò que té a veure amb la inclusió o exclusió d'altres textos.

- Cànon: als fanfics el cànon generalment comprèn tots aquells elements que formen part del text original i de la història canònica. En el cas dels RPF, però, com que no hi ha un cànon definit i tancat (Popova 2017b; 2021), entendrem per cànon tot allò que s'incorpori o exclogui dels textos que formi part de fets reals dels YouTubers: vídeos, esdeveniments, tuits... També tots aquells esdeveniments de les vides o biografies dels YouTubers que ells mateixos hagin explicat. Serà important fixar-nos tant amb allò que aparegui (per exemple, la gravació d'un vídeo determinat) com amb allò que sistemàticament s'exclogui (per exemple, les xicotes dels YouTubers).
- Fanon: el fanon és tot el que és discutit, consensuat i incorporat pels fans al mateix cànon dels fanfics (Hagen 2015). Són derivacions del cànon, però que tenen una acceptació majoritària al llarg del fandom, i que acostuma a estar present a la majoria de fanfics. Aquest fanon pot concretar-se en relació amb la personalitat i trets dels protagonistes, als seus rols, a esdeveniments del passat, a sentiments concrets...

c. Notes de l'autora

Els fan fiction acostumen a anar acompanyats de paratextos, especialment etiquetes ("tags"), advertències sobre el contingut, aclariments, el nom de les parelles presents al text, avanços sobre capítols que vindran... Aquests textos serveixen principalment per mantenir relació amb els receptors del text (mitjançant preguntes o interpel·lacions directes als lectors), per advertir sobre el contingut o comentar-ne el procés de creació (Herzog 2012).

Tots aquests paratextos els hem englobat sota el concepte de "notes de l'autora", que es poden trobar tant en un inici del text o capítol com al final, així com mitjançant inserts dins de la pròpia narrativa. Aquestes notes de l'autora també són un mecanisme emprat per les autores per reivindicar el seu paper com a productores del text, i ens poden donar

molta informació sobre la seva conceptualització d'autoria i jerarquies dins del fandom (R. W. Black 2008; Herzog 2012).

Els quatre operadors que s'han definit per aquesta categoria son:

- Advertències sobre el contingut: referències a tema o contingut del fanfic. Principalment, són advertències per contingut sexual explícit o “trigger warnings” (avisos temes, representacions, escenes delicades que poden generar o desencadenar malestar per determinats lectors/es).
- Comentaris sobre el procés d'escriptura o de creació: reflexions sobre el mateix text i procés d'elaboració, inspiració de la idea, propers passos, modificacions que s'han fet a posteriori... Sovint en forma de disculpa per no haver publicat amb certa regularitat, per no estar convençut/da del capítol que es presenta, etc. A vegades també es comparteixen altres materials, com cançons, vídeos o altres fanfics, que funcionen com a acompanyament del text o que han servit de material d'inspiració.
- Relació amb el cànnon/fanon: són notes de l'autor/a que consisteixen en explicitar la relació, tensió o negociació amb el cànnon, o advertències sobre una possible divergència respecte al fanon.
- Respostes al feedback de les lectores: mitjançant comentaris o missatges privats, les lectores poden posar-se en contacte amb l'autora del text per fer-li qualsevol petició de contingut, demanar-li canvis, felicitar-la, etc. Habitualment les autores donen resposta a través d'aquestes les notes just abans o després del text.

3.2.1.3. Actors i grups socials

En aquesta categoria es pretén identificar com es representen i classifiquen els actors i grups socials respecte al context, grup i situacions de poder. D'aquesta manera, s'han definit dues categories: la transivitat i la representació dels actors i grups socials, ambdues molt entrelligades i que es determinen mútuament.

a. Transitivity

En aquesta subcategoria es tindran en compte com es representen els processos i l'acció, qui ho duu a terme i que ho rep. Es prestarà atenció a l'ús de determinats verbs (especialment en aquells transitius per identificar qui executa l'acció i qui la rep), i construccions de frases passives. D'aquesta manera es poden identificar rols de poder i l'agència dels personatges. A més a més, s'identificaran els sis processos identificats per Halliday (2014) mencionats anteriorment: processos materials (maneres de fer en el món material); processos mentals (relacionats amb la cognició, l'afecte i la percepció); els processos conductuals (híbrid dels processos materials i mentals); processos verbals (relacionats amb tot allò que té a veure amb la comunicació) i els processos existencials (representen allò que existeix o que passa).

b. Representació i rols d'actors i grups

Aquesta subcategoria comprèn tot allò que tingui a veure amb la representació dels actors i grups socials, prestant atenció als mecanismes identificats per van Leeuwen (1996, 38-69) que hem vist abans: la supressió, assignació de rols, generalització, especificació, assimilació, nominalització, categorització, funcionalització, identificació, indeterminació i diferenciació. Alhora, també s'han definit els següents operadors específics, en els quals es prestarà atenció específica als mecanismes de representació actors socials:

- Rols de parella i sexuals: referències, construccions i representacions dels rols dels protagonistes, atenent també a la presència d'estereotips o dinàmiques de dominació i submissió com les de "top/bottom" o "seme/uke".
- Comunitat gai / LGBTIQ+: referències, representacions i absències de la comunitat LGBTIQ+, tant definides com a col·lectiu o grup com individus concrets pertanyents a aquest col·lectiu.
- Comunitat de YouTubers i gamers: referències, representacions i absències d'altres YouTubers o gamers, sigui definit com a grup o com a persones individuals.

- Fandom: referències, representacions i absències dels fans, tant en l'àmbit col·lectiu com individual.

3.2.1.4. Metàfores

Les metàfores són imatges lingüístiques basades en la similitud entre dos objectes i conceptes. És important fixar-se en l'ús de metàfores perquè ens proveeixen una perspectiva per entendre i percebre el món, i que, per tant, pot ressaltar alguns aspectes, i a la vegada, i amagar-ne d'altres (Lakoff i Johnson 2003, 10). Per tant, aquesta categoria ens ha de permetre veure quins conceptes, experiències i entitats es metaforitzen més habitualment, de quina manera i amb relació a què.

Les hem classificat en dues subcategories segons tipus de metàfores (conceptuals o ontològiques). En aquest cas, no s'han definit una sèrie d'operadors tancats, ja que no es pot preveure quines metàfores s'utilitzaran i en relació amb quines idees, conceptes o experiències. Però, de totes maneres, s'han incorporat alguns temes que són d'especial interès observar si es narren mitjançant metàfores o no, que detallarem més endavant.

a. Metàfores conceptuals

Les metàfores conceptuals (o cognitives) són maneres d'entendre un concepte o idea segons un altre. Són les metàfores més habituals en el nostre llenguatge i comunicació quotidiana, i per aquest motiu es fa difícil percebre-les i entendre-les com a tal. Un exemple que utilitzen Lakoff i Johnson és entendre un debat o discussió com la guerra: “va atacar tots els punts febles del meu argument”, “mai he guanyat un debat amb ell” o “les teves reivindicacions són indefensables” (2003, 4).

Com que no podem preveure quin serà el repertori metafòric que s'emprarà, l'ús de metàfores s'anirà identificant a mesura que es realitzi la lectura i anàlisi del text. No obstant això, prestarem especial atenció a la construcció metafòrica dels següents conceptes: la parella, l'amor, l'amistat, l'orgasme i la virginitat i la pèrdua de virginitat.

b. Metàfores ontològiques

Les metàfores ontològiques són estratègies per materialitzar experiències i fenòmens abstractes. Permeten entendre fenòmens, experiències, emocions, entitats..., que no estan definides o delimitades (sobretot quan no son objectes materials) assimilant-les a objectes definits, per exemple: “no puc seguir el ritme de la vida moderna” (Lakoff i Johnson 2003, 27). Lakoff i Johnson posen un cas habitual d’aquest tipus de metàfores: la ment, que sovint es presenta sovint com una entitat, per exemple, com un objecte: “el seu ego és molt fràgil” o “aquesta experiència el va fer miques” (2003, 28).

Com que tampoc podem preveure quines metàfores detectarem, ens fixarem en una sèrie de conceptes d’especial interès però preveient que poden emergir-ne d’altres. Aquests conceptes son l’amor com a malaltia, l’amor com a mitja taronja, els processos de conquesta romàntica, l’enamorament, la unió, el desamor i la ruptura.

3.2.1.5. Modalitats narratives

Les modalitats narratives són aquelles restriccions del món narratiu fictici que condicionen les possibilitats d’acció dins d’aquests mons (Dolezel 1999, 170). S’han dividit en quatre tipus de restriccions: alètiques, deòntiques, axiològiques i epistèmiques, amb els seus operadors respectius.

Però abans d’entrar en detall a cada subcategoria és important esmentar que l’operador de consentiment s’ha desgranat en tres i, per tant, apareix en tres subcategories diferents, perquè tal com s’ha explicat abans, així es pot elaborar una anàlisi precisa i detallada del consentiment segons el seu funcionament en el món fictici. Aquesta decisió es va prendre al descobrir la complexitat dels textos en relació amb la representació de les relacions sexuals i del consentiment. Anteriorment, ja hem plantejat les diferents concepcions des del feminisme sobre el consentiment sexual (vegeu apartat 2.5.5. del marc teòric), però entendrem per consentiment sexual l’acte d’estar activament d’acord amb dur a terme activitats sexuals amb una altra persona, de manera que l’absència d’aquest, suposa que es comet una agressió sexual o violació (Beres 2007).

a. Restriccions alètiques

Les restriccions alètiques són les condicions fonamentals dels mons ficticis, és a dir, que és possible, impossible o necessari en aquest món. Habitualment referit a les condicions naturals i físiques del món, en aquest cas no es contemplen aquest tipus d'elements, sinó altres aspectes relacionats amb les persones, però que també poden condicionar allò que es considera possible, impossible o necessari.

S'han definit quatre operadors per aquesta subcategoria:

- Identitat de gènere: per una banda, pot ser una restricció perquè la identitat de gènere es pot construir quelcom necessari per moure's pel món (és a dir, no es pot habitar el món sense una identitat de gènere definida i categoritzada) o bé també es pot entendre com la impossibilitat de canviar de gènere o definir-se fora de les categories binàries.
- Desig homosexual: entès com la possibilitat o impossibilitat de sentir desig cap a un altre home, estretament lligada amb l'anterior operador de la identitat de gènere.
- Pèrdua de virginitat (penetració): si la pèrdua de virginitat s'entén necessàriament mitjançant la penetració.
- Consentiment (aproximació crítica): la concepció crítica del consentiment té en compte totes les desigualtats de poder en qualsevol negociació, el pes de les expectatives culturals i de gènere, i per tant dificulta poder consentir lliurement. Per tant, partint d'aquí, podem entendre-ho com la impossibilitat de consentir fora de qualsevol desigualtat de poder i expectativa cultural, o bé, com un requisit indispensable abans de qualsevol relació, és a dir, que restringeix la possibilitat de mantenir relacions sexuals (Popova 2019, 20).

b. Restriccions deontiques

Les restriccions deontiques són totes les normes del món fictici que permeten, prohibeixen o obliguen. S'han definit tres operadors respecte a les restriccions deontiques:

- Homosexualitat i relacions gais o bisexuals: si l'homosexualitat i/o les relacions gais o bisexuals es permeten o es prohibeixen, tant pel que fa a convencions tàcites com a la legislació explícita.
- Monogàmia: si es prohibeixen o es permeten (de forma tàcita o explícita) altres maneres de relacionar-se fora de la monogàmia.
- Consentiment (no és no): en aquest cas, aquesta concepció del consentiment posa el pes en l'agència individual (dir que no) i és una visió molt contractual del consentiment. Per tant, fa referència a la presència o absència de prohibicions (tàcites o explícites) de mantenir relacions sexuals quan l'altra persona no ha donat el seu consentiment (Popova 2019, 16).

c. Restriccions axiològiques

Les restriccions axiològiques defineixen allò que és bo, dolent o indiferent dins del món fictici. En aquest cas, sobretot relacionat amb les expectatives sobre la parella, l'amor i les relacions sexuals.

S'han definit sis operadors:

- Desig homosexual: representacions o mencions del desig homosexual com quelcom positiu o negatiu, o bé, sense cap càrrega valorativa.
- Fidelitat: mencions, referències i representacions positives o negatives de la idea que l'amor, els desitjos sexuals i romàntics només es poden satisfer de forma exclusiva a través de la parella (Herrera Gómez 2010; Radway 1991).
- Gelosia: mencions, referències i representacions positives o negatives de la creença que la gelosia és un signe de l'amor verdader, i un sentiment indispensable o necessari en qualsevol relació amorosa (Ferrer-Pérez, Bosc, i Navarro Guzmán 2010).
- Exclusivitat: mencions, referències i representacions positives o negatives de la creença que l'amor romàntic només es pot sentir per una sola persona (Herrera Gómez 2010, 294).

- Monogàmia: referències o mencions a la monogàmia com a manera positiva o negativa de relacionar-se, i també valoracions d'altres formes de relacions (per exemple, relacions poliàmoroses).
- Consentiment (“només sí és sí”): aquesta visió del consentiment (també anomenada “consentiment entusiasta”) fuig del “no és no”, ja que situa al centre el desig, tot i seguir donant-li molt de pes a l'agència individual. Per tant, es tracta d'identificar si el consentiment es tracta com quelcom indiferent (poca importància al desig i a l'entusiasme), si l'absència de consentiment es presenta de forma negativa o bé el “sí és sí” es considera positiu.

a. Restriccions epistèmiques

Les restriccions epistèmiques són les que es relacionen amb allò conegut o desconegut, i també amb les creences i la ignorància. En aquest cas, entendrem que s'aplica al coneixement o desconeixement sobre els propis personatges i les relacions amoroses.

Per les restriccions epistèmiques s'han definit cinc operadors:

- Homofòbia: si s'espera, i per tant se suposa, homofòbia respecte al seu entorn en el moment de tenir una relació homosexual i condiciona les accions dels personatges, o si és desconeguda i, per tant, no els condiciona.
- Amor romàntic: si es coneixen els sentiments, expectatives i maneres de funcionar relacionades amb l'amor romàntic, prestant especial atenció a si es desconeix quan es tracta de relacions homosexuals.
- Masculinitats: quins paradigmes de masculinitats són conegudes o desconegudes, i de quina manera restringeixen les accions dels personatges.
- Relacions obertes, poliàmoroses o no monògames: la coneixença o desconeixença d'altres formes de relacionar-se fora de la monogàmia o la creença que la monogàmia és l'única manera de relacionar-se.
- Gelosia: si la gelosia se suposa i es coneix, i per tant s'espera de qualsevol relació romàntica.

3.2.1.6. Pressuposicions

Les pressuposicions són aquelles assumpcions presents als textos respecte a els coneixements i punts de vista del lector del text i sovint reforcen determinades visions sobre el món, donant algunes idees per descomptat. S'han definit tres subcategories: pressuposicions existencials, pressuposicions proposicionals i pressuposicions de valor. En aquest cas també s'ha desgranat l'operador de consentiment per tal de poder-lo analitzar amb profunditat i tenint en compte tots els matisos.

a. Pressuposicions existencials

Les pressuposicions existencials són assumpcions sobre allò que existeix o que és cert, i s'han definit cinc operadors:

- Heterosexualitat: pressuposicions sobre l'heterosexualitat com a orientació sexual innata, habitual i esperada (Rich 1980).
- Homosexualitat: a diferència de l'anterior, es busca identificar aquelles assumpcions que conceben l'homosexualitat com a orientació sexual excepcional i de la diferència.
- Bisexualitat: identificació de si la bisexualitat es pressuposa com alguna cosa que existeix o viable o bé es pressuposa que no és viable.
- Identitat de gènere: concepcions sobre la identitat de gènere com quelcom immutable, estable i permanent i lligat al sexe biològic (Butler 1990).
- Virginitat: referències a l'assumpció que la virginitat existeix com a entitat pròpia i que específicament, es concep com l'estadi previ a la penetració (Carpenter 2005; McAlister 2020).

b. Pressuposicions proposicionals

Les pressuposicions proposicionals tenen a veure amb com són les coses o com haurien de ser, o de quina manera concreta es poden entendre els fenòmens. S'han definit cinc operadors:

- Emparellament: assumpció que la parella exclusiva és una forma de relacionar-se natural i universal, així com la millor manera de vehicular els sentiments amorosos i/o eròtics.
- Monogàmia: assumpció que la monogàmia és el millor i únic model d'unió entre persones.
- Pràctiques sexuals 'normatives': si entenem que les pràctiques sexuals estan jerarquitzades i organitzades segons aquelles que es consideren normals o desitjables i les que no (Rubin 2011; Gagnon i Simon 2011b; Popova 2019), inclourem totes aquelles assumpcions sobre com ha de ser el sexe i quines pràctiques específiques engloba.
- Pràctiques sexuals no normatives: en contraposició a l'anterior, totes aquelles assumpcions sobre les pràctiques sexuals que es consideren fora de la norma.
- Demisexualitat: en aquest cas entendrem la demisexualitat tal com la proposa Jodi McAlister, és a dir, com la "demisexualitat obligatòria" (2020, 4), que consisteix en l'imperatiu de supeditar el plaer i les relacions sexuals a l'amor romàntic i a la "persona adequada". Per tant, qualsevol assumpció sobre la necessitat de prioritzar l'amor, la intimitat i la connexió personal per davant de les relacions sexuals o plaer s'identificarà com a tal.

c. Pressuposicions de valor

Finalment, les pressuposicions de valor són aquelles que emeten un judici de valor i assumeixen què és bo i què és dolent. S'han definit sis operadors:

- Omnipotència parella i amor: assumpció que l'amor romàntic i la parella és el més bo i desitjable i que, per tant, està per sobre de qualsevol altra relació (amistat, familiar, feina...) o aspecte de la vida, i que, per tant, és bo prioritzar la parella i/o l'amor per sobre de qualsevol altra cosa.
- Perdurabilitat: assumpció que l'amor romàntic i passional pot perdurar en el temps i que les relacions llargues són més bones i desitjables respecte a aquelles més curtes (Herrera Gómez 2010, 294).

- Sortir de l'armari: pressuposició que la sortida de l'armari (és a dir, revelar o fer pública l'orientació sexual no heterosexual) és positiva i desitjable, i de la mateixa manera, assumir que no sortir de l'armari és negatiu.
- Virginitat: assumir que perdre la virginitat amb la “persona escollida” és quelcom positiu, o bé que haver arribat a l'edat adulta sense haver perdut la virginitat és vist com quelcom negatiu.
- Amor redemptor: mite de l'amor romàntic que assumeix que l'amor té un poder redemptor, i per tant positiu, en la vida de les persones i en les accions que fan per l'amor o per la persona estimada. Considera que l'amor és la preocupació última i més important en la vida humana (C. M. Roach 2010, 11), i per tant que els seus efectes són sempre desitjables.
- Consentiment: assumpcions de valor (negatives i positives) sobre el consentiment o l'absència de consentiment en una relació sexual.

3.2.2. La graella d'anàlisi

A continuació es mostra la graella sencera que s'ha utilitzat per analitzar els textos a través del programari NVivo.

Taula 4. Graella d'anàlisi.

Categories	Sub-categories	Operadors
Gènere	Sub-gèneres de fanfic	Smut / Lemon Alternate Universe (AU) Hurt/confort (h/c) Fluff Darkfic Angst BDSM / kink Intimatopia
Interdiscursivitat	Vocabulari	Sinonímia Camps semàntics Eufemismes Parasinonímia
	Incorporació o exclusió d'altres textos i discursos	Cànon Fanon
	Notes de l'autora	Advertències sobre contingut Comentaris sobre el procés d'escriptura o de producció Relació amb el canó Respostes al feedback dels lectors
	Transitivitat	Processos materials

		Processos mentals Processos conductuals Processos verbals Processos existencials
	Representació i rols d'actors i grups	Rols de parella i sexuals (top/bottom, dom/sub, ...). Comunitat gai / LGBTIQA+ Comunitat YouTube i gamers Fandom
Metàfores	Metàfores conceptuals	Parella Amistat Virginitat / pèrdua de virginitat Orgasme ...
	Metàfores ontològiques	Amor com a "malaltia" o passió Mitja taronja Conquesta Ruptura ...
Modalitats narratives	Restriccions al·tèriques	Identitat de gènere Desig homosexual Pèrdua de virginitat només per penetració Consentiment (aproximació crítica)
	Restriccions deòntiques	Homosexualitat i relacions gais o bisexuals Monogàmia Consentiment (no és no)
	Restriccions axiològiques	Desig homosexual Fidelitat Gelosia Exclusivitat Monogàmia Consentiment (només sí és sí)
	Restriccions epistèmiques	Homofòbia Amor romàntic Masculinitats Relacions obertes, poliàmoroses o no monògames Gelosia
Pressuposicions	Existencials	Heterosexualitat Homosexualitat Bisexualitat Identitat de gènere Virginitat
	Proposicionals	Emparellament Monogàmia Pràctiques sexuals normatives Pràctiques sexuals no normatives Consentiment
	De valor	Omnipotència de la parella Perdurabilitat Sortir de l'armari Virginitat Amor redemptor Consentiment

Elaboració pròpia.

3.2.3. Criteris d'inclusió i exclusió a la mostra

Aquesta anàlisi es basa en l'estudi dels real person slash sobre Rubelangel i Septiplier. Concretament, s'ha limitat la provenença dels textos de les plataformes de Wattpad i Archive of Our Own, ja que ambdues permeten que es pengi RPF i es poden categoritzar els textos segons etiquetes, visites, comentaris... Per tant, la mostra d'anàlisi estarà formada per textos de RPS que tractin aquesta relació i estiguin penjats en aquestes plataformes.

S'han establert sis criteris d'inclusió i exclusió de textos a la mostra en funció de les plataformes, l'impacte i rellevància, la llargada, el gènere i el protagonisme. En canvi, no s'ha establert cap criteri d'exclusió lingüístic dels textos (hi ha textos en castellà i en anglès) ni tampoc cap limitació o acotació temporal de la data de publicació dels fanfics.

Concretament, aquests són els criteris:

- Els fanfics han d'estar penjats a Wattpad o a Archive of Our Own, ja que són dues plataformes molt importants i populars on es publica fan fiction (Fathallah 2020; Tirocchi 2018) i permeten filtrar i ordenar les obres per criteris de temàtica, popularitat, gènere... En el cas que un mateix text estigui disponible a ambdues plataformes, sempre que sigui possible es tindrà en compte les estadístiques de visita d'on va ser publicat originalment, i s'analitzarà el text penjat a la plataforma original.
- Les obres han d'estar finalitzades, ja sigui perquè l'autora ho ha indicat així (una possibilitat que ofereixen les mateixes plataformes) o bé perquè la història s'acaba i es tanca narrativament, ja que a vegades poden constar com "en curs" però simplement són revisions posteriors).
- Les obres han de tenir un mínim de 3000 paraules, independentment del nombre de capítols, ja que així s'assegura una certa continuïtat i extensió narrativa, així com un aprofundiment en els personatges.

- Els fanfics han de tenir un mínim de 1000 visites o lectures. Els comentaris, “likes” o “kudos” no seran un criteri de selecció degut a la gran diferència de tipus i quantitats de comentaris, “likes” i “kudos” entre les plataformes i textos.
- La relació de parella de Septiplier o Rubelangel ha de ser central i protagonista al text. Si apareixen altres relacions amb un paper protagonista, un dels components d’aquestes relacions ha de ser El Rubius, Mangel, Markiplier o Jacksepticeye, o en tot cas, que aquesta altra parella no ocupi el paper central de la narrativa. D’aquesta manera, s’exclouen obres on el focus del protagonisme no està en Septiplier o Rubelangel.
- Els següents gèneres de fanfic s’han exclòs de la mostra. En general, són gèneres que operen amb uns codis i expectatives molt concretes, de manera que els textos distorsionen la mostra, ja que es posa el focus en altres elements:
 - o Omegaverse: també conegut com a A/B/O, és un subgènere de slash fiction, d’alt contingut eròtic i/o sexual, situat en una societat alternativa on els humans es divideixen en una jerarquia basada en la dominació (vegeu l’apartat 2.5.4. del marc teòric per aprofundir en aquest gènere). És un subgènere que es troba en molts fandoms diferents. S’ha exclòs de la mostra per les seves convencions narratives i temàtiques, així com les característiques molt específiques, que fa que gran part de la narrativa se centri a explorar aquesta societat i les jerarquies, allunyant el focus de les relacions romàntiques.
 - o Fantàstic i ciència-ficció: aquests fanfics se situen en universos fantàstics o de ciència-ficció, i de la mateixa manera que passa amb l’Omegaverse, gran part de la narrativa se centra a explicar aquests mons o convencions del gènere. I, per tant, pel mateix motiu que en el cas anterior, s’han exclòs de la mostra.
 - o One-shot: els one-shot són fanfics que només tenen un sol capítol, habitualment són força breus, sovint centrats en una sola escena o moment. S’han exclòs de la mostra per la seva curta durada, que impedeix que es pugui desenvolupar la narrativa o els personatges amb gran profunditat.

Per tal de tancar el procés de recopilació de dades i la mostra, s'ha utilitzat un criteri de saturació (Glaser i Strauss 2010). La saturació es refereix a quan durant el procés de recopilació de dades s'arriba al punt on les noves dades no ofereixen cap informació nova (Saunders et al. 2018; J. J. Francis et al. 2010). El principi que s'ha fet servir per arribar al punt de saturació és que com a mínim s'havien d'incorporar 10 textos (5 de Rubelangel i 5 de Septiplier). A partir d'aquesta xifra, un cop els temes es comencessin a repetir durant 2 textos de cada parella (4 en total), s'arribaria al punt de saturació, sempre mantenint un nombre equivalent de textos de cada parella per tal de mantenir un equilibri. Finalment, aquest punt es va obtenir als 21 textos, 11 de Septiplier i 11 de Rubelangel.

3.2.4. Consideracions ètiques durant la recopilació i presentació de dades

Els fanfics analitzats són públics i estan disponibles sense haver de registrar-se a cap pàgina web o haver d'entrar en una comunitat específica, és a dir que qualsevol persona pot consultar-los i llegir-los. Però malgrat la seva naturalesa aparentment pública, és important aproximar-se amb cura a aquests textos. Primer, perquè malgrat que els textos són públics i accessibles, la percepció de les persones usuàries pot variar (Markham i Buchanan 2012) i poden percebre que són espais privats o menys accessibles. I, en segon lloc, perquè les autores de fan fiction poden ser poblacions vulnerables, o bé en pertànyer a col·lectius LGBTIQ+, formar part de fandoms que poden ser hostils amb la seva producció de RPF, o simplement en voler protegir la seva identitat personal (Dym i Fiesler 2020).

La dificultat principal a l'hora de dissenyar èticament la recollida de dades d'una investigació sobre les produccions del fandom ve, precisament, d'aquesta tensió entre les percepcions de "públic" i "privat" a internet (Deller 2019). Tal com explica Milena Popova "yet the fact that content on social media and other internet sites is publicly accessible in theory does not mean that those posting the content [...] necessarily view it as such" (2020, par. 2.3.). En el context específic dels fans, les expectatives d'un fan o de tota una comunitat de fans respecte a aquest tema poden variar molt, i per tant és

impossible establir unes normes o guies clares i úniques per a qualsevol investigació. A més a més, alguns fandom són menys coneguts i públics, i investigar-los podria exposar-los, posant-los en el radar i provocar que es poguessin identificar els textos i autores individualment, mentre que d'altres són molt coneguts i amb moltes produccions d'obres de fans, i que, per tant, la identificació de persones, textos o comunitats és molt més difícil.

Una manera d'abordar aquesta problemàtica és demanar el consentiment explícit a les persones autores d'aquests textos per poder-los emprar a la recerca. Però aquesta tasca pot ser molt difícil o fins i tot impossible: sigui pel volum de dades com, sobretot, per la impossibilitat de contactar amb les autores (Dym i Fiesler 2020, par. 5.9). Sovint, els usuaris que van penjar aquests textos fa temps que no es connecten a la plataforma, o fins i tot, han “abandonat” els textos.³⁷

Així doncs, quan demanar permís i consentiment als autors dels textos no és viable, l'opció que permet protegir la identitat i privacitat dels fans és “enfosquant les dades” (“obscuring the data”, Dym i Fiesler 2020; Deller 2018). Algunes de les maneres de dur-ho a terme és eliminant qualsevol informació que permeti identificar a l'autor o el text original del fanfic, d'aquesta manera s'evita que es pugui comprometre la identitat de l'autora. També convé recollir només aquella informació que sigui rellevant (per exemple, el nom d'usuari generalment no és rellevant per l'anàlisi ni la investigació, de manera que no cal recopilar-ho). Un altre mecanisme pot ser parafrasejar algunes de les cites directes del text i que així no es pugui accedir al text o usuari original (Markham i Buchanan 2012; Dym i Fiesler 2020).

Partint d'aquestes recomanacions i consideracions, i tenint en compte les limitacions del funcionament de les comunitats de fans, les decisions que s'han pres en aquesta

³⁷ A AO3 es poden abandonar els textos (“orphaning”). Aquesta possibilitat que ofereix la plataforma consisteix a desvincular el text de l'usuari que el va penjar originalment, de manera que no s'esborra de la plataforma, però no es pot traçar a cap usuari. L'autor original també perd la possibilitat de modificar el text. En aquesta pàgina es pot consultar el funcionament específic d'aquest mecanisme: <https://archiveofourown.org/faq/orphaning>

investigació per tal d'evitar qualsevol risc i dany en les autores de fanfics i protegir la seva identitat són les següents:

- Ocultar el títol dels fan fictions, ja que mitjançant buscadors com Google o els propis de Wattpad o AO3 es podria arribar al text original.
- Ocultar el nom d'usuari o pseudònim de l'autor/a del fanfic, que permetria arribar a l'obra original però també trobar altres perfils a internet amb el mateix nom, i per tant potencialment posar en risc la privacitat de la identitat de l'autor/a.
- Ocultar les etiquetes o "tags" dels fanfics que siguin únics o molt específics, ja que alguns són únics i utilitzats exclusivament per aquell text, i podrien ser una manera d'arribar al text original mitjançant els buscadors de Wattpad o AO3.

En els tres casos, cap d'aquestes informacions compromet l'anàlisi i comprensió dels textos, ja que no són rellevants per les preguntes i objectius d'anàlisi. En general, no s'ha optat per parafrasejar les cites dels textos, ja que introduint-les als buscadors de Wattpad o AO3 no condueixen al text original. I a més a més, el volum d'obres sobre Septiplier i Rubelangel és tan elevat que evita que es pugui deduir a quin text pertanyen (Hedrick 2020b, 6). Tot i això, en el cas que alguna cita pugui proveir informació que facilitaria la identificació del text o de l'autora, es parafrasejarà o modificarà lleugerament, o bé s'ocultarà i s'explicarà per tal d'evitar aquesta identificació.

3.2.5. Mostra

En aquest quadre es pot consultar la selecció dels 22 textos definitius que conformen la mostra. Seguint els criteris mencionats a l'apartat anterior, es dona la informació mínima i s'evita qualsevol informació que pugui comprometre la identitat dels textos i/o usuaris. Com que no citarem els títols de les obres, s'ha optat per identificar-les mitjançant una lletra ("R" en aquells textos de Rubelangel, "S" en aquells textos de Septiplier) i un número (1-11). Aquesta referència (per exemple, R2 o S11) es farà servir al següent capítol per l'anàlisi dels resultats, per tal de poder identificar quines cites pertanyen a cada text. Així doncs, en la següent taula es pot consultar

l'identificador de cada text, a quin ship fa referència, el nombre de paraules totals que té, la plataforma on s'ha penjat, el nombre de lectures i finalment, algunes indicacions sobre el gènere o temàtica dels textos.

Taula 5. Mostra definitiva dels RPS analitzats.

ID	Ship	Paraules	Plataforma	Lectures	Gènere / temàtica
R1	Rubelangel	8.780	Wattpad	1.1K	Smut, fluff
R2	Rubelangel	12.008	Wattpad	4.1K	Smut
R3	Rubelangel	29.034	Wattpad	15.2K	Domestic fluff
R4	Rubelangel	39.882	Wattpad	2.7K	Smut
R5	Rubelangel	11.763	AO3	1.2K	Fluff, AU
R6	Rubelangel	14.015	Wattpad	2.3K	Fluff
R7	Rubelangel	3.888	Wattpad	17.2K	Smut, BDSM
R8	Rubelangel	3.494	Wattpad	21K	BDSM
R9	Rubelangel	16.301	Wattpad	4.6K	Hurt/confort, angst
R10	Rubelangel	51.184	Wattpad	19.4K	Domestic fluff, AU
R11	Rubelangel	19.779	Wattpad	4K	Smut
S1	Septiplier	29.175	AO3	7.1K	Hurt/confort, angst, smut
S2	Septiplier	13.724	AO3	5.6K	Fluff
S3	Septiplier	12.090	AO3	2.6K	Domestic fluff, smut, angst
S4	Septiplier	24.118	AO3	34K	Fluff
S5	Septiplier	8.700	AO3	13K	BDSM
S6	Septiplier	13.325	AO3	7K	BDSM
S7	Septiplier	13.405	AO3	13.6K	Fluff, angst
S8	Septiplier	5.959	AO3	18.4K	BDSM
S9	Septiplier	16.194	Wattpad	1.2K	Enemies to Friends
S10	Septiplier	3.2921	AO3	15K	AU, fluff
S11	Septiplier	15.412	AO3	18.2K	Fluff, smut

Elaboració pròpia.

4. Resultats

En aquest capítol es presenten els resultats obtinguts de l'anàlisi crítica del discurs dels 22 RPS que conformen la mostra. El capítol està dividit en dos apartats. El primer, i el més extens, recull els resultats a partir de les categories, subcategories i operadors d'anàlisi definits durant el disseny metodològic. El segon apartat, més breu, consisteix en una síntesi dels resultats a partir de set eixos (amor, sexe, consentiment sexual, rols, textos BDSM, comunitat LGBTIQA+ i masculinitats), que recull aquells aspectes més significatius i presents en l'anàlisi dels resultats i els presenta de forma conjunta i sintètica per facilitar una visió panoràmica i completa dels resultats obtinguts.

4.1. Resultats de l'anàlisi crítica del discurs per categories

Aquest apartat seguirà l'ordre de les categories, subcategories i operadors que apareixen a la graella d'anàlisi (vegeu apartat 3.2.2. de la metodologia), exceptuant la categoria de gènere, que malgrat ser la primera que apareix en la graella d'anàlisi, s'ha decidit presentar-la al final dels resultats, ja que condensa molts dels aspectes introduïts en categories anteriors.

L'anàlisi s'acompanya de fragments dels RPS, acompanyats de la seva identificació ("R" pels textos de Rubelangel, "S" pels textos de Septplier, seguits d'un número de l'1-11). Els fragments de Rubelangel estan en castellà, i els de Septplier, en anglès. Ambdós s'han mantingut en la seva llengua original i no s'han traduït. En aquesta línia, cal apuntar que els textos poden contenir faltes ortogràfiques, ortotipogràfiques o construccions gramaticals incorrectes, però que s'han mantingut i respectat tal com apareixien al text original per tal de respectar les seves particularitats i la forma original en què estaven escrits (Fathallah 2017a, 25).

També cal apuntar que alguns dels fragments citats contenen descripcions d'escenes de sexe molt explícites, per tal de poder veure de quina forma es narra i descriu el sexe. No obstant, encara que el consentiment sexual també és un dels operadors de recerca, en

cap cas se citen fragments que descriguin una violació o un abús sexual de forma explícita.

Finalment, tot i que s'ha intentat contextualitzar al màxim els fragments de text per facilitar la comprensió i poder situar a la lectora que no estigui familiaritzada amb el cànon i fanon de Rubelangel i Septiplier, alguns fragments podrien generar confusió per la forma en què es refereixen als personatges. Així doncs, encara que intentarem especificar-ho cada vegada que apareguin citats, pot ser útil oferir un petit glossari dels noms dels personatges. En el cas de Rubelangel, per referir-se a en Rubius es fa servir: Rubius, Rubén, Rubiuh. En el cas de Mangel, es fa servir Mangel, Miguel Ángel, el menor, pelinegro, morocho. En el cas de Septiplier, a en Mark gairebé sempre se l'anomena així, en algunes ocasions Fischbach pel seu congom. En Jack també acostuma a mencionar-se per Jack, però en algunes ocasions es fa servir green-haired man o Sean, que és el seu nom real, encara que ell mateix es diu Jack i és el nom que utilitza per al seu canal (Jacksepticeye). Finalment, alguns fragments de text simulen l'accent irlandès d'en Jacksepticeye i utilitzen construccions pròpies d'aquest ("Isn't t'at about those two cowboys on a mountain herding sheep 'r somet'in"), i també se simula l'accent andalús d'en Mangel, com per exemple quan li diu "Rubiuh".

4.1.1. Interdiscursivitat

La interdiscursivitat consisteix en la presència o absència, interpretació i recreació d'altres textos, discursos i veus dins d'un text (Chouliaraki i Fairclough 1999, 49), de manera que ens permet veure com s'inclouen o s'exclouen altres veus als RPS i de quina forma es recontextualitzen. Ens fixarem en tres ítems en concret: primerament, en el vocabulari (sinonímia, camps semàntics, eufemismes i parasinonímia); en segon lloc, en la incorporació d'altres textos i discursos (específicament, les relacions amb el cànon i fanon) i finalment, en les notes de les autores (elements paratextuals dels RPS).

4.1.1.1. Vocabulari

En aquest apartat anem a veure l'ús del lèxic i del vocabulari, prestant una especial atenció a l'ús de sinònims o de parasinònims i l'ús d'eufemismes, que ens indiquen

tensió ideològica o tabú respecte determinats temes, i també en els camps semàntics (Machin i Mayr 2012, 30). Els aspectes que descriurem corresponen als elements més superficials del text, és a dir, a les mateixes paraules i lèxic emprat, tot i que per descomptat ens fixarem en les connotacions de les paraules emprades. No obstant això, al llarg de tota l'anàlisi i de la presentació dels resultats seguirem fixant-nos i desgranant l'ús de les paraules i del lèxic i, per tant, en aquest apartat, solament traçarem algunes de les qüestions més rellevants i útils per l'anàlisi d'altres aspectes discursius definits en la graella d'anàlisi. Així doncs, ens fixarem en dos eixos temàtics, l'ús del vocabulari respecte al sexe i respecte a l'amor romàntic, ja que són els dos aspectes més rellevants per a aquesta recerca.

En relació amb el sexe, la passió i el desig hem identificat que tot sovint el vocabulari utilitzat remet a l'agressivitat i a la violència, sobretot a l'hora de descriure actes sexuals i el desig que senten els personatges. Per exemple, a R10, es descriu d'aquesta forma com en Rubius s'aproxima a en Mangel: “Me giré con rapidez para atacar sus labios de forma feroz mientras pegaba un pequeño saltito enredando mis piernas en sus caderas”. Podem veure com es fan servir paraules com “atacar” o “feroz” que ens remetent a l'agressivitat i a la impulsivitat, que a la vegada connecten amb la idea que els homes estimen i mostren el seu desig de forma passional i violenta (Hedrick 2020b, 13).

En el següent fragment, on es descriu un somni eròtic que en Mark té sobre ell i en Jack mantenint una relació sexual, també hem identificat un lèxic que ens remet a imatges de violència i al desfici:

Jack's palm, pressed against Mark's chest, push him further into the mattress, stop him from sitting up, from moving, from taking control. The fingers that extend from the palm anchor themselves possessively in the pillowy warmth of Mark's skin. There's a need in Jack's touch that Mark relates to – the yearning for feeling someone come apart at the seams under your control, to treasure them without letting them lift a finger, to cherish their body and control their pleasure. And boy, is Jack in control (S10).

En aquest text, i tot i que de forma més explícita que en el cas anterior, també apareixen paraules relacionades amb l'agressivitat, la violència i el control, com ara “the yearning for feeling someone come apart at the seams under your control”. En anglès, l'expressió “come apart at the seams” significa, en un sentit més literal, desintegrar-se, però el sentit figurat es refereix a perdre el control emocional, desbordar-se. Per tant, el que aspira a fer en Jack amb en Mark – dins del somni eròtic – és prendre possessió d'ell i fer que es descontrolï, que es desintegri, altra vegada un llenguatge que ens porta al camp de l'agressivitat, la dominació i la violència.

L'ús que es fa d'aquest llenguatge ens remet a contextos on els protagonistes duen a terme pràctiques BDSM de dominació o de fantasia de poder, contextos on hi ha una reflexió i voluntat explícita de posseir o establir aquestes dinàmiques. Aquest text, però, no representa dinàmiques BDSM, encara que es faci servir un llenguatge que correspondria a pràctiques sexuals d'aquest context: “[Mangel] empleaba ese salvajismo que no dañaba pero si daba placer” (R10), “I growled and pushed him down quickly onto the couch” (S3) o “así Miguel tomaria la ventaja de acorralarme en la cama” (R9).

L'activació d'aquests camps semàntics té molt a veure amb la idea que el desig dels homes és una força incontrolable, i que quan senten un desig sexual, son presoners de la seva passió. D'aquesta manera, doncs, es construeix una idea sobre la sexualitat masculina molt vinculada a el fet instintiu, irrefrenable, inevitable, justificant així comportaments que podrien suposar que es produeixin situacions i pràctiques sexuals sense el consentiment de l'altra persona (Hedrick 2020a; 2020b).

En una línia similar, més enllà de descriure el sexe i la passió com quelcom agressiu o violent, a vegades també s'articula mitjançant un llenguatge que ens remet a la possessió i al poder, de manera que es presenta l'acte sexual on una de les persones involucrades controla a l'altre, sovint sense que hi hagi un desig explícit de voler-se deixar anar o de cedir al control a l'altre, com tampoc una dinàmica preestablerta de dominació/submissió. Per tant, aquest tipus de llenguatge té molt a veure amb el consentiment sexual i com s'articula, un aspecte que veurem en els propers apartats.

En el següent fragment podem veure com una relació sexual entre en Mangel i en Rubius es descriu en termes de possessió, de presa i d'absència de control per part d'un dels personatges. En aquest cas, és en Mangel qui té el rol dominant i en Rubius qui és dominat, tot i que val la pena ressaltar que no es tracta d'un RPS de temàtica de BDSM o on els personatges hagin negociat aquest tipus de rols prèviament:

Intento separarse, pero todo lo que consiguió fue que Mangel le empujara a la cama, y terminara encima de él, impidiendo que se pudiera mover, y por supuesto, que pudiera escaparse.

Se sentía incómodo porque sentía todo el cuerpo de Mangel demasiado cerca del suyo, y su nariz estaba en su cuello, poniéndole los pelos de punta, porque sabía perfectamente que no tenía escapatoria, pero cuando Mangel cogió sus muñecas, y puso una a cada lado de su cabeza, sujetándolas con fuerza, tuvo más claro aún, que no podía escapar, y la verdad es que tampoco estaba poniendo mucha resistencia de su parte (R4).

En aquest text apareix diverses vegades la idea que en Rubius no pot escapar-se (“impidiendo [...] que pudiera escaparse”, “no tenía escapatoria” i “no podía escapar”), és a dir, que està sota el control d'en Mangel, ja que també té els moviments limitats i restringits per en Mangel. Encara que al final del text diu que en Rubius no està posant molta resistència, és a dir, que està consentint el que està passant, el llenguatge que apareix en aquest text ens duu a un imaginari de control i possessió, una dinàmica que no han acordat ni parlat en cap moment.

Pel que fa als eufemismes, la majoria de RPS que hem analitzat són explícits a l'hora de parlar sobre el sexe i de les relacions sexuals, i poques vegades recorren a eufemismes. Per tant, l'ús d'eufemismes és més aviat anecdòtic i molt poc comú, tot i que en alguns textos hem identificat expressions com per exemple “siente despertar al amiguito que tiene bajo la ropa interior” (R5). Habitualment es fan servir paraules com “pene”, “polla”, “dick” o “cock”, com podem veure en els següents fragments: “his hand on

Jack's dick speeds up, and the other slides to his nipples" (S11) o "su grande mano acariciaba su polla de manera enloquecedora" (R2). També es fan servir paraules com "groin", "junk" o "paquete", que tenen una connotació més col·loquial i menys explícita, malgrat que no arriben a tenir una càrrega eufemística. Per tant, sembla que no hi ha un tabú o una tensió específica a l'hora de fer servir aquestes paraules i narrar escenes sexuals.

En relació amb l'amor tampoc hem detectat un ús generalitzat d'eufemismes, ja que es recorre al llenguatge metafòric per referir-se a l'amor, però això ho veurem en l'apartat relatiu a les metàfores. Tanmateix, sí que hem identificat l'ús de disfemismes, que és el contrari de l'eufemisme, és a dir, si l'eufemisme consisteix a fer servir una paraula o expressió menys ofensiva o connotada per referir-se a un concepte, el disfemisme és utilitzar una paraula amb més connotació negativa en lloc del concepte original, que pot ser negatiu o no. Ho hem identificat sobretot quan els protagonistes fan servir l'expressió "és molt gai" per referir-se al fet d'estar enamorats o com a resposta a mostres d'afecte i cures entre ells.

Per exemple, a R11, en Rubius pensa que li agradaria tenir una cita a soles amb en Mangel, i de seguida pensa "Joder, que gay me estoy haciendo" (R11). És a dir, el sentiment de voler estar a soles amb ell perquè li agrada i n'està enamorat li sembla massa "gai", li sembla ridícul, i per això ho diu en lloc de dir que està enamorat. En el mateix fanfic, en Mangel també pensa que tenir ganes d'estar amb en Rubius és "molt gai":

Y yo que tenía planeado pasar por Rubiuh al aeropuerto, llevarlo a cenar, pasar un rato en su casa haciendo el gilipollas, tal vez quedarme a dormir con el, asegurarme de que se encontrara bien...
Quería verlo, necesitaba verlo.

Joder, que gay se ha escuchado eso (R11).

En un text de Septiplier, en Jack li diu que no pot dormir sense en Mark perquè el troba a faltar, i en Mark li respon dient-li: "That's probably the gayest thing you've ever said

to me” (S4). El fet de recórrer a aquestes paraules té molt a veure amb les construccions de la masculinitat i l’expressió de l’afecte, que encara que en determinats contextos i models de masculinitat pot ser més acceptada (Maloney, Roberts, i Caruso 2018; Potts 2014; Welch 2022), segueix generant una tensió pels protagonistes, que veuen incompatible ser considerats masculins i virils i expressar el seu afecte, més encara si és cap a un altre home. Aquesta qüestió l’explorarem amb molt més detall en relació amb les masculinitats i a l’amor romàntic en propers apartats, però l’ús d’aquests disfemismes està molt relacionat amb les construccions de la masculinitat.

I és que més enllà de l’ús de disfemismes, quan es parla de l’amor romàntic també s’activen paraules amb connotació negativa per tal de referir-se al fet d’enamorar-se o d’estimar algú, sigui a través del patiment, de la por, etc. Encara que, tal com veurem més endavant, l’amor romàntic es considera positiu, bo, i que els efectes que té en la vida dels protagonistes són sempre desitjables, es recorre a un llenguatge connotat negativament perquè l’amor es concep com una força molt potent, que els passa per sobre, i per això els personatges necessiten protegir-se’n, resistir-lo, o els hi fa por. Per exemple, quan els personatges parlen d’enamorar-se ho fan emprant paraules que remetent a experiències negatives o que voldrien evitar:

The green-haired man [Jack] clenches his own hands, missing Mark’s touch already. This is bad, he thinks. This is really bad. He’s going to fall for him. He’s already falling, damnit (S1).

La forma en què en Jack ho planteja és que l’amor o l’enamorament son inevitables, remetent a aquesta força incontrolable. Aquesta sensació de descontrol també l’identifiquem en altres textos, com per exemple quan en Mangel li diu a en Rubius “Que ehtoy total, jodidah y perdidamente enamoraoh' de ti” (R11).

En un altre text de Rubelangel, en Mangel li acaba de confessar a en Rubius que l’estima i diu “llevo tanto tiempo luchando contra este deseo” (S2). En aquest cas, fa servir la paraula “luchando”, que ens remet a un llenguatge bèl·lic i, per tant, negatiu, que implica que en Mangel estava intentant protegir-se d’aquest desig i enamorament.

També podem veure instàncies on es parla de la por que genera l'amor: “el más mínimo detalle lo enamoraba cada vez más, no había duda de ello, a Ruben le daba un poco de miedo todo esto” (R11) i fins i tot, patiment: “Mark loves Jack so deeply it hurts” (S10) o “he’s so gorgeous that it hurts him, sometimes” (S7).

En aquesta línia, a vegades també s’activen camps semàntics similars per referir-se al sexe, específicament, als pensaments eròtics i desitjos sexuals. Malgrat que tampoc és molt comú, sí que en algunes ocasions es descriu el desig que tenen els protagonistes en paraules que remetent a experiències negatives o poc desitjables.

Per exemple, en aquesta frase de R6, “era increíble el nivel de concentración que había necesitado para distraerse de los jodidos pensamientos lujuriosos de antes”, podem identificar dues paraules amb càrrega negativa, com són “jodidos” i “lujuriosos”. En el primer cas, de forma molt clara ens descriu que són uns pensaments no desitjats, molestos fins i tot; i en el cas de pensaments “lujuriosos”, la paraula luxúria ens remet a un desig excessiu i desmesurat, també vinculat a la idea dels pecats capitals en el cristianisme, i per tant a una connotació negativa o poc desitjable. En un altre cas de Rubelangel, també es fa referència als pensaments sexuals d’en Mangel com “pensamientos perversos” (R2), altra vegada remetent a una connotació negativa, en aquest cas més relacionada amb el que és dolent, corromput.

Finalment, un aspecte que és únic dels textos de smut i BDSM o kink, és que s'utilitza molt de lèxic específic de les comunitats d'aquest tipus de pràctiques sexuals. Generalment, són paraules que s'utilitzen per referir-se a una tipologia de o pràctiques en concret, o també per denominar els rols dins d'una relació. Algunes d'aquestes paraules tenen un ús més estès més enllà de les comunitats BDSM, mentre que d'altres són molt específiques de les comunitats BDSM. En ambdós casos, aquestes paraules tenen una sèrie de connotacions associades. Per exemple, el terme “vanilla sex” s'empra en les comunitats BDSM per referir-se al “sexe convencional”, sovint amb una connotació pejorativa (Simula 2019, 211). Per tant, quan alguns dels personatges dels textos BDSM o kink parlen de “vanilla sex”, generalment es refereixen al fet que és un sexe avorrit o convencional. Per exemple, a S6, en Jack, que forma part d'una comunitat

kink i li agrada tenir sexe seguint la dinàmica Daddy/sub,³⁸ li explica a una amiga que li agradaria tenir sexe amb en Mark, malgrat que s'imagina que en Mark no està familiaritzat amb la comunitat BDSM ni les seves pràctiques. Tot i això, en Jack diu “I like Mark. I'd be willing to have some vanilla sex with him, for the first time we do it, anyway” (S6). Malgrat que el sexe vainilla no es presenta explícitament com quelcom negatiu, podem deduir de la forma en què s'introdueix que per en Jack és un sacrifici, ja que està accedint a un sexe menys estimulant i interessant per tal de poder estar amb en Jack.

A més a més, cal tenir en compte que la paraula “vanilla” també es fa servir per referir-se a algú que no coneix o no està familiaritzat amb les pràctiques BDSM. En el mateix text que acabem de comentar, en Jack també li explica a la seva amiga que no sap com proposar-li a en Mark d'establir una dinàmica de Daddy/sub, perquè tem que en Mark no ho entendrà: “For Gods sake, how do you explain something like this to someone so very clearly vanilla?” (S6).

Altres paraules i lèxic que s'empra en aquests textos són conceptes com “safeword”, és a dir, una paraula de seguretat,³⁹ que implica que quan una de les persones la pronuncia s'ha d'aturar la pràctica sexual que s'està duent a terme perquè aquella persona se sent incòmode o que s'ha sobrepassat algun límit. Per exemple, a S5 veiem com en Mark empra aquesta paraula amb en Jack de forma natural i totalment integrada, és a dir, que els personatges coneixen aquest lèxic propi de les pràctiques BDSM, i es pressuposa que la lectora també hi està familiaritzada:

“I call the shots, but you have to promise me that you'll use your safeword when you need to [...] I need to trust that you'll use your safeword when things get too rough. Promise?” (S5).

³⁸ La paraula “daddy”, en aquest cas, es pot fer servir com a sinònim de “dom”, és a dir, de la persona que té el rol dominant en una dinàmica BDSM.

³⁹ Segons Termcat, la traducció catalana de “safeword” és paraula de seguretat («Paraula de seguretat» 2020).

Algunes altres paraules que s'incorporen als textos i formen part del lèxic de les comunitats BDSM són “doing a scene” (S5), que es refereix a les escenes o situacions que es recreen durant l'acte sexual, com per exemple, una “rape scene” o escena de violació, prèviament consensuada; “being tiny” (S6), que és una forma de referir-se al dol de dominat o submissió dins d'una dinàmica de dom/sub, o els “munches” (S6), que són espais de trobada de persones de la comunitat BDSM.

En definitiva, hem vist el vocabulari i lèxic més rellevant que s'utilitza en els RPS per parlar sobre sexe i amor romàntic, que sovint utilitza camps semàntics que remetent a l'agressivitat, el patiment i la negativitat, i també hem identificat les particularitats dels textos BDSM i kink, que reflecteixen el lèxic propi d'una comunitat molt específica.

4.1.1.2. Incorporació o exclusió d'altres textos i veus

En aquest apartat veurem com s'inclouen i recontextualitzen altres veus i textos, específicament, en la relació amb el cànnon, amb el fanon i amb els vídeos i altres materials públics dels Youtubers.

En primer lloc, cal apuntar que la meitat dels RPS (R2, R4, R5, R8, R9, R10; S1, S4, S6, S8, S10) són AU, és a dir, “Alternative Universe”. Com hem vist anteriorment, això significa que són textos que es distancien significativament del cànnon. En els RPS de Septiplier i Rubelangel això implica, principalment, que els protagonistes no són YouTubers o que es dediquen a altres professions; que tenen una edat molt diferent (tant més joves com més adults) i que les seves situacions vitals difereixen de la real d'en Rubius, en Mangel, en Jack i en Mark.

A vegades, aquesta divergència respecte al cànnon només es dona en un dels personatges i no en tots dos (per exemple, un dels personatges sí que és YouTuber i famós i l'altre no), i a vegades, tot l'univers és completament diferent. Així i tot, com hem explicat en la configuració de la mostra, cap d'aquests universos està situat en un context de ciència-ficció o fantasia, tots se situen en universos realistes. També cal ressaltar que en els altres onze RPS que no són AU (R1, R3, R6, R7, R11; S2, S3, S5, S7, S9 i S11) també hi ha divergències respecte al cànnon, encara que són menors que les dels textos

AU. En tots dos casos, però, hem identificat que s'incorporen i s'exclouen de forma similar alguns temes, persones i narratives que s'empren per negociar amb el cànon i la construcció del fanon: la presència dels amics, familiars, parelles o exparelles i vídeos públics o continguts de les xarxes socials dels YouTubers.

La presència dels amics – que gairebé sempre són amics de l'entorn de YouTube – és comuna a tots els textos, fins i tot en aquells que els protagonistes no són YouTubers. Per exemple, en el text R8, ni en Mangel ni en Rubius son YouTubers, però sí que hi apareix tot l'entorn d'amics del Rubius. Concretament, es fa referència a l'Alexby, l'Staxx, en Luzu, en Cheeto, en Vegetta i en Willyrex, tots YouTubers i amics d'en Rubius i en Mangel, que sovint apareixen als seus vídeos o streamings. Això fa que es produeixi una discordança respecte del món fictici que planteja el RPS i els noms dels personatges, perquè tot i que cap d'ells és YouTuber en el fanfic, apareixen referenciats pels noms que utilitzen al seu canal de YouTube i presència a xarxes. Per posar dos exemples, el nom real de Cheeto és Abraham Bandera, i el de Vegetta és Samuel de Luque Batuecas. “Cheeto” i “Vegetta” són els noms que utilitzen al seu canal de YouTube i pels que són coneguts, i a R8, tot i no ser YouTubers, apareixen referenciats amb aquest nom.

Els familiars apareixen de forma recurrent a la majoria de RPS que hem analitzat, encara que tinguin un paper petit. En aquesta línia, s'incorporen molts elements canònics de les biografies dels YouTubers. Per exemple, en el cas de Markiplier, quan apareix la seva família, només surt la seva mare, ja que el seu pare va morir de càncer l'any 2008, un fet que Markiplier ha explicat públicament en moltes ocasions.⁴⁰ En el cas del Rubius, molt sovint apareix o es menciona “El padrino”, que és la parella de la seva mare i pare de la germana petita del Rubius. “El padrino” ha aparegut en alguns

⁴⁰ Per exemple, en aquest vídeo que segueix el format del “Draw My Life” en Markiplier explica la mort del seu pare i com li va impactar, “Draw my life – Markiplier”: <https://youtu.be/6SI-1X58ObY>. En Markiplier també ha col·laborat públicament amb organitzacions per receptar diners per la investigació pel càncer, com per exemple amb el Cancer Research Institute: <https://www.cancerresearch.org/stories/supporters/mark-fischbach-markiplier>

vídeos de YouTube i en Rubius ha explicat diverses vegades que sempre l'ha anomenat d'aquesta manera.⁴¹

Per tant, les autores d'aquests fanfics incorporen molts personatges dels cercles més propers i íntims dels YouTubers, especialment amics i família, perquè acostumen a ser persones que apareixen als vídeos o hi surten referenciades de forma habitual. Les seves mascotes també apareixen als RPS, sobretot els gats d'en Rubius – Raspberry i Wilson – i la gossa d'en Markiplier, la Chica, ja que també apareixen molt sovint als vídeos i directes dels YouTubers.

En algunes ocasions, però, les autores no tenen accés o desconeixen certa informació dels cercles més íntims dels YouTubers, com el nom de la germana del Rubius o els noms de tots els germans de Jacksepticeye. La dificultat per accedir a aquesta informació a vegades es menciona a les notes de les autores, com en aquesta nota en relació amb els germans d'en Jack:

Okay, so this chapter involves Jacks siblings. As I don't know their names, I decided to use the names that [nom d'una autora de fanfics] used in her story, [títol del fanfic] (S2).⁴²

En la majoria de casos, però, aquests personatges menys visibles o dels quals no en tenen prou informació no apareixen amb tanta freqüència, com la germana i mare del Rubius, o els pares i germans d'en Jacksepticeye. En el cas que surtin, no hem identificat un fanon construït al voltant d'aquests personatges, és a dir, no hi ha un consens de quina manera s'imaginem o s'omplen els buits d'aquests personatges, i per tant depèn de cada text.

⁴¹ En un "Draw My Life" en Rubius també explica la relació amb el "El padrino" i perquè se l'anomena així, "DRAW MY LIFE | by elrubius": <https://www.youtube.com/watch?v=73797yZfwWE>. A més a més, també ha aparegut en vídeos com aquest, que mostra un partit de fútbol que van veure en Rubius i en Mangel amb "El padrino" i el pare d'en Mangel. "CUMPLIENDO EL SUEÑO DE NUESTROS PADRES Epic Vlog | elrubius OMG 2!": <https://www.youtube.com/watch?v=D5JJJFOF-rE>

⁴² S'han ocultat els noms de l'autora d'un altre fanfic i del títol per evitar que es pugui identificar o trobar el text.

El cas de les parelles dels YouTubers és diferent del cas dels familiars o amics. En molt pocs textos (R10, S1, S4 i S6), hi surten les seves xicotes. Concretament, hi apareixen la Wiishu, una exparella d'en Jacksepticeye (S6), dues exparelles d'en Jacksepticeye (S1 i S4) i la Beatriz Alonso, una exparella d'en Mangel (R10). Tot i que en altres textos es fa referència a xicotes o parelles, sempre són imaginades o no reconeixibles. Només en dos textos (S6 i R10) apareixen amb noms algunes de les parelles reconeixibles dels YouTubers.

A diferència de la mare d'en Rubius o dels germans d'en Jacksepticeye, les parelles d'aquests YouTubers són conegudes i públiques. Per tant, el fet que no apareguin no es tracta d'una falta d'accés a la informació, sinó una exclusió deliberada d'aquests personatges en l'univers dels RPS perquè no encaixen en el fanon. Malgrat que, tal com veurem més endavant, poques vegades els personatges defineixen la seva orientació sexual, ni com a gais o bisexuals, si els YouTubers apareixen als RPS amb una nòvia, seguint el marc de l'heterosexualitat obligatòria (Rich 1980), podria semblar que els protagonistes no se senten atrets als homes. Per tant, l'exclusió d'aquests personatges ajuda a construir l'atracció entre els dos protagonistes i a centrar-se en la relació entre ells.

En el cas que les xicotes apareguin, es produeix una negociació respecte al seu rol. Per exemple, a R10 es fa referència a la Beatriz com a exnòvia d'en Mangel, però ni tan sols apareix a la trama, simplement es menciona. Per tant, tot i que s'introdueix canònicament com a parella dels YouTubers, s'incorporen com a exparella i no formen part de la narrativa, més enllà de si en el moment de l'escriptura del fanfic encara eren parella o no. En altres casos, com per exemple a S4, les parelles apareixen al text com a novies dels YouTubers, però les acaben deixant per tal d'estar amb el seu amic. En aquest cas, apareix una exparella de Jacksepticeye, de qui no ha transcendit mai el seu nom. En el text, l'autora li posa un nom inventat, Seung-Ki, ja que l'únic que se sabia d'aquesta noia és que era coreana i vivia a Corea del Sud. Tot i això, la Seung-Ki l'acaba deixant perquè s'adona que en Jack està enamorat d'en Mark i no vol interposar-se en la relació.

Un cas interessant és el de S6, un text de temàtica BDSM on en Jack busca el seu “daddy”. Una de les persones amb qui més parla d’aquest tema i que li fa de confident és la Wiishu, una YouTuber que era la parella de Jacksepticeye en el moment en què es va publicar el fanfic (2018). En el text, però, la Wiishu no és la parella ni exparella d’en Jacksepticeye, sinó que és una amiga a qui també li agraden les pràctiques sexuals BDSM, encara que en cap moment es mostra tensió sexual entre Jacksepticeye i Wiishu o es dona a entendre que hi havia sigut en el passat. Per tant, en aquest cas, tot i que s’incorpora una persona del cercle real de Jacksepticeye, es transforma el seu rol de parella a amiga. En definitiva, doncs, si les parelles apareixen als textos, ho fan o bé com a exparelles, o bé dins de la narrativa ràpidament canvien de rol, és a dir, de novies a exnovies.

Més enllà de la incorporació de persones concretes als fanfics, hi ha alguns elements de les vides reals dels YouTubers que transcendeixen i que es repeteixen a la majoria de textos. Per exemple, en el cas de Rubelangel, el fet que en Mangel i en Rubius compartissin pis sovint s’incorpora als textos i serveix com a punt de partida per explorar la relació entre els dos. De fet, al text R4, l’autora respon a preguntes que li han fet les lectores de la seva història i explica el següent:

Q: ¿Cuándo comenzaste a shippear Rubelangel?

A: Cuando vi "Maneras de molestar a tu compañero de piso"⁴³ fue ahí cuando me entere de la existencia de Mangel, para matarme lo se xd, y desde que los vi juntos fue como "DIOS MIO LOS SHIPPEO' (R4).

Per tant, en molts dels RPS de Rubelangel els protagonistes apareixen compartint pis o es fa referència a aquesta època de les seves vides. En el cas de Septiplier, com que els dos personatges viuen separats (Markiplier a els Estats Units i Jacksepticeye a Irlanda o Anglaterra), molts dels esdeveniments canònics que s’incorporen als textos són les

⁴³ El vídeo al qual fa referència l’autora és aquest, “MANERAS DE MOLESTAR A TU COMPAÑERO DE PISO”: <https://youtu.be/8W5g4IDBx38>

convencions de YouTube, moments en què en Mark i en Jack coincideixen. Per exemple, S7 comença quan en Jack i en Mark es troben a PAX, una convenció i trobada al voltant dels videojocs que té lloc a els Estats Units. La PAX també apareix a S2, on de fet l'autora del fanfic explica que els vídeos d'aquesta convenció són el que l'ha motivat a escriure aquest RPS: "I was watching the Pax Prime live stream, and with all the Septiplier references, I felt this was the appropriate response".

També és molt comú incorporar als RPS referències a vídeos que hagin creat els mateixos YouTubers. En algunes ocasions, aquests vídeos se citen de forma explícita, com a S7, quan un fan li diu a Markiplier "I loved your Flappy Fedora video!".⁴⁴ En altres ocasions, es parla dels vídeos sense citar-los explícitament, però donant per suposat que són vídeos que les lectores coneixen: "[Mark] recorded a video with Jack. It was a round of Uno with Wade and Bob,⁴⁵ a surprisingly popular short series they'd been doing" (S6). En el cas de Rubelangel, és habitual que es faci referència – encara que no explícita – a vídeos on els creadors juguen i bromegen, precisament, amb la idea de Rubelangel i de ser una parella:

Mangel no pretendía hacer mucho drama por algo así, ya había besado a Rubius en dos ocasiones anteriormente: Una vez estando muy ebrios en una fiesta y por payasada, y otra para el vídeo⁴⁶ en el canal de Rubius (R6).

Això podem veure-ho en molts altres textos de Rubelangel, on es recullen i referencien els vídeos on en Rubius i en Mangel fingeixen ser parella o estar enamorats, com per exemple, "era tan emocionante después de ver tanto tiempo esos vídeos en los cuales los

⁴⁴ El vídeo al qual es refereix el fan és aquest, "Flappy Fedora: EUPHORIA OVERLOAD" <https://youtu.be/4B3Wnoz5SJE>

⁴⁵ El text segurament fa referència a aquesta sèrie de vídeos, el primer dels quals és el següent "UNO RUINS FRIENDSHIP | Uno w/Mark,Bob & Wade": <https://youtu.be/Sugcj8dSNmU>

⁴⁶ El text segurament es refereix a aquest vídeo del canal de El Rubius, "MI BESO CON MANGEL": https://youtu.be/_8qOWCU7osE

mayores aparentaban un romance que no era más que una broma” (R3). Més enllà de vídeos concrets, també es recullen altres moments que els YouTubers havien jugat amb la idea de Rubelangel, com per exemple quan en Mangel li va regalar a en Rubius un coixí amb la seva cara. A R6, en Rubius li fa un regal a Mangel que és un coixí similar, però amb la cara d'en Rubius, i el text diu “dentro de la caja había un cojín igual al que le regaló a Rubius en San Valentín de 2013”, referenciant aquest esdeveniment real.

És lògic que les autores d'aquests fanfics s'agafin a aquests moments on en Mangel i en Rubius juguen amb la idea de Rubelangel, ja sigui a través de regals com el del coixí, moments on fingeixen ser parella, etc. En el cas de Septiplier, però, on en Jacksepticeye i en Markiplier han expressat en unes quantes ocasions que no se senten còmodes amb les fans emparellant-los, les autores de fanfics ho exclouen sistemàticament dels seus textos. En els RPS de Septiplier, en Jack i en Mark són conscients que les fans s'imaginin que són una parella i que el ship s'anomena “Septiplier”. Per exemple, a S9, en Jack llegeix uns comentaris a Twitter després que una usuària hagi penjat una foto on sembla que ell i en Mark estiguin junts:

Jack checked his Twitter, and he saw something that surprised him
[...] There were some mean comments as always but most people
were supportive and liked it, even!

'Septiplier awaaaay!'

'Awww, they're so cute together!'

'I ship it'

'Lol finally!'

Some guy named RobertIDK [...] had even made a song called 'Septiplier away!'⁴⁷ Jack listened to the song and smiled.

Per tant, en els RPS s'incorpora l'existència del ship de Septiplier, que en Mark i en Jack coneixen, i veuen com les fans comenten els vídeos i fan piulades fent-hi referència. En canvi, s'exclou la reacció pública d'en Jack i en Mark demanant que deixin de fer-ho, de manera que en el fanon en Jack i en Mark reben positivament tot el que creen els fans sobre Septiplier. En definitiva, s'inclouen alguns elements del cànon determinats (com el vídeo de "Septiplier away!") mentre que d'altres s'exclouen sistemàticament (la reacció negativa d'en Mark i en Jack sobre el ship).

Tanmateix, en alguns dels elements paratextuals dels RPS sí que es fa referència a aquest tema, com podem veure en una nota de l'autora que explicita, a l'inici de cada capítol "this fic is in no way associated with Markiplier or Jacksepticeye. It is purely a fan work" (S4). Tot i que en els fanfics d'altres universos a vegades es posen avisos com aquests per evitar reclamacions de copyright, en el cas dels RPS no és tan habitual veure-ho, i en aquest cas en particular pot llegir-se com una resposta al que senten en Jack i en Mark respecte als textos de Septiplier.

Finalment, convé prestar atenció a la intertextualitat amb altres obres artístiques i entre els fanfics. En la mostra dels 22 RPS, n'hi ha tres que són "adaptacions" d'altres obres. El fanfic de Rubelangel R2 és una adaptació d'un altre fanfic, un fet que l'autora cita explícitament a l'inici del text:

[Títol de R2] es un fanfic que lei hace muchos años sobre Nick Jonas, es una adaptacion muy buena que tiene de todo. Espero que la disfruten y todos los creditos a la autora de la version original, ha hecho un gran trabajo.

⁴⁷ El text fa referència a aquest vídeo, "Septiplier away!" – The Markiplier & Jacksepticeye Song": <https://youtu.be/R6d0S-bE1oM>

En un altre fanfic de Rubelangel, es tracta d'una adaptació d'una comèdia romàntica produïda per Netflix,⁴⁸ i l'autora aprofita les notes per explicar que s'ha basat en aquesta història i remarca que els drets pertanyen a Netflix. A S6, l'autora explica que cada capítol l'ha basat en una cançó concreta, i a l'inici de cada capítol inclou un fragment de la cançó, una pràctica molt habitual en el fandom i que es coneix com a "songfic" (R. W. Black 2006, 175).

També hem detectat intertextualitat dins dels fanfics, ja que molts dels RPS formen part de narratives o "tropes" molt comunes dins del fandom. Per exemple, el text R2, més enllà d'estar basat en un fanfic sobre en Nick Jonas, també juga amb una premissa molt habitual dels fanfics, que és quan dos personatges han de compartir el mateix llit ("Bed Sharing" 2022). A R2 és perquè els dos personatges s'han quedat atrapats i aïllats per les condicions meteorològiques, però a S7 trobem el mateix "trope" però en un context diferent: en Mark i en Jack han reservat dues d'habitacions d'hotel diferents quan assisteixen a la PAX, però per un error de l'hotel, es veuen obligats a compartir habitació i llit. Una altra narrativa que apareix en alguns dels RPS analitzats és la de fingir que els dos protagonistes són parella ("Fake/Pretend Relationship" 2022), una "trope" que trobem a R6 i a S10, on els protagonistes fingeixen ser parella davant les seves famílies durant les festes de Nadal.

Per concloure, hem vist que mitjançant la incorporació i exclusió d'altres veus, textos i persones les autores dels RPS de Rubelangel i Septiplier negocien amb la construcció del cànon i del fanon, amb cert consens al voltant d'alguns aspectes, com l'exclusió de les parelles o exparelles o el malestar d'en Jack i en Mark cap al ship de Septiplier, mentre que d'altres fets o elements del cànon s'incorporen a la majoria de RPS, com el fet que en Mangel i en Rubius van compartir pis. Finalment, també hem vist que entre els propis fanfics es construeix una intertextualitat (Popova 2021, 33), adaptant i modificant fanfics d'altres fandom o treballant a partir de "tropes" comunes.

⁴⁸ Malgrat que l'autora cita explícitament la pel·lícula, hem exclòs aquesta informació del text perquè el RPS es diu igual que el títol de la pel·lícula traduïda al castellà, i per tant podria donar informació sobre el text que s'ha decidit protegir.

4.1.1.3. Notes de l'autora

En aquest darrer subapartat ens fixarem en les notes de l'autora, paratextos que acompanyen el fanfic, tant abans com després del text del fanfic, i puntualment, inserit a dins del mateix text. Tal com hem vist a l'apartat de metodologia, aquestes notes poden categoritzar-se com a advertències sobre el contingut; comentaris sobre el procés d'escriptura; la relació amb el cànnon i fanon i respostes al feedback de les lectores.

Les advertències sobre el contingut les podem trobar o bé mitjançant el sistema d'etiquetes o tags de Wattpad o Archive Of Our Own, o bé com a notes escrites abans d'un capítol. En el primer cas, cal tenir en compte les diferències entre Wattpad i AO3: a AO3 el sistema d'etiquetatge i d'avisos sobre contingut o "content warnings" és molt elaborat i complet (Lothian 2016), a diferència del de Wattpad. Tot i que a Wattpad també es poden posar etiquetes, la forma d'utilitzar-la varia molt entre textos i comunitats, i no hi ha etiquetes compartides (com per exemple, si hi ha sexe explícit), mentre que a AO3 tots els textos s'han de classificar segons si tenen contingut sexual explícit o no, entre altres categories.

A més a més, el buscador d'AO3 també permet filtrar segons les etiquetes i hi ha persones encarregades d'unificar les etiquetes i de comprovar que es corresponguin amb el que apareix al text. A AO3 també és molt més habitual posar etiquetes que funcionen com a avisos de contingut o "trigger warnings", és a dir, si hi apareixen subjectes que poden ser dolorosos per les lectores, com ara violacions, autolesions, etc. A Wattpad aquesta pràctica no està tan estesa, i depèn molt de la persona que escriu i pengi el text. Per tant, en relació amb les etiquetes, és molt més habitual que els RPS penjats a AO3 tinguin molts tags descrivint el contingut, mentre que a Wattpad són més escasses i molt més genèriques.

A tall d'exemple, podem comparar algunes de les etiquetes utilitzades en dos textos amb una temàtica molt similar, ambdós són textos on es juga amb dinàmiques BDSM i kink. En el cas de Septplier (S8), penjat a AO3, aquests són alguns dels tags utilitzats: "Rape Roleplay", "Safe Sane and Consensual", "Aftercare", "Dom/Sub", "Consensual Kink". En el cas de Rubelangel (R7), penjat a Wattpad, no es fa cap referència al tipus de sexe

o dinàmiques que apareixen representades: “Chicoxchico”, “Lemon”, “romance” (R7).⁴⁹ Així doncs, a S8 hi ha moltes etiquetes que donen informació sobre el text i que també funcionen com a avisos de contingut (en aquest cas, sobre fantasies de violació i dinàmiques BDSM), mentre que en el cas de R7, són etiquetes utilitzades de forma estesa i genèrica en la majoria de fanfics de Rubelangel i no donen gaire informació sobre el text més enllà que serà “lemon”, és a dir, amb un contingut sexual explícit.

A part de les etiquetes, algunes escriptores decideixen posar advertències específiques a l'inici de cada capítol. Tot i això, hem trobat poques advertències específiques sobre el contingut per ser sexual o per tractar-se d'una relació entre dos homes. En els textos de temàtica BDSM, sí que es fa un èmfasi especial en algunes de les pràctiques que es descriuran al text o es fan avisos del contingut sobre qüestions delicades. Per exemple, a S5, a part de les etiquetes, l'autora comenta el següent en la nota general del fanfic:

This book contains Explicit Content, BDSM, Dom!Mark, Sub!Jack, bad BDSM etiquette [...] The warning ‘Bad BDSM etiquette’ refers to Jack pushing his limits and not using his safeword, this takes place with other doms but does not take place with Mark.

L'autora, per tant, adverteix a les lectores que es narrarà un comportament considerat perjudicial dins del món BDSM (no fer servir la paraula de seguretat), però també adverteix que aquest comportament no implica a un dels protagonistes del fanfic, en Mark. En altres fanfics també podem veure com es descriuen amb molt de detall les pràctiques sexuals que apareixeran a cada capítol, com podem veure a S4: “Content warning: Dirty talk, fingering, anal sex” o “Content warning: handjobs, grinding”.⁵⁰

⁴⁹ No s'han mostrat totes les etiquetes de cap dels dos textos (R7 i S8) per evitar la possible identificació d'aquests textos en les plataformes originals. Per això només s'han recollit les més rellevants i que no siguin excessivament específiques o úniques i exclusives dels textos.

⁵⁰ “Grinding” o “to grind” es refereix a fregar-se els genitals mútuament, amb roba o sense.

Més enllà de les pràctiques sexuals, també és habitual advertir els canvis narratius en el text, és a dir, si el capítol serà trist o passarà alguna cosa negativa, si de sobte és un capítol tendre i dolç, si hi ha contingut sexual... Per exemple, a R9 l'autora comenta: “no falta nada para que toda esta historia termine, y se viene mucho mucho salseo :(y no del bueno”. A S5 l'autora també adverteix a les lectores que el següent capítol serà més “fosc” que la resta de capítols que ha estat escrivint:

If you are looking for a dark, kinky, BDSM story then you are at the wrong place! This is probably the ‘darkest’ chapter in this book and you’ll see why as you read on (S5).

La majoria de notes de l'autora fan referència al mateix procés d'escriptura, i contenen moltes reflexions sobre l'autoria. Aquestes notes i paratextos són molt rics en discursos sobre l'autoria i en els mecanismes de control i poder d'aquesta, tal com han explorat diverses autores (Fathallah 2016; Herzog 2012; Leavenworth 2015), però no hi entrarem a fons perquè està fora dels objectius i preguntes de recerca d'aquesta investigació. No obstant això, sí que prestarem atenció als discursos de l'autoria que tinguin a veure amb la relació amb el cànion i el fanon, els elements intertextuals que han servit com a inspiració pel fanfic, etc.

Anteriorment, ja hem esmentat que alguns fanfics són adaptacions o estan basats en altres textos (com cançons, pel·lícules o altres fan fictions), però en aquestes notes les autores també comenten altres textos que els hi ha servit d'inspiració, com podem veure en aquesta nota del R10:

Perdonen por la tardanza pero he estado todo el verano viciada viendo anime y fue gracias a un capítulo que vi ayer de uno de mis favs que me vino este repentino brote de imaginación que espero que les haya gustado (R10).

Generalment, però, les autores fan referència a esdeveniments relacionats amb en Rubius i en Mangel o en Jack i en Mark com a fonts d'inspiració principals. Per

exemple, a R11, l'autora explica que és el primer fanfic que publica, però que l'han inspirat unes coses que estan passant en aquell moment:

Bueno, este es el primer fanfic que me animo a publicar [...] y más que nada por el HYPE que tenemos todas por el montón de cosas que están pasando y tal (ustedes saben a que me refiero 7uuu7) (R11).

L'esdeveniment al qual fa referència l'autora probablement és un petó entre en Rubius i en Mangel que es van fer després que en Rubius perdés una aposta,⁵¹ que de fet funciona com a punt de partida d'aquest fanfic (R11). En molts RPS les autores expliquen en aquestes notes quins han sigut els esdeveniments concrets que les han inspirat, que com vèiem abans, acostumen a ser vídeos penjats pels mateixos YouTubers o moments en què han aparegut en públic, com en una convenció. Acostumen a ser moments on es pot identificar un subtext homoeròtic o fins i tot, com és el cas de Rubelangel, petons i altres mostres d'afecte.

A més a més, també trobem reflexions per part de les autores sobre si la relació entre els YouTubers és real, especialment amb relació a Rubelangel. En el cas de Septiplier, no n'hem identificat tantes o no de forma explícita, possiblement pel fet que hi ha menys material disponible on els YouTubers interactuïn amb la idea de Septiplier i generin contingut. En el cas de Rubelangel, però, el debat sobre si és real o no està present en les notes de les autores. Per exemple, a R4 l'autora respon a les notes preguntes que li han fet arribar les lectores, i moltes tenen a veure amb si Rubelangel és real o no:

Q: ¿Crees que el Rubelangel este muriendo?

A: RUBELANGEL NEVER DIES, NEVER.

Q: ¿Que se confirme Rubelangel o video porno Rubelangel? [...]

⁵¹ El fanfic es va publicar el 15 de desembre de 2016, set dies després de que El Rubius pengés un vídeo on es feia el petó amb en Mangel. El vídeo original penjat per El Rubius ja no està disponible al seu canal de YouTube però es pot consultar aquí: <https://youtu.be/8qOWCU7osE>

A: Que se confirme el Rubelangel [...]

Q: ¿Crees que hayan follado en el E3?

A: MANGEL LE DIO DURO CONTRA EL MURO A RUBEN
TODAS LAS NOCHES DEL E3 Y ME DA IGUAL TODO.

Q: ¿Crees que Rubelangel se confirme?

A: Ojala, vivo y espero solo para que eso pase (R4).

En una de les preguntes que li fan (“¿Crees que hayan follado en el E3?”), l’autora s’erigeix en una font d’autoritat respecte a la qüestió, ja que li demanen la seva opinió sobre un aspecte de la vida privada que no poden conèixer. Però de fet, un dels principals al·licients del RPF és, precisament, aquesta feina de recontextualització i reinterpretació que realitzen les autores a partir dels materials disponibles però parcials de les vides dels YouTubers (Piper 2015; E. E. Roach 2018, 179; B. Thomas 2014).

En una línia similar, una altra autora també reflexiona sobre la possibilitat que Rubelangel sigui real, encara que en aquest cas, no és des de la convicció, sinó des de la desesperança que la duu a acabar l’escriptura del fanfic:

Sé que dije que terminaría esta historia por ustedes y por mí pero sinceramente hace mucho tiempo perdí el interés en escribir y los últimos capítulos fueron inspiraciones forzadas que me obligué a narrarles pero no tenían el toque de cuando alguna vez albergué la pequeña esperanza de que rubelangel fuese real, ahora simplemente los veo como una hermosa amistad y se me hace muy extraño escribir de ellos de forma sexual (R10).

De la mateixa manera que aquestes notes es fan servir per explicar la relació amb el cànon, també s’exploren qüestions relacionades amb el fanon. Per exemple, els rols que ocupa cada personatge com a top o com a bottom (una qüestió que en el següent apartat explorarem a fons) és un consens al qual s’ha arribat a dins del fandom, ja que no hi ha

material canònic on els YouTubers declarin si son top o bottom. A R4 l'autora declara, responent a un comentari en una de les notes, que el Rubius és “Uke, por dios, ¿dónde ves tú el seme a Rubén? [...] Obviamente no hay nadie más uke que él”.⁵²

De la mateixa manera, si les autores es desvien d'alguna manera del cànon o del fanon també utilitzen aquestes notes per explicar-ho. A vegades es tracta d'advertències genèriques, com aquesta a S4, on l'autora adverteix que el capítol que ha escrit divergeix del que s'espera d'un personatge: “this chapter is very dialogue heavy and there's a lot of discussion about sex. I apologize if it seems a little ooc”.⁵³ En altres ocasions, les autores expressen que el personatge que estan escrivint té un punt inventat i deslligat del cànon d'aquell personatge: “AMO COMO ESTÁ QUEDANDO RUBÉN EN MI FIC, ES UN PAPÁ PASIVO!” (R10) o “Me salió tan filosófico Rubén en este capítulo que me estoy riendo” (R6).

Un dels principals al·licients del fan fiction és partir d'un univers ja creat, on autores i lectores comparteixen el coneixement dels personatges i totes les històries que han viscut, de manera que es pot treballar sobre aquest univers existent i compartit (Goodman 2015). Però en algunes ocasions, els RPS divergeixen respecte al cànon i fanon, no tant per contradir fets o informacions consensuades, sinó per afegir elements inventats, com ara personatges que no formen part de l'univers dels YouTubers. A vegades els personatges s'introdueixen sense cap avís o reflexió prèvia, però en alguns casos, les autores ho expliquen mitjançant les notes, com podem veure a S9:

Hey again! In this chapter I'll put in a fake girlfriend for Mark, but here's a little story for her. Her name is Celia, and she's been going

⁵² Uke i seme son dues paraules que provenen del japonès i que es fan servir especialment en el yaoi. Seme equival a ser top o dominant, i Uke equival a ser bottom o submís. Aquesta terminologia s'utilitza puntualment dels RPS de Rubelangel penjats a Wattpad, però no s'ha identificat en els RPS de Septplier inclosos en la mostra.

⁵³ “Ooc” significa “out of character”, és a dir, quan la manera en la que actua un personatge està fora del que s'espera d'aquell personatge. Es pot fer servir de forma negativa i despectiva per acusar a un fanfic de que el personatge és “ooc”, és a dir, que el text i el personatge no estan ben escrits, però les mateixes autores també ho poden fer servir com a etiqueta o advertència quan en el text hi ha divergències respecte el cànon o el fanon, per exemple en un AU.

out with Mark for a bit. His subs don't know about her, and their relationship has been going downhill a lot lately (S9).

En ser un personatge de creació de l'autora i, per tant, com que no hi ha un referent compartit, l'autora necessita explicar la història entre en Mark i la seva xicota inventada, mentre que per la majoria de personatges no són necessàries aquestes introduccions perquè són personatges coneguts pels fans. En altres ocasions, quan l'autora vol incorporar personatges inexistents en el cànon o fanon (un cas molt clar són els fills o filles dels YouTubers), demana l'opinió a les lectores del fanfic per decidir-ne el nom, el seu tarannà, etc. Per exemple, a R10, l'autora escriu al final d'un capítol: "comenten acá nombres que les gustaria ponerle a la nina y al niño", és a dir, els hi demana a les lectores que els hi posi nom als fills adoptats d'en Mangel i en Rubius. En un altre text (S2), l'autora demana opinió a les lectores sobre si hauria d'incloure un gos a la història:

So, I kind of want to give them a dog. Do you guys think I should? If you think they should have a dog, leave a name or breed type in the comments. I think it would be interesting to work into the story (S2).

Demandar l'opinió o ajuda a les lectores és una dinàmica habitual en els fanfics, no només en el cas de RPS i de personatges inventats. En moltes ocasions, les autores aprofiten aquests espais abans o després del capítol per demanar l'opinió de les lectores, preguntar si els hi agrada la direcció que està agafant la història, etc., i sovint també responen al que s'ha comentat al capítol anterior. Així doncs, s'estableix un diàleg entre les lectores i les escriptores, que poden decidir seguir el que comenten i demanen les lectores, i encara que no ho segueixin, gairebé sempre donen resposta als comentaris. A tall d'exemple, en un text de Septplier, l'autora demana a les lectores que participin directament en l'escriptura del fanfic:

Next chapter is their wedding, and I want to involve everyone who's taken time out of their day to read this story. I want you guys to

comment a little part of what will be their vows. It can be a few words to a few sentences! (S9).

De fet, hi ha molts fanfics que es construeixen en base a les peticions que fan les lectores, que donen “prompts” a les autores, i a partir del que han proposat, construeixen tot el fanfic o un capítol en concret. Però no sempre les autores accepten aquestes propostes, i és interessant veure de quina manera negocien aquesta relació amb l’audiència. El text S2 és molt rellevant en aquest sentit, perquè està format per capítols autoconclusius que comparteixen un mateix fil argumental: a cada capítol en Mark li explica a en Jack perquè l’estima i perquè li ha demanat matrimoni. Sovint estan construïts en format de record i remetent a petites escenes autoconclusives de la vida d’en Mark i en Jack, generalment sense massa relació amb esdeveniments canònics.

Per això, l’autora demana a les lectores que li donin “prompts” per escriure els següents capítols, uns “prompts” que en la majoria de casos utilitza. No obstant, en una ocasió concreta, l’autora decideix no seguir-lo, i es justifica de la següent manera:

I also want to include that I had received a prompt where either Mark or Jack would be hurt or in a coma for a few days, and the first thing they'd see would be each other. Unfortunately, in light of recent events, I feel that this may not be the best thing to do, so I'm sorry, but I can no longer accept that prompt. If the writer of the prompt would like to submit a new prompt in its place, I will get on that as soon as possible. Again, Im sorry, but I feel like it would be inappropriate at this point in time. Thank you for understanding (S2).

Els “recents events” als quals fa referència l’autora és el suïcidi de Daniel Kyre l’any 2015, un YouTuber que participava al canal Cyndango, i que era molt amic de Markiplier. Tot i no tenir una relació directa amb el cànon, l’autora decideix no fer cas a aquest “prompt” per la proximitat amb aquesta mort, encara que li ofereix a la lectora que proposi qualsevol altre “prompt” perquè ella l’escriurà.

En definitiva, les notes de les autores tenen diferents finalitats i utilitats, tot i que en la majoria de casos detectem que estan relacionades amb el cànon i fanon i la seva negociació, i també funcionen com un mecanisme de contacte amb les lectores. En relació al cànon, les autores interactuen i responen a esdeveniments d'actualitat, tal i com vèiem en el darrer exemple, però també per reafirmar la seva autoritat com escriptores dels textos. Pel que fa al contacte amb les lectores, generalment es crea un contacte proper i es permet que intervinguin en la creació dels textos, ja sigui mitjançant els "prompts" com decidint el nom de personatges nous que s'incorporen en la narrativa. A més a més, aquestes notes també s'utilitzen per advertir a les lectores del que trobaran, tant per escenes de sexe o contingut que pot ser dolorós, però també per situacions o narratives que puguin desviar-se del cànon o fanon.

4.1.2. Actors i grups socials

En aquest apartat veurem la representació i classificació dels actors i grups socials, i per dur-ho a terme veurem, en primer lloc, la transitivitat (com es representen els processos i l'acció, qui ho duu a terme, de quina manera i qui ho rep) i, en segon lloc, la representació dels actors i grups socials a partir dels mecanismes identificats per van Leeuwen (1996, 38-69).

4.1.2.1. Transitivitat

Per tal d'analitzar la transitivitat, ens fixarem en dos aspectes: els participants i els processos. Pel que fa als participants, ens interessa veure qui té un rol actiu i proactiu en una acció i qui en rep les conseqüències, centrat en les parelles entre en Rubius i en Mangel i entre en Jack i en Mark. Pel que fa als processos, ens fixarem particularment en el rol de subjecte o d'objecte dels participants en els processos materials (els que tenen a veure amb fer i amb accions concretes), els verbals (són processos comunicatius i de la parla) i amb els mentals (que tenen a veure amb els processos de sentir i amb la cognició, l'afecte i la percepció).

A grans trets, hem identificat una constant que es repeteix en els textos de la mostra a l'hora de distribuir els rols actius o passius dels participants en la relació de parella. En el cas de Rubelangel, la posició activa l'ocupa en Mangel, mentre que en Rubius adopta un rol més passiu. En el cas de Septiplier, és en Mark qui té un rol actiu i en Jack un rol més passiu. És clar que aquests rols no són estàtics, i tampoc implica que els personatges d'en Jack i en Rubius no tinguin mai cap agència. En certs punts de la trama, els personatges se surten del seu rol per ocupar l'altre momentàniament, però la tendència general és que en Mark i en Mangel inicien les accions, mentre que en Jack i en Rubius en són els receptors.

Tot i que generalment els rols estan repartits d'aquesta manera, convé diferenciar-ho segons si es tracta d'un procés material o d'un procés mental. En els processos materials, són en Mangel i en Mark qui tenen de forma més clara i marcada el rol actiu i l'agència, però en els processos mentals aquests rols es distribueixen de forma més equitativa, ja que en Jack i en Rubius també miren, desitgen i s'enamoren d'en Mark i d'en Mangel, encara que després no es converteixi en processos materials.

Si comencem pels processos materials i verbals, de forma inequívoca en la gran majoria de casos són en Mark i en Mangel qui tenen un rol actiu i qui exerceixen més agència. En el cas de les pràctiques sexuals, aquesta agència es concreta en ser la persona que busca a l'altra, proposa o inicia la relació sexual, i és qui marca el ritme o decideix quines pràctiques es faran. Per exemple, a S11, en Mark i en Jack són veïns que s'acaben de conèixer de casualitat mentre feien la bugada. Els dos personatges de seguida connecten, comencen a flirtejar i pugen a l'apartament d'en Jack, perquè en Mark s'ha deixat les claus del seu pis, i en aquest moment podem veure clarament com és en Mark qui pren el rol més actiu:

The moment the door clicks shut behind them, Mark starts to kiss his neck just above his jacket. His hands also start to wander, lightly stroking him through his t-shirt. Jack doesn't know what to do with his hands; he's still holding his keys. He does the first thing that comes to

mind, tossing them, trying to hit the table in the hallway. They miss, and Marks laughs from behind him (S11).

En el terreny de l'amor i d'enamorar-se, l'agència acostuma a traduir-se en l'acte de cuidar a l'altra persona o de dur a terme la feina emocional. Per exemple, un dels moments on es fa més palesa aquesta qüestió és quan un dels personatges es declara a l'altre. Gairebé sempre són en Mark o en Mangel qui ho verbalitzen o emprenen qualsevol acció que ho doni a entendre, i en menys ocasions ho fan en Jack o en Rubius. Per exemple, a R3 es descriu d'aquesta manera el primer petó entre en Mangel i en Rubius, que inicia en Mangel:

Diez malditos años había soportado y callado; ya no aguantaba más. Sin saber qué más decir, Miguel terminó por acercarse al rostro atento del castaño, y luego, tomando valor, acortó la poca distancia y apoyó de manera ligera sus labios sobre los de Rubén, el cual no tardó en paralizarse (R3).

Tant en aquest fragment com en el fragment anterior de S11, la reacció d'en Rubius i d'en Jack és de bloqueig o de paràlisi, la qual cosa implica encara més que l'agència recau a en Mark i en Mangel. Per descomptat, aquest aspecte està molt relacionat amb qüestions dels guions sexuals, masculinitat i consentiment, qüestions que explorarem amb profunditat més endavant.

Fins i tot en contextos més quotidians i intrascendents també podem veure com es traslladen aquestes dinàmiques. Per exemple, a S6, en Jack i en Mark estan a un restaurant i en Jack no sap què demanar per menjar. Finalment, li diu a en Mark "I dunno. You order for me, as always". Tot i que aquest acte és intrascendent pel desenvolupament del RPS i de la relació entre els personatges, ens mostra la passivitat del personatge d'en Jack i més agència d'en Mark, i també evidencia que poques vegades apareix al revés, és a dir, que en Mark li delegui la responsabilitat i poder de decisió a en Jack, també en assumptes banals com aquest.

És interessant destacar com la majoria d'accions físiques, com ara petons i carícies, però també les pràctiques sexuals, s'emmarquen en una dinàmica de "fer" i de "rebre", de forma unidireccional, en lloc de presentar-se com accions recíproques entre els dos personatges. És a dir, un personatge "fa" sexe oral a l'altre personatge que ho "rep". Un exemple que il·lustra aquesta construcció el trobem a S6, on en Mark li diu a en Jack que el que més li ha agradat de penetrar-lo analment és com ho ha rebut ell: "I don't know that it's like... the biggest turn on for me, but it's really hot watching you react to it". No parlen d'haver tingut una relació sexual entre els dos, sinó que en Mark ha fet una acció de la qual en Jack n'ha sigut el receptor, i això l'ha excitat molt.

A R7 també podem veure-ho: "Comenzó el plan, Miguel fue a un Sex Shop y compró algunas cosas para hacer gritar de placer a Rubén". El pla al qual fa referència és un joc sexual que han establert els dos personatges, encara que aquí es presenta com quelcom que en Mangel fa per en Rubius, i no com una diversió de tots dos o que pugui generar plaer de forma recíproca. Per tant, les relacions sexuals es plantegen com accions realitzades de forma unidireccional, amb algú que les executa i algú que les rep, i no com un procés compartit i mutu.

Ara bé, en relació amb els processos mentals, l'agència i passivitat dels personatges no es distribueix d'una forma tan desigual. Com hem vist abans, els processos mentals són aquells que tenen a veure amb la cognició, l'afecte i la percepció. Ens interessa particularment veure'ls en l'enamorament, el desig i l'atracció, processos que són mentals i individuals i que acaben transformant-se en processos verbals (per exemple, declarar-se) o materials (per exemple, fer-li un petó a l'altre).

La possibilitat de conèixer aquests processos mentals depèn molt del narrador o punt de vista que tinguin els RPS. Si el text té un narrador en primera persona o un narrador en tercera persona, però amb punt de vista focalitzat (en un o els dos personatges) ens permet conèixer els seus processos mentals millor que en el cas de narradors en tercera persona sense punt de vista focalitzat. Dels 22 textos analitzats, 16 tenen un narrador en tercera persona i 6 un narrador en primera persona. D'aquests 16 narrats en tercera persona, 7 no tenen un punt de vista focalitzat en cap dels personatges i, per tant, ens

ofereixen menys informació sobre els processos mentals d'aquests personatges. Del total de 15 textos que sí que tenen un punt de vista focalitzat (tant amb narradors en primera com en tercera persona), 4 tenen el punt de vista d'en Rubius, 1 d'en Mangel, 4 alternen el punt de vista entre en Mangel i en Rubius, 3 tenen el punt de vista d'en Jack, 1 el punt de vista d'en Mark i 2 alternen els punts de vista d'en Jack i en Mark. Així doncs, no podem dir que hi hagi una correspondència clara entre els punts de vista focalitzats i els rols dels personatges, encara que sí que hi ha més punts de vista d'en Rubius i en Jack (que tenen el rol menys actiu) respecte als punts de vista d'en Mark i en Mangel:

Taula 6. Tipus de narrador i punt de vista dels 22 RPS analitzats.

ID	Tipus de narrador	Punt de vista focalitzat
R1	3 ^a persona	Rubius
R2	3 ^a persona	Mangel
R3	3 ^a persona	Rubius
R4	3 ^a persona	Rubius
R5	3 ^a persona	Rubius i Mangel
R6	3 ^a persona	No
R7	3 ^a persona	No
R8	1 ^a persona	Rubius
R9	1 ^a persona	Rubius i Mangel
R10	1 ^a persona	Rubius i Mangel
R11	1 ^a persona	Rubius i Mangel
S1	3 ^a persona	Jack
S2	3 ^a persona	No
S3	1 ^a persona	Mark
S4	3 ^a persona	No
S5	3 ^a persona	No
S6	3 ^a persona	Jack i Mark
S7	3 ^a persona	Jack
S8	3 ^a persona	No
S9	1 ^a persona	Jack i Mark

S10	3 ^a persona	No
S11	3 ^a persona	Jack

Elaboració pròpia.

Elizabeth Woledge, al text *Decoding Desire* (2005) es va fixar en com les mirades entre dos personatges masculins a la sèrie de Star Trek sovint funcionen com l'índex de desig entre dos homes, que posteriorment les fans recullen per escriure els seus textos. En els RPS de Septiplier i Rubielangels les mirades també tenen un paper molt important, ja que hi ha molts moments on es descriu com un personatge mira a l'altre, sigui des de l'atracció física o sexual o des de l'amor o l'afecte:

Mientras Mangel conducía con los ojos clavados en la carretera, Rubius lo observaba. Ningún hombre debería tener unas pestañas tan larguísimas. Le encantaban sus ojos, pensaba Rubius. Eran de un tono marrón oscuro, siempre llenos de amabilidad e inteligencia. Y hacían un bonito contraste con su pelo castaño claro (R2).

En aquest cas, és en Rubius que observa a en Mangel mentre condueix i es fixa en les seves característiques físiques, una mirada que es produeix sense que en Mangel sigui conscient que l'està observant. Per tant, a diferència del que veïem en els processos materials, aquí sí que es duen a terme de forma indistinta entre els dos personatges. No obstant això, el fet que els personatges d'en Jack o en Rubius siguin agents dels processos mentals no implica que es corresponguin a processos materials, tal com s'explicita en aquest fragment:

A quick look down shows that the sweatpants are tight on Mark's ass as well, and Jack swears he feels tingles in his fingers from wanting to touch it. He has to remind himself it's not the time or place to do that right now (S11).

En aquest últim fragment la mirada té molt a veure amb el desig i l'atracció sexual, però també apareix moltes vegades vinculada a l'amor, l' enamorament o l'afecte. De fet, és també a partir de la mirada que moltes vegades els protagonistes s'adonen que senten

alguna cosa cap al seu amic, tant sentiments romàntics com d'atracció sexual. A base de l'acumulació d'aquestes mirades, els personatges poden entendre els seus sentiments i adonar-se que estan enamorats o desitgen al seu amic. A vegades, però són altres personatges (amics, família) que els ajuden a adonar-se'n perquè han detectat de quina manera es miren entre els dos:

“I could tell something was up. When Jack sits by you, he leans in like you've got a gravitational pull,” Bob explains, his hands illustrating words like they're drawing sketches for the transcript as he speaks, “the way you look at him; like he hung the fuckin' moon” (S10).

De fet, al S10, en Mark i en Jack fingeixen ser parella durant les vacances de Nadal davant dels pares d'en Mark. En Jack, però, està realment enamorat d'en Mark, encara que en Mark és incapaç d'adonar-se'n. Com que el text està narrat des del punt de vista d'en Mark, desconeixem els sentiments d'en Jack, i no és fins que el germà i els amics d'en Mark que fan aquests comentaris que ell no s'assabenta del que està passant, i alhora, que potser ell també està enamorat del seu amic.

Així i tot, tal com dèiem anteriorment, els processos mentals i les mirades no sempre impliquen necessàriament que després es converteixin en processos materials. Els personatges poden adonar-se del que senten per l'altre, o ser conscients del seu desig, però sobretot en el cas d'en Rubius i en Jack, no atrevir-se a fer el pas:

No me cansaba de mirarle [...] Era como mirar algo que acabas de descubrir que existe, mirarle era ese momento en el que no sentia miedo, no sentía miedo si Mangel estaba conmigo [...]. Pero el miedo llegaba después, cuando volvía a la realidad y me daba cuenta del problema. ¿Cómo poder estar con la persona que tu corazón te dice que es la indicada, pero la sociedad te dice todo lo contrario? (R4).

En aquest cas, veiem una clara separació entre els processos mentals i materials. La mirada d'en Rubius cap en Mangel és la d'una persona enamorada, però que creu que

aquest amor no pot traslladar-se al pla material, i per tant s'ha de quedar en aquest joc de mirades i de desig. Aquesta discontinuïtat entre els processos mentals i materials no només els hi passa a en Rubius o en Jack, també podem veure'l en el cas d'en Mark o d'en Mangel, com en aquesta cita: "Mangel pensó que podria considerar qualquier cosa. En el interior del coche, con el aroma de Rubius rodeándolo... aquel aroma que era tan atrevido y sensual como él y que lo volvía loco" (R5). En Mangel, malgrat ser el personatge amb més agència, en aquest cas també es queda al pla mental i del desig, sense dur a terme cap acció. També és interessant destacar que aquest fragment també ens remet als discursos de passió irrefrenable que vèiem anteriorment amb el desig sexual masculí, però en aquest cas, en Mangel pot controlar-los.

També és interessant prestar atenció en el moment en què aquestes mirades o processos mentals coincideixen i es troben en el mateix moment, ja que en aquests casos, sí que va seguit de l'acció:

They lock eyes, just drinking each other in. After what feels like way too long not doing anything else except drinking in each other's faces, Jack surges forwards to meet Mark's lips (S11).

En certa manera, doncs, quan la mirada o el desig és corresposta, un o els dos personatges poden iniciar una acció (petó, sexe) però també declarar-se o expressar l'afecte cap a l'altre. Així i tot, més endavant ens fixarem en més detall en com aquestes mirades o percepcions sobre el desig de l'altre son predecessores de les relacions sexuals entre els personatges, i que, per tant, funcionen com a indicadors del consentiment de l'altre personatge, encara que no es verbalitzi ni s'expliciti, o estigui basat només en les percepcions. Per exemple, en el següent fragment, en Rubius interpreta que en Mangel té el mateix desig que ell i ganes de tenir una relació sexual, encara que es basa exclusivament en la seva percepció:

pero cuando Rubén volvió a mirar a los ojos de Mangel por un segundo, vio fuego en sus ojos, los dos tenían ganas uno del otro, lo podía sentir, y en esos momentos no había nadie que pudiera impedirles que fueran uno (R4).

Abans de passar al següent apartat, cal destacar que hi ha dos textos (R1 i S1) on els rols s'inverteixen. En el cas de Rubelangel, és el personatge d'en Rubius qui s'adona que està enamorat d'en Mangel, i encara que no té cap indici que li faci pensar que pot ser un amor correspost, decideix declarar-se a en Mangel:

Ningún lugar se siente tan bien como cuando tú estás conmigo. Quiero estar contigo siempre, no como tu amigo, sino como algo más... — alzó la mirada, apretando las manos de Miguel entre las suyas. Le miró a los ojos — Quiero que Rubelangel sea real (R1).

Després de la declaració, en Rubius descobreix que en Mangel també està enamorat d'ell, i per tant que els seus sentiments són correspostos. A partir d'aquí, tot i que inicien una relació de parella, és sempre en Rubius qui lidera i marca els passos de la relació, també quan es tracta d'iniciar pràctiques sexuals:

Rubén no necesito más palabras. Ni más permisos. Tomó a Miguel de la mano, y lo guió por el pasillo pero se detuvo de pronto, girándose para tomar el cuerpo del menor entre el suyo y la pared (R1).

En aquest RPS s'inverteix la distribució de rols que hem identificat en la majoria de slash de Rubelangel, on en Mangel és qui fa les primeres passes i es declara a en Rubius. Tot i això, aquest canvi de rols no ve motivat per cap circumstància específica ni es crea cap dinàmica nova, simplement s'inverteixen els rols, i en les notes de l'autora d'aquest fanfic tampoc hem vist cap referència ni justificació d'aquest canvi de rols.

En canvi, el cas de Septiplier i el text S1 és particular perquè es tracta d'un hurt/comfort, i això fa que l'agència i passivitat de cadascun dels personatges vehiculin gran part de la trama. A S1 el personatge d'en Mark s'ha quedat cec a conseqüència d'un accident de cotxe, que conduïa ell, i que va causar la mort de la seva família. Aquest fet li provoca molt de malestar, fent que s'aïlli i s'autolesioni. Per tant, el personatge d'en Mark està en una posició molt més feble i vulnerable, i en Jack adopta

un rol molt més actiu, tant per cuidar a en Mark com per emprendre la iniciativa de la relació romàntica i les pràctiques sexuals.

El fet que sigui un h/c accentua molt aquesta distribució dels rols, fent que en poques ocasions en Mark tingui agència o sigui proactiu, ja que la majoria de les vegades rep l'ajuda o l'atenció d'en Jack. Aquesta desigualtat en els rols acaba causant problemes entre tots dos, perquè en Mark sent que en Jack el tracta amb paternalisme o no el respecta. Moltes vegades en Jack s'imposa a en Mark i ignora el que li ha demanat, o directament contradiu el que li ha expressat. Per exemple, quan en Jack no rep notícies d'en Mark durant uns dies, aconsegueix una clau per entrar al seu apartament, un fet que molesta molt a en Mark, tal com podem veure al següent fragment:

“Stop doing that! You think I *can't* take care myself? Yes, I had an episode, but I've been going through this for the past few years of my life without your help! I'm pretty sure I can deal with a few tiny cuts, Jack! I'm not in a cage that you can just watch whenever you please!” [...]

“The fuck, Mark?!” Jack shouts. “I'm just trying to help!”

“I don't need your fucking help! I don't need pity!” Mark spits the last word like venom and he walks towards the bedroom, leaving small traces of blood on the wooden floor. “I want you to leave!” (S1).

Com podem veure, en aquest cas els rols de cadascú són molt explícits i esdevenen un punt de tensió en els personatges, i part de l'aprenentatge que han de fer en Jack i en Mark és equilibrar aquests dos rols. Més endavant en el text, en Mark masturba a en Jack per sorpresa, i quan tots dos han arribat a l'orgasme, en Mark li diu que li sap greu si l'ha pressionat, a la qual cosa en Jack respon: “No way [...] do that more often” (S1). És a dir que fins i tot en els moments on en Mark pren la iniciativa, segueix buscant, en certa manera, que en Jack marqui el ritme o l'animi a prendre aquest rol.

Ens hem detingut en aquests dos casos (R1 i S1) perquè constitueixen les excepcions als papers que ocupen els protagonistes, però cal tenir en compte que es tracten dels casos excepcionals. De fet, en el cas de Rubelangel, on també hem analitzat un RPS del

gènere del h/c (R9), en Mangel té una posició molt més activa que no pas la d'en Rubius.

Així doncs, la forma en què es reparteixen els processos i l'agència en els RPS de Septiplier i Rubelangel està distribuïda de manera molt similar en tots els textos analitzats, havent-hi un consens sobre els rols més actius d'en Mark i en Mangel i els rols més passius d'en Jack i d'en Rubius, especialment pel que fa als processos materials. En relació amb els processos mentals, els rols estan distribuïts de forma més equitativa, però tampoc implica que el fet de desitjar, estimar o mirar es correspongui en processos materials.

4.1.2.2. Rols actors i grups socials

En aquest apartat veurem el rol dels principals actors i grups socials que apareixen en els fanfics analitzats, i s'han dividit en dos subapartats: els rols dels personatges protagonistes (Rubius, Mangel, Jack i Mark) i els rols dels grups socials (fandom, YouTubers i comunitat LGBTIQA+).

a. Els protagonistes i els rols de top i bottom

A l'apartat anterior hem vist que l'agència dels personatges està molt dividida: en Mark i en Mangel tenen el rol actiu mentre que en Jack i en Rubius tenen el rol més passiu. Aquesta distribució es trasllada de forma molt clara en l'assignació de rols estàtics i marcats com són els de "top" i "bottom": en Mark i en Mangel són els top i en Rubius i en Jack els bottom.

La terminologia de top/bottom es fa servir en la comunitat gai, i es refereix a dos rols dins de les relacions sexuals homosexuals. El top és la persona que penetra, i el bottom la persona que és penetrada analment. També existeixen els "vers" o "versàtils", que són aquells homes que adopten ambdós rols (Johns et al. 2012). Aquests rols els trobem molt presents en la pornografia gai (Mercer 2017, 80) però també en la manera en com molts homes gais s'autoidentifiquen i es presenten a si mateixos (Underwood 2003).

Però més enllà de designar qui penetra i qui és penetrat, aquests dos rols també tenen implicacions en els rols de gènere i en qüestions de distribució del poder (Neville 2018a, 171). Per exemple, estudis fets a partir d'entrevistes a homes gais sobre les seves definicions i percepcions de les categories de top i bottom han identificat que “the couples gave descriptions heavily steeped in assumptions about the overlap between sexual positioning and gender roles” (Johns et al. 2012, 506). Aquesta correspondència entre els rols dins de les pràctiques sexuals i el rol en el context de la parella també l'hem identificat en els RPS de Septiplier i Rubelangel, i veurem de quina forma s'articula.

Si partim del fet que la definició de top/bottom és definida pels rols a l'hora de penetrar o ser penetrat, cal tenir en compte que el sexe anal és percebut, en general, com a un tabú o fins i tot com a pràctica sexual abjecta, i aquestes percepcions s'accentuen en funció de qui penetra i qui és penetrat:

El acto del sexo anal es desigual, se valora de forma completamente distinta a quien adopta el papel activo (la persona que penetra) y a quien toma el papel llamado pasivo (la persona penetrada). Todas estas expresiones que hemos referido insultan a la persona que recibe la penetración, se trata de un odio al lugar pasivo, y sobre todo al varón penetrado (Sáez i Carrascosa 2011, 8).

Com que penetrar s'associa a la masculinitat, i ser penetrat, a la feminitat, la percepció que es té sobre els top i els bottom va molt lligada a aquesta noció, entenent que ser penetrat és una cosa femenina, tal i com apunta Underwood:

The idea of a man getting fucked generates a universally strong emotional response. Not surprisingly, bottoms are judged on an entirely separate scale than tops. They're more severely stigmatized because getting ass-fucked, similar to a woman having vaginal intercourse, is considered feminizing and shameful (Underwood 2003, 5).

Així doncs, moltes vegades els bottom es representen com efeminats, vulnerables, juvenils i físicament petits, mentre que els tops es representen com a més virils, forts i

fins i tot musculats (Mercer 2017, 81), i es pressuposa que aquestes característiques també es donen fora de la relació sexual, és a dir, que forma part dels rols que adopten en una parella o en el dia a dia (Johns et al. 2012), sent els tops més dominants i els bottom més submisos. Si en qualsevol relació sexual hi entren en qüestió el poder i la negociació, l'espectre tan dicotòmic dels top/bottom encara ho accentua i emfatitza més: “getting fucked is considered the ultimate act of submission while fucking someone is viewed as taking control and dominating them” (Underwood 2003, 9).

Els conceptes de top i bottom s'han problematitzat i qüestionat, ja que ofereixen uns models molt rígids i binaris, a la vegada que reforcen marcs de pensament heteronormatius i patriarcals. Tot i així, encara són àmpliament utilitzats en les comunitats gais i en la pornografia gai. Per exemple, molts homes gais expliquen que a l'hora de tenir sexe casual o esporàdic, aquestes categoritzacions són útils per establir prèviament i ràpida les normes, les expectatives i el funcionament de la pràctica sexual (Johns et al. 2012, 515).

Així doncs, si retornem als RPS de Septplier i Rubelangel, les categories de top i bottom apareixen als textos, tant de forma explícita (sigui sota l'etiqueta de top/bottom o dom/sub) com de forma implícita, i en Mark i en Mangel gairebé sempre son top, mentre que en Jack i el Rubius acostumen a son bottom. En algunes ocasions, encara que no es digui de forma explícita, alguns dels personatges funcionen com a versàtils, és a dir, que s'intercanvien indistintament els rols durant la pràctica sexual, encara que la majoria de vegades segueixen tenint un rol assignat de top/bottom fora del sexe.

En la pornografia gai molts dels estereotips associats als top/bottom van lligats al físic, és a dir, els homes més forts i grans son top mentre que els més petits i fràgils són bottom. En aquest cas, però, es fa difícil establir aquesta correspondència. Tot i que en Mark sí que és una mica més alt i fort que en Jack, la diferència no és molt exagerada, i en el cas d'en Rubius i en Mangel, la diferència física encara és menor, fins i tot en Rubius és més alt que en Mangel. A més a més, en els RPS, les referències als físics dels personatges (tant en termes d'alçada, pes o força) són força escasses. De fet, en la majoria de fanfics, el repartiment de rols es dona de forma natural, suposada, sense

arribar-se a discutir o verbalitzar-se, mentre que en els fanfics de temàtica BDSM o kink hi ha una gran discussió sobre l'assignació i significat d'aquests rols.

En els RPS que no són de temàtica BDSM o kink, poques vegades es verbalitza qui és top i qui és bottom, sinó que més aviat és quelcom que ve molt definit per la seva masculinitat i la seva manera de ser. Per exemple, a S3, els dos protagonistes mantenen una relació sexual quan fa molt poc que es coneixen i no saben gran cosa de l'altre. En Mark, de fet, no ha tingut mai relacions sexuals amb un altre home, però sense necessitat de parlar-ho o negociar com serà la pràctica sexual, s'assumeix que en Mark serà top i en Jack bottom:

“Sean, are you ready?” I mumbled leaning over his body and staring into his eyes. He opened them and gave me a bright smile.

“There’s no one I’d rather be with right now Mark. Please, make love to me.” He said. I groaned and slid into him, watching his expression change from calm to twisted in pleasure (S3).

En els RPS, doncs, els tops no només es caracteritzen per penetrar, sinó també per iniciar les relacions sexuals i mantenir-ne el control, marcar el ritme i fins i tot donar ordres a l'altre. A més a més, també es relaciona amb comportaments agressius com podem veure en aquest fragment:

Amaba que Mangel me volviese loco con su agresividad a la hora de tener sexo, empleaba ese salvajismo que no dañaba pero si daba un placer a todo mi cuerpo que intentaba disfrutar al máximo (R10).

Els bottom, en canvi, poques vegades expressen el que volen o desitgen, sinó que reaccionen al que proposa o inicia el top, però poques vegades exercint un rol actiu. De fet, moltes de les pràctiques sexuals consisteixen en el top iniciant una acció (per exemple, penetració anal) i preguntant-li al bottom si li agrada. Això podem veure-ho a S11, on en Mark li fa les següents preguntes a en Jack durant diverses relacions sexuals: “This turns you on, does it? My cock in your mouth, you taking it down a well as you

are?” o “Yeah, you like that?”, i en Jack respon coses com “Ye... yeah, please keep doing that” o “Yeah, this is very much okay”. En canvi, molt poques vegades en Jack o en Rubius demanen proactivament que en Mark o en Mangel els hi facin alguna cosa.

També veiem com aquests rols es traslladen fora de l'àmbit sexual, també en els rols de parella o amb les percepcions de la masculinitat o virilitat de cadascun, fins i tot arribant-se a discutir de forma explícita, encara que amb ironia:

“Thank you my lovely wife!”

“Oh, so I'm the wife in this relationship then?”

“Yes. Yes you are. One of us has to be the man here and that's is mwah [Mark]. Cause I has the muscles” (S9).

No és casualitat que en aquest text en Jack és bottom i en Mark és top, i per tant podem detectar-hi la relació entre ser penetrat i la feminitat que mencionàvem prèviament (Underwood 2003; Sáez i Carrascosa 2011). En algunes ocasions, els RPS sí que fan explícita aquesta qüestió de poder i de dominació. Per exemple, a R11, tot i no tractar-se d'un fanfic amb dinàmiques de BDSM, en Mangel pensa el següent quan està fent-li petons a en Rubius:

El pobre incluso estaba temblando; me causaba gracia y ternura verlo así, tan sumiso y nervioso. Y me encantaba saber que tenía esta clase de poder sobre el. Sonreí y le dí otro beso sobre su cabeza, y luego apoyé la mía propia sobre la suya (R11).

En aquest fragment es fan servir de forma explícita paraules relacionades amb els rols de poder que poden anar associats a la dinàmica top/bottom: en Mangel parla del “poder” que li agrada tenir sobre ell, mentre que es parla d'en Rubius com a “submís i nerviós”, fet que li provoca tendresa a en Mangel. En altres fanfics, especialment aquells on un o dos dels protagonistes són versàtils, també es parla clarament d'aquests rols, com per exemple a S3, que en Jack li diu a en Mark “you're not the only dominant one here”.

Tot i això, la qüestió dels rols de top/bottom es tracta com quelcom natural i que forma part de l'essència dels personatges, no com una decisió o com un rol construït, tal com ens mostra aquest fragment on en Mark li demana a en Jack “What’s it like to bottom?” (S4), ja que per ell li és totalment impossible imaginar-se com podria ser adoptar un altre rol.

En canvi, en els RPS que són de temàtica BDSM o kink (R7, R8, S5, S6 i S8), aquest tema emergeix com una qüestió central i que es parla i negocia obertament. En tots cinc fanfics, en Mark i en Mangel tenen el rol de top, i en Jack i en Rubius de bottom. I, de fet, en dos d'ells (R8 i S6), en Mangel i en Mark s'anomenen “daddy”, que en contextos BDSM acostuma a fer-se servir com a sinònim de “top”. En aquests textos, les característiques atribuïdes a uns i altres no difereixen gaire del que acabem de veure, ja que ser top o dom implica penetrar, dominar i portar la iniciativa, mentre que dels bottom o sub s'espera una submissió i obediència. Tot i així, en els textos BDSM o kink aquests rols estan molt més marcats perquè impliquen unes pràctiques sexuals on el joc de rols és molt més explícit i central.

A R8, en Mangel i en Rubius es coneixen de festa, i de seguida s'estableix qui tindrà un rol dominant i qui un rol submís, però més endavant en Mangel verbalitza i estableix les normes d'aquests rols: “solo habrá una norma, y es que ya no me diras Mangel, sino que me dirás Daddy”. Més endavant també li diu que no pot dir-li “daddy” davant d'altres persones, que només pot fer-ho servir quan estiguin sols. En aquest cas, no hi ha una negociació activa per part dels dos, ja que és en Mangel qui proposa aquestes condicions i en Rubius les accepta. A R7 es dona una dinàmica similar, en Mangel li proposa a en Rubius fer un “joc pervers”.

Se llama “El juego perverso”, y consiste en que yo, agarraré algo al azar que compré, tendrás que probarlo y no tienes que gemir, si lo haces, perderás. Y si pierdes, yo te follaré. Si aceptas, cuando yo diga “¡Ya!” empezará el juego. ¿Está bien? (R7).

En aquest cas, la proposta també ve de part d'en Mangel i en Rubius accepta. Tot i que tampoc hi ha una negociació, les condicions del joc i del rol de cadascú es fan explícites

i s'acorden entre tots dos, fet que no passa en els fanfics que no són de temàtica BDSM, on aquests rols mai es verbalitzen o discuteixen, sinó que simplement es donen per suposats i s'assumeixen.

El fanfic S6 ens permet veure molt clarament com es negocien aquests rols i s'aprèn sobre el que signifiquen i impliquen. En aquest text, a en Jack li agrada el rol de ser "little", és a dir, petit, un rol que sovint va acompanyat de l'altra persona que fa de "daddy". En Mark i en Jack són amics i companys de pis, però en Mark no sap res del fet que en Jack vulgui ser "little". En Mark ho comença a sospitar, i en Jack s'adona que li agradaria que en Mark fos el seu "daddy", però no s'atreveix a plantejar-li. En Mark, que desconeix aquest món del BDSM, comença a investigar pel seu compte i a plantejar-se què voldria dir ser un "daddy".

Finalment, acaben parlant d'aquest tema i en Jack li demana si li agradaria provar-ho, i en Mark accepta, encara que sent que no en sap prou. A partir d'aquí, en Mark comença a investigar, i en Jack li va ensenyant mentre tenen relacions sexuals. Per tant, a diferència dels altres textos que hem vist, la qüestió dels rols no es tracta com una essència innata dels protagonistes, sinó que és quelcom que es pot aprendre o adoptar en moments concrets:

They could work through their differences and grow together in this confusing world. Dynamics didn't have to end just because one partner was ahead of the other. He could teach Mark what he needed and Mark could teach him what he needed from Jack (S6).

Així i tot, en aquest text es produeix una tensió interessant pel que fa als rols i a l'agència de cadascun dels personatges. Al ser en Jack el que és més experimentat i coneixedor d'aquestes dinàmiques, acaba marcant, en cert sentit, el ritme i els passos que han de seguir, encara que el seu rol sigui de submís; i en Mark, que té el rol de dominador i, per tant, hauria de prendre la majoria de decisions, està més pendent del que vulgui en Jack. Encara que podria semblar que es produeix un desajust entre què implica ser el "daddy" (dominar, imposar, portar la iniciativa) i ser "little" (obeir,

sotmetre's), perquè és en Jack qui ensenya a en Mark i li ha d'expressar el que vol durant les dinàmiques de daddy/little, és molt habitual en les persones que formen part de comunitats BDSM, on la persona submisa és qui, en realitat, marca les normes (Bauer 2014, 3; Weinberg, Williams, i Moser 1984, 386). Els mateixos protagonistes identifiquen el funcionament d'aquesta dinàmica aparentment contradictòria:

Mark chuckles, “Yeah, that’s happening. Just you’re sure ‘vanilla’ is what you want?”

“I mean... just for the first time, it would be better for us to do that... right?” he huffs, “You’re the Daddy. You’re supposed to be the one who makes all the responsible decisions” (S6).

Encara que en Jack fa referència que en Mark és el “Daddy” i que hauria de decidir ell, en el fons és en Jack qui està decidint quin tipus de sexe tindran (en aquest cas, vainilla), perquè és el seu desig i perquè també és ell qui marca els límits.

En definitiva, hem vist com es reparteix de forma molt clara el rol de “top” i de “bottom” entre els protagonistes, corresponent-se amb la distribució de l'agència que vèiem en l'apartat anterior amb relació a la transitivitat: en Jack i en Rubius són “bottom” i generalment tenen menys agència, mentre que en Mark i en Mangel són “top” i tenen més agència. Un aspecte interessant és que la distribució d'aquests rols es produeix de forma natural, no es discuteix ni es parla i es considera que són rols inmutables. En canvi, en els fanfics BDSM o kink aquesta qüestió està oberta a la discussió i a l'exploració, i encara que s'acaben repartint els rols de la mateixa manera, aquests es parlen i es poden aprendre. Finalment, també cal apuntar que aquests rols també tenen una correspondència en el dia a dia dels protagonistes i que van més enllà de penetrar o ser penetrat durant les pràctiques sexuals.

b. Altres grups socials: fandom, YouTubers i comunitat LGBTIQ+

A continuació veurem com es representen els tres grups que més apareixen en els fanfics, que són: els fans i el fandom; els gamers, YouTubers o streamers i la comunitat LGBTIQ+.

En primer lloc, si ens fixem en el fandom, cal assenyalar que no apareix representat o referenciat en tots els RPS. Quan apareix, el fandom es representa de forma molt genèrica i assimilada. Els fans es representen com a grup, habitualment homogeni, i poques vegades s'individualitzen alguns fans. A tall d'exemple, podem veure com en aquest fragment en Rubius es refereix als fans com "las chicas de Twitter" o "fandom":

Recordé que tenía un asunto pendiente con las chicas de Twitter. Abrí el espacio para publicar un tweet en mi celular y escribí rápidamente para luego publicarlo y esperar unos cuantos segundos. Las menciones llovían, todo el fandom de Twitter estaba explotando, colapsando (R11).

En la majoria d'ocasions, sempre que es fa referència al fandom és com a grup, anomenant-los subscriptors, fandom, les fans, seguidors... Així doncs, podem identificar un mecanisme de funcionalització: els fans s'identifiquen per l'activitat o rol que ocupen, és a dir, per allò que fan, i no per qui són. A més a més, els fans generalment es representen positivament: acompanyen als protagonistes, es preocupen per ells, els cuiden, etc. Per exemple, a R3, en Rubius fa anys que ha abandonat YouTube i no vol saber-ne res, fins i tot les seves filles desconeixen el seu passat de YouTuber. Però quan elles ho descobreixen, li expliquen que encara ara té fans que es segueixen preocupant per ell: "Al parecer te querían mucho papá. Hay millones de comentarios que dicen que te extrañan y que les gustaria que algun día volvieras" (R3).

En un altre fanfic (S2), en Mark i en Jack expliquen als seus fans mitjançant un vídeo de YouTube que es casen perquè els hi fa il·lusió comunicar-los-hi: "We're engaged! Marryplier, guys. It's a thing now! I wanna see it trending. People not in the community will be so confused!". En aquest cas, diferencien els fans amb la resta d'espectadors que puguin tenir (fora de la comunitat), que no entendran que els fans feia temps que els llegien com a parella.

En aquesta línia, és interessant que malgrat que els fans apareixen de forma genèrica i assimilada, tenen molta agència. Els fans sovint saben abans que els mateixos

protagonistes que s'agraden entre ells, i són agents que ajuden que els protagonistes s'adonin del que senten pel seu amic:

Sabía por los comentarios, que varios fans habían comenzado a emparejarlos. Algunos lo decían por la fantástica dupla que hacían. Pero otros, lo decían por el magnetismo, por lo bien que podrían entenderse... Como pareja. Los llamaban, rubelangel. Y le había comenzado a gustar, joder, que le sonreía a la puta pantalla del ordenador cuando miraba un comentario referente al tema, Mangel también se reía de los comentarios (R1).

De fet, molt sovint els mateixos protagonistes acaben utilitzant els noms dels ships proposats pels fans (Rubelangel o Septiplier) per referir-se a sí mateixos, donant molt de pes a les creacions dels fans, com quan en el mateix fanfic en Rubius li diu “quiero que Rubelangel sea real” (R1). També apareixen representades diverses vegades escenes on els protagonistes (junts o per separat) miren a les xarxes socials els comentaris que els fans deixen sobre ells. En una escena de S7, en Jack reflexiona sobre un fan art que ha vist a Tumblr de Septiplier, i si bé en aquell moment encara no n'és del tot conscient que està enamorat del seu amic, li agrada veure aquestes imatges:

Mark shook his head. “No, I have too much energy, oddly enough. I was just on Tumblr.” Sean couldn't help but laugh a little at that; ah, Tumblr.

Just yesterday he'd seen a picture of he and Mark smooching it up—that was always fun, and by fun he meant kind of awkward but also... nice, in a way. He liked seeing fanart of he and Mark being cute together, after all he'd looked up to and had practically idolized the guy for such a long time that it was almost flattering (S7).

Només hem identificat dos textos on els fans apareixen representats de forma negativa, que són S2 i S7, i de fet es produeix el mecanisme de representació invers al que acabem de veure: els fans s'individualitzen i personalitzen. Per exemple, a S7, un fan

s'apropa a en Markplier a la PAX, per demanar-li un autògraf. A més, li comenta que li agrada molt el que diu en un vídeo sobre masculinitat i fedores, però quan en Mark li explica que el vídeo era una sàtira i una crítica i que, per tant, l'ha entès malament, el fan s'enfada molt, i una estona després, ataca a en Mark amb un ganivet, encara que en Jack el protegeix i acaba rebent ell la ferida. Per referir-se a aquest fan, es parla de què és un "creep", un terme negatiu que no es fa servir mai per referir-se als fans.

Si ens fixem en els gamers i YouTubers, podem veure una diferència respecte a la representació dels fans. Apareixen de forma específica i individualitzada, ja que són amics dels protagonistes, i per tant són persones reconeixibles. Els YouTubers que apareixen de forma més recurrent són, en el cas del Rubius i en Mangel, l'Alexby, el Sr. Cheeto i en Lolito; en el cas d'en Jack i en Mark, hi apareixen en Pewdiepie, en LordMinion777 o Wade Barnes i en muyskerm o Bob Muyskens. Sempre que apareixen també es representen de forma positiva i amb molta agència, i com en el cas dels fans, moltes vegades també ocupen el rol d'ajudar als protagonistes que descobreixin el que senten els uns pels altres. Per exemple, a S10, en Mark i en Jack fingeixen ser parella davant la família d'en Jack, però en Mark no vol seguir amb la simulació davant dels seus amics. Però tot i així, quan els amics els veuen, i sense que ells facin res que pugui donar a entendre que són parella, poden intuir que sí que estan junts:

"I knew it," Bob breathes, smirk unmoving from his face, eyes lit up with excitement like a child in a theme park, "I knew something was up the other day."

"I-I can explain," Mark fumbles, knife in his hand rotating like he isn't sure if he wants to stab the piece of roast meat, or himself, who is about to be roasted.

"Called it, in like, July" Tyler laughs to himself, glass of Coca-Cola topped with ice, cubes lingering together, keeping close, like Mark and Jack as they're stared at like the main attraction at a theme park (S10).

En canvi, quan la comunitat de YouTubers o de gamers es vol representar de forma negativa, es produeix el moviment a la inversa: apareix representada de forma generalitzada i assimilada, sense mencionar cap nom ni referir-se a ningú en concret. Per exemple, a R11, a en Mangel i a en Rubius els hi fa por explicar que estan junts per si reben reaccions homòfobes del seu entorn: “¿Qué haremos ahora, Mangel? ¿Qué les diremos a nuestras familias, amigos? ¿ Y a la gente de Youtube? ¿Cómo se lo vamos a explicar...?”. Tot i que en el mateix text en altres ocasions s’han referit als YouTubers pel seu nom (per exemple, l’Alexby), en aquest cas decideixen recórrer a una forma genèrica (“la gente de Youtube”) perquè els hi fa patir que ho puguin rebre negativament o rebutjar-los.

Finalment, pel que fa a la comunitat LGBTIQ+, és important fixar-nos si apareixen en els textos i de quina forma es representen perquè ens pot permetre veure com aquests textos es vinculen amb les preocupacions polítiques del col·lectiu LGBTIQ+ (Busse i Lothian 2017). En els RPS de Septplier i Rubelangel la comunitat queer pràcticament no apareix, i si ho fa, gairebé mai es representa com a col·lectiu o comunitat política. En tot cas, són personatges concrets i individualitzats que simbolitzen la comunitat, malgrat que no es faci referència explícita a què en formin part, ni tampoc apareixen espais o ambients propis de la comunitat LGBTIQ+ (com bars gai o queer, manifestacions, espais d’activisme, etc.). Un dels pocs casos on apareix una reflexió sobre la seva posició dins del col·lectiu LGBTIQ+ i s’hi fa referència és a R10, un fanfic on en Mangel i en Rubius estan casats i han adoptat dues criatures. A la guarderia, la professora decideix substituir el dia del pare i de la mare pel “dia de les famílies”, per tal de reflectir la diversitat de famílies que hi ha a la classe, ja que a part d’en Rubius i en Mangel hi ha una parella de mares lesbianes. En un inici, en Mangel no entén la finalitat d’aquest dia, i en Rubius li explica:

-- Creo que ahora lo entiendo pero, ¿cuál es la finalidad de ese día?.

-- Es muy fácil, mi amor - dijo Rubén, como si la respuesta a mi pregunta fuese demasiado obvia - quiere concienciar a los niños de que hay más tipos de familias, aparte de la típica de padre y madre,

está la monoparental y la de homosexuales. Hay que hacer que los niños tomen todas estas "nuevas" familias con naturalidad, con eso también se consigue que los hijos de estas familias no sufran rechazo en el ámbito escolar (R10).

Aquest fragment és dels pocs on es reflexiona sobre la comunitat LGBTIQ+ i la parella d'en Rubius i en Mangel s'hi inclouen, senten que en formen part, encara que sigui a través dels models de família, paternitat i maternitat. Més endavant en el fanfic, quan la professora explica la iniciativa a tots els pares i mares de la classe, hi ha una mare que mostra reticències i demana que es mantingui el dia de la mare i del pare. En Mangel decideix respondre-li de la següent manera:

Mi marido y yo [...] queremos que nuestros gemelos, que son un niño y una niña, crezcan en un mundo en igualdad de condiciones para ambos, sé que eso no va a suceder de la noche a la mañana [...] Como familia homoparental, queremos que se nos trate con el mismo respeto con el que se les trata a las familias heteroparentales, ya que nuestro amor es tan válido como el de ustedes, y nuestro estilo de crianza lo intentamos adaptar lo mejor posible a los cambios que se suceden en este siglo [...] aunque nos toca vivir en un mundo lleno de injusticias podemos hacer que nuestros hijos luchen por las cosas justas, las cosas que hagan cambiar nuestro planeta a mejor y sentirnos orgullosos de ellos, sé que todos ya están orgullosos de sus descendientes, pero lo pueden estar aún más si ven en ellos y ellas un cambio próspero que ustedes han conseguido abriendo un poco sus mentes, a eso les invito, señoras y señores, a abrir sus mentes y dejarse inundar por los maravillosos cambios que surgen a nuestro alrededor (R10).

Aquest discurs que realitza en Mangel és un dels pocs moments on es parla de qüestions d'“injustícies” o “igualtat de condicions” de la comunitat LGBTIQ+, ja que en la majoria de RPS no es fa referència a la situació de la comunitat, encara que sí que es

reconegui implícitament l'existència de l'homofòbia o rebuig – una qüestió que veurem més endavant.

Aquest text (R10) destaca per ser l'únic de tota la mostra on els protagonistes s'inclouen a si mateixos, de forma explícita i verbalitzada, dins de la comunitat LGBTIQ+. Per tant, això ens apunta a una desconexió dels textos cap al col·lectiu LGBTIQ+ i les seves preocupacions polítiques. Alhora, també està lligat amb altres aspectes que explorarem més endavant amb relació a la sexualitat i les identitats de gènere, ja que malgrat que els protagonistes tenen relacions amb un altre home, poques vegades es defineixen a si mateixos com a gais o bisexuals, i en conseqüència, no senten cap pertinença cap al col·lectiu. De fet, a S7 hi ha un moment entre en Mark i en Jack que és molt il·lustratiu d'aquesta desconexió respecte al col·lectiu LGBTIQ+ i la falta de referents. En Jack i en Mark estan a un hotel mirant la televisió, i estan emetent la pel·lícula *Brokeback Mountain* (2005), una pel·lícula coneguda per la relació gai entre els protagonistes. Quan veuen el títol, cap dels dos la reconeix com una pel·lícula amb contingut gai, i de fet, en Jack diu “Isn't t'at about those two cowboys on a mountain herding sheep 'r somet'in'?", i en Mark li respon afirmativament, ja que ell tampoc n'és conscient. Quan més endavant els dos protagonistes de la pel·lícula es fan un petó, en Jack se sorprèn i pensa: “oh holy shit, he was watching a gay movie with another man in a hotel room”.

Per tant, no només desconeixien l'existència d'aquesta pel·lícula, sinó que fins que no es fan un petó, en Jack ha sigut incapaç d'identificar el desig entre els protagonistes. Aquesta dificultat per tal de llegir els sentiments amorosos o l'atracció sexual no heterosexual és un tema que veurem en profunditat més endavant, però l'anècdota de *Brokeback Mountain* ens il·lustra l'absència de la comunitat LGBTIQ+ i dels seus referents, i tal com apunten Busse i Lothian, “they are their own world, a trope common in traditional buddy slash pairings” (2017, 121).

En conclusió, hem vist que tot i que els fans es presenten de forma genèrica i assimilada, tenen molta agència. Els YouTubers i gamers, en canvi, es representen de forma específica i individualitzada. No obstant això, quan es volen representar de forma

negativa, es produeix el mecanisme a la inversa en ambdós casos: els fans es personalitzen i els YouTubers es generalitzen. Finalment, no hem identificat presència de la comunitat LGBTIQ+ com a grup en els RPS analitzats.

4.1.3. Metàfores

Les metàfores són imatges lingüístiques basades en la similitud entre dos objectes i conceptes, que ens ajuden a entendre el món, ressaltant alguns aspectes i amagant-ne d'altres. Les metàfores es fan servir en el llenguatge quotidià per entendre molts conceptes i experiències i, per tant, només ens hem centrat en aquells aspectes rellevants per les preguntes d'investigació, és a dir, tot allò que concerneixi l'amor (enamorar-se, parella, conquesta, mitja taronja) i el sexe (desig, pèrdua de virginitat, orgasme, etc.).

Tanmateix, la majoria de metàfores que hem detectat tenen a veure amb l'amor i els efectes que produeix l'amor, i gairebé no hem identificat l'ús de metàfores per parlar d'experiències relacionades amb el sexe. Per exemple, alguns dels elements que s'havien incorporat al disseny metodològic amb relació a aquest àmbit, com és la pèrdua de la virginitat o els orgasmes, no han resultat ser rellevants quant a l'ús metafòric del llenguatge.

Algunes de les metàfores per parlar de sexe conceben la sexualitat i el desig com una força física, una conceptualització molt habitual en les novel·les eròtiques i romàntiques: "Sexuality was also regarded as a force, a kind of physical wave sparking desire and setting into motion an internal sensual-emotional storm" (Patthey-Chavez, Clare, i Youmans 1996, 85). En aquest cas, una formalització molt comuna que hem identificat és que el desig es presenta com a electricitat, tant entre dues persones com la sensació que li produeix a una única persona. Per exemple, a S5, en Jack sent un "curtcircuit" cada vegada que en Mark li fa petons tendres durant una relació sexual: "He lands a few more kisses on his face, and Jack's brain feels like it's short-circuiting. This is much, much different from what he's normally used to" (S5). Però també podem veure aquesta energia elèctrica entre dues persones:

He left the bathroom and joined Mark on the bed, choosing to sit closer to him than he normally would have in order to feel that electric connection shoot between their bodies, his hairs standing on end (S7).

En un altre punt del mateix text, també es fa referència a l'electricitat que recorre el cos d'en Jack quan en Mark el toca: "Every sensation, every touch was like electricity across his body". També hem identificat un altre tipus de metàfores amb relació al sexe, la passió i el desig, i és sobre la base de la possessió, és a dir, a posseir l'altre o a posseir el seu cos:

Quería que tú [Mangel] fueras sólo mío, y aquel día en las "escondidas" cuando me tocaste, créeme que fue la mejor sensación que tuve, me hiciste tan feliz la vez en que me hiciste el amor, olvidé todo lo que se llama "mundo exterior", porque en ese momento mi único mundo eras tú, tus ojos conectados con los míos haciendo que me hipnotizaras, nuestros cuerpos pegados, y tú haciéndome tuyo (R9).

En aquest cas, la possessió és recíproca, ja que en Rubius vol posseir a en Mangel ("quería que tú fueras solo mío") i a la vegada, que en Mangel el posseeixi a ell ("y tú haciéndome tuyo"). Aquesta possessió és desitjada per la persona que és posseïda, és a dir, no es tracta d'una conquesta o una invasió, sinó que hi ha un desig en voler ser posseït. En aquest fragment s'explicita com part de l'excitació d'en Jack ve, precisament, per voler ser posseït per en Mark, que "demanda" i "reclama" el seu cos, fins i tot deixant-hi una marca (una queixalada):

There's something primal in him that loves the way Mark uses his teeth to claim him, to cover his skin and paint a picture that says "I belong to Mark". Some may think that it's degrading, but Jack finds his own liberation in that claim. Yes, he belongs to Mark's. He has always belonged to Mark, since the moment they first met (S5).

Tot i haver-hi aquest desig recíproc o un consentiment en aquesta possessió, val la pena ressaltar que generalment la persona que posseeix coincideix amb els personatges que tenen més agència o ocupen el rol de top (Mark i Mangel), com podem veure a R1 quan en Mangel li diu a en Rubius “siempre serás mío, recuérdalo”. Tot i això, a R6 hi trobem una excepció. En Jack vol que en Mark sigui “el seu Daddy”, encara que en Jack ocupa el rol de submís i en Mark de dominador, en Jack considera que el posseeix. Per exemple, quan en Jack parla amb una amiga, aquesta li diu: “I’m glad you finally have your own Daddy, Jack. Now you can stop trying to steal mine” (R6). Al llarg del text, en Jack fa referència a en Mark en termes possessius, encara que només en el terreny sexual, i no en el romàntic.

Si ens centrem en les metàfores relacionades amb l’amor, veiem que majoritàriament s’empren metàfores per parlar de l’amor o del procés d’enamorar-se, del cor com a contenidor de l’amor i dels efectes físics que produeix l’amor. En canvi, no es recorre al llenguatge metafòric per referir-se a l’objecte de l’amor (és a dir, l’estimat, l’altra persona) ni al concepte de parella.

El cor s’utilitza moltes vegades com a contenidor de l’amor (Climent i Coll-Florit 2021, 483), tant per referir-se a experiències positives com negatives. Per exemple, a S4, en Jack li diu a en Mark per telèfon que no pot adormir-se perquè no és al llit amb ell. Quan sent això, la reacció d’en Jack – que s’emociona molt – es descriu de la següent manera: “Mark’s heart melt” (S4). De fet, moltes de les ocasions en què es vol parlar de l’emoció i amor que els personatges estan sentint, es recorre al cor i al seu batec: “His heart is beating like a drum and he hopes Mark can’t hear it” (S10) o “El corazón de Rubén late tan rápido que lo nota golpear contra sus costillas” (R5). Fins i tot, en ocasions en què l’emoció els sobrepassa, es parla que el cor s’atura, com podem veure en aquesta reacció de en Rubius quan en Mangel li diu que el troba molt atractiu: “sentí que mi corazón dejó de latir por un milisegundo” (R9). Amb aquestes metàfores s’aconsegueix expressar i fer físic un sentiment i una emoció positiva que els sobrepassa.

Per referir-se a experiències negatives relacionades amb l'amor (decepció, desengany o desamor), també es recorre al cor, en aquest cas, entès com un objecte fràgil, precari i vulnerable. Per exemple, a R5, en Mangel i en Rubius fa anys que no es veuen, perquè en Mangel va marxar a viure a Los Angeles i no ha tornat més des d'aleshores. Quan en Mangel li explica que està molt content amb la seva vida allà, sense ell, en Rubius se sent trist i es descriu de la següent manera "Rubén se queda de piedra y su corazón se rompe en mil pedazos" (R5). En altres moments, i seguint amb la fragilitat del cor, també es conceptualitza com un objecte de vidre que es pot trencar: "What made your heart shatter like glass?" (S1).

En aquest mateix text, que és un h/c, el cor es fa servir per parlar de la vulnerabilitat que implica exposar-se en una relació amorosa. En un inici, en Jack parla d'unes branques trencades que envolten el cor d'en Mark: "there's a broken branch around their hearts that exposes Mark more than he wants to" (S1). Però més endavant, quan tots dos s'apropen, en Jack sent que aquesta branca està connectant amb el seu cor: "The Irishman feels their branches growing bigger and stronger around their hearts". En definitiva, doncs, el cor es fa servir com a contenidor de l'amor, conceptualitzat com un objecte fràgil i vulnerable.

Per tal de referir-se a l'amor en general, hem identificat que es recorre a metàfores que tenen a veure amb aspectes físics i corporals, sovint relacionats amb el patiment, la malaltia, el dolor o la disminució de les capacitats físiques. Per exemple, els afectes de l'amor sovint es comparen amb el mareig o els efectes de la droga: "God, Sean felt so fucking dizzy. He'd never... this something so incredibly foreign, so new to him that it made his head spin" (S7) o "Jack feels like he's high on drugs, overwhelmed by Mark's tender touch" (S1).

Tal com hem vist, malgrat que s'està parlant d'una experiència positiva i desitjable, s'utilitzen conceptes propis del malestar físic (Patthey-Chavez, Clare, i Youmans 1996, 87; Climent i Coll-Florit 2021, 483). Aquest malestar no es limita només al mareig, també té a veure amb els atacs de cor ("Jack was going to have a heart attack" [S6] i "te quiero tanto que me va a dar un ataque" [R2]), la dificultat per respirar ("[You are

beautiful] to me, you were the sun, and it took my breath away” [S7] i “Mangel parecía haberse quedado sin respiración” [R2]) o el dolor en general (“Mark is so gorgeous that it sometimes causes Jack literal pain” [S7]). Així i tot, els efectes de l’amor no sempre es descriuen com a sensacions negatives o doloroses, ja que també es recorre tot sovint a imatges com les papallones en l’estómac (“¿Alguna vez has sentido mariposas en el estomago cuando hablas con el?” [R11]) o a l’escalfor que produeix la llum (“it was different and bright and full of warmth and light” [S7]).

Una de les conceptualitzacions més presents en els RPS són les de l’amor com a proximitat i unitat, és a dir, que s’estableix una relació entre la proximitat física i l’amor, una relació molt habitual en les metàfores sobre emocions (Climent i Coll-Florit 2021, 484). De fet, aquesta proximitat va progressant fins a convertir-se en la unió o fusió total, tant dels cossos físics com espirituals, que de fet té molt a veure amb la metàfora de la mitja taronja (Barrón López De Roda et al. 1999, 65). Per exemple, a S1, tornem a trobar les imatges de les branques, però aquesta vegada, no està relacionat amb el cor, sinó amb la unió i proximitat d’en Mark i en Jack:

There’s silence after that. Jack relaxes in Mark’s arms, getting more comfortable and enjoying his warmth. The green-haired man closes his blue eyes, imagining how Mark sees the world. They fit together like pieces of a puzzle. Different trees that are growing together, their roots and branches merging into one (S1).

A vegades aquesta proximitat física va molt relacionada amb la passió o el desig sexual, com podem veure en el següent fragment:

Y ahí fue, jalé de su mano para acercarle a mí. Mis labios ya estaban apegados a los de él, era como el mismo dulce paraíso, o mejor diría yo, tenía a mi otra mitad conmigo, mis brazos estaban alrededor de su cuello mientras que los de Miguel en mi cintura, apretando suavemente (R9).

No obstant això, la majoria de referències que es fan a la unitat o a complementar-se (“mitja taronja”) tenen a veure amb l’amor, sobretot en relació amb la perdurabilitat de la relació: “fue allí que se dio cuenta de que, quien lo complementaba, quien era realmente alguien con quien pudiera estar sin aburrirse para siempre, era él” (R1). Fins i tot es fan servir per apuntar a relacions de dependència: “Whenever Jack went out, he got lonely and bored. He couldn’t function without the other half of him. It was like he was empty and torn apart” (S2).

Per concloure, hem pogut veure que el terreny de l’amor, del sexe i del desig és molt ric en metàfores, tant per expressar experiències positives com negatives, i habitualment es recorre a estratègies que tenen a veure amb aspectes corporals i físics (per exemple, el cor contenidor de l’amor); la possessió i la unitat per narrar l’amor i el sexe o la força física per descriure l’enamorament i el desig (per exemple, l’electricitat). En els propers apartats recuperarem algunes d’aquestes metàfores per veure com es tracten conceptes com ara l’amor romàntic, el desig i el consentiment sexual, entre d’altres.

4.1.4. Modalitats narratives

Les modalitats narratives són les restriccions del món narratiu fictici que condicionen les possibilitats d’acció dins d’aquests mons (Dolezel 1999, 170). Fixar-nos en les restriccions d’aquests mons ens permet veure, per exemple, quines coses estan permeses o prohibides o quines coses es consideren positives i negatives i de quina forma impacta en els protagonistes. Les presentarem a partir de les quatre restriccions modals principals: restriccions alètiques; restriccions deontiques; restriccions axiològiques i restriccions epistèmiques, cadascuna amb els seus propis operadors que hem definit a l’apartat metodològic.

4.1.4.1. Restriccions alètiques

Les restriccions alètiques són les condicions fonamentals dels mons ficticis, és a dir, què és possible, impossible o necessari en un món determinat (Dolezel 1999, 173). Tot i que en principi fa referència a les condicions naturals i físiques d’aquest món (per exemple, si els humans poden volar), no hem contemplat aquest tipus d’elements, ja que tots els

textos són realistes i naturalistes, i s'ha treballat a partir d'aspectes relacionats amb el repertori de possibilitats i opcions que tenen les persones dins d'un registre realista. Concretament, ens hem fixat en la identitat de gènere, el desig homosexual, la pèrdua de virginitat per penetració i l'aproximació crítica del consentiment sexual.

a. Pèrdua de virginitat per penetració

En primer lloc, pel que fa a la pèrdua de virginitat per penetració, aquest operador no ha donat cap resultat significatiu amb relació a les restriccions alètiques, ja que no hem trobat cap cas on es vinculi que la virginitat necessàriament s'hagi de perdre mitjançant la penetració, sinó que es conceben altres maneres de perdre la virginitat. No obstant, no vol dir que aquests RPS no continguin discursos sobre la virginitat, els seus valors i de quina manera o quan s'ha de perdre, ho veurem més endavant en relació amb les pressuposicions de valor i les pressuposicions proposicionals.

b. Identitat de gènere

En segon lloc, ens preguntàvem per la identitat de gènere i si funciona com una restricció en entendre's com quelcom necessari per habitar aquest món o bé per la impossibilitat de canviar-la o definir-la fora dels paràmetres binaris. En aquest sentit, hem identificat que la identitat de gènere sí que funciona com una restricció alètica en considerar-se necessària, però d'acord amb una identitat de gènere intel·ligible i identificable, és a dir, dins del binarisme de gènere home/dona. Encara que pràcticament no hem identificat referències explícites a aquesta qüestió, sí que de forma implícita està construït com una necessitat.

Per exemple, en aquells RPS on els protagonistes tenen fills (S3, R3, R10), en cap moment es planteja la qüestió del seu gènere, sinó que es dona per assumida i natural des de naixement a partir de les seves característiques sexuals biològiques, sobretot segons els genitals. Un cas molt clar el trobem a R10, un text on en Rubius i en Mangel adopten dues criatures bessones acabades de néixer. Immediatament, s'assumeix que un és un nen i l'altre una nena, encara que no s'especifica de quina forma s'ha arribat a aquesta conclusió, podem assumir que és a partir dels genitals que tenen. Tot i que durant gran part del primer capítol es parla de "los gemelos", sense especificar-ne el

gènere o podent donar a entendre que són dos nens, finalment es revela que són un nen i una nena quan els familiars venen a visitar-los: “Mis padres junto a mi hermana se fueron hacia la cuna del niño, y mis suegros, a la cuna de la niña” (R10). Aquesta categorització no es qüestiona en cap moment del RPS, i els noms que es posen als fills també tenen a veure amb aquesta intel·ligibilitat del gènere: el nen es diu Lucas i la nena Alejandra.

Justament en un altre RPS on els protagonistes tenen fills (S3) és l'únic text on apareix de forma explícita i verbalitzada una reflexió al voltant de la qüestió del gènere. La filla d'en Markiplier – que va tenir amb la seva dona, que va morir fa uns anys– els hi pregunta a en Jack i a en Mark quina és la diferència entre els nens i les nenes, i es veuen obligats a respondre-li:

“What's the difference between a boy and a girl?” She questioned. I sighed and was about to answer, but Jack picked her up.

“Well honey, sex is the word we use for different genders,” I said looking up at Jack again. He nodded, impressed by my improvisation.

“Gender?” She questioned tilting her head [...].

“Well sweetie, I'm a boy, and you're a girl, those are different genders or another word would be sex,” I said, internally cringing at using such an adult word in front of my innocent daughter (S3).

Els conceptes de “sexe” i “gènere” es fan servir indistintament per referir-se a la identitat de gènere, també així equiparant el sexe biològic al gènere i perpetuant la matriu heterosexual o de la intel·ligibilitat (Butler 1999, 194), que com hem vist abans, regeix l'alineació entre el cos o sexe, el gènere i la sexualitat de manera que els cossos es puguin llegir de forma coherent. En aquest fragment, però, no es fa referència a la qüestió de la sexualitat, només al sexe i al gènere, que s'assumeix que estan alineats. De seguida veurem alguns exemples on la qüestió del desig sexual sí que posa en qüestió les definicions de gènere, però en qualsevol cas, la tendència general pel que fa a les

identitats de gènere en aquests RPS reforça la necessitat que els cossos i els gèneres de les persones siguin llegibles i identificables, fent impossible altres gèneres que defugin del binarisme d'home/dona.

A més a més, també hem identificat com s'associen determinades característiques necessàries a les identitats de gèneres per ser considerades com a tal, encara que no és gaire freqüent i es produeix de forma implícita. Per exemple, a R6 en Mangel i en Rubius reflexionen sobre aquesta qüestió de forma irònica: “Podemos ser una pareja de tíos y no ser afeminados. Además, recoger flores no tiene por qué ser cosas de mujeres”. Encara que els mateixos protagonistes qüestionen aquesta associació, sí que sembla que es relacionen determinades activitats o característiques (recollir flors, la feminitat, etc.) a les dones. Per tant, la por que senten ells a ser associats amb aquestes característiques no ve només donat per la seva identitat de gènere i la por a ser llegits incorrectament (és a dir, que no se'ls llegeixi com a homes), sinó sobretot per la seva sexualitat. Es produeix una dissonància en la matriu heterosexual de Butler: el fet de sentir atracció cap a una persona del seu mateix gènere trenca el que se suposa que vol dir ser home, perquè ser home és ser heterosexual, i d'aquí sorgeix la preocupació d'aquests personatges. És clar que també es relaciona amb temes de masculinitat i d'imaginariis al voltant de les parelles gais, però també ens apunta a la rigidesa de les categories de gènere.

En qualsevol cas, però, i retornant a la qüestió de la identitat de gènere, cal dir que en cap moment es planteja com a impossible poder canviar de gènere o sortir del binarisme de gènere, malgrat que tampoc es planteja mai l'opció de fer-ho. En definitiva, doncs, tot i que en el món dels RPS no és impossible canviar de gènere, tampoc s'explicita ni apareix materialitzat la possibilitat de fer-ho, i la formulació de les identitats de gènere està molt arrelada en una concepció binària i basada en el sexe biològic.

c. Desig homosexual

Ara vèiem de quina manera la matriu heterosexual de Butler opera en aquests mons especialment amb relació a la qüestió de gènere i biològica, i això també té molt a veure amb un dels altres aspectes que volíem observar, que és el desig homosexual. El desig

homosexual és sempre possible en aquests mons, tot i que més endavant veurem que a vegades pot ser prohibit (restricció deòntica) o vist com a quelcom negatiu (restricció axiològica), o fins i tot, pot ser desconegut pels protagonistes d'aquests universos (restricció epistèmica). Tanmateix, sí que entra dins del món de possibilitats d'aquests mons ficticis i en cap cas es planteja com a impossible. L'única referència que hem identificat en els RPS que plantegi el desig que impossibilita que no sigui heterosexual és a R4, quan un personatge del fanfic diu que “los chicos habían nacido para estar con las chicas, y no con los chicos”. Aquest és l'únic moment on es formula de forma tan clara i nítida la necessitat que el desig es dirigeixi sempre cap a persones d'un altre gènere, impossibilitant així el desig homosexual, encara que finalment en el text s'acaba produint una relació entre en Mangel i en Rubius, i per tant no és realment impossible. En la resta de casos no hem detectat cap restricció que impossibiliti l'existència d'aquest desig.

En el disseny metodològic inicial l'operador que s'emprava era “desig homosexual”, limitat doncs a la possibilitat, impossibilitat o necessitat d'aquest desig cap a persones del mateix gènere en els mons dels RPS. Però a partir de l'anàlisi dels textos ha emergit una qüestió rellevant en relació amb les restriccions al·lètiques i el desig sexual, no limitat només al desig homosexual. Hem identificat que en aquests textos, l'absència de desig sexual és impossible. En diverses ocasions trobem referències als RPS sobre la naturalesa del desig sexual – tant heterosexual com homosexual – en els éssers humans i, per tant, es considera una condició fonamental d'aquests mons sentir aquest desig. L'absència de desig sexual, que podria correspondre's a l'experiència de les persones asexuals, és impossible en aquests universos, i tindria molt a veure amb el que pensadores de la teoria queer i de l'asexualitat han anomenat la ‘sexualitat obligatòria’, és a dir, la concepció del fet que sentir desig sexual és universal i compartit per tots els éssers humans, malgrat que l'experiència de l'atracció sexual és un espectre molt ampli (Cerankowski 2014; Milks i Cerankowski 2014; Przybylo 2016).

En aquest fragment de S4, per exemple, es parla de l'experiència de sentir atracció i desig sexual com una “lleï de l'univers”:

And then there was Arin and Dan. He [Mark] knew damn well that Danny was one sexy motherfucker, and Arin was gorgeous. It was expected to feel horny. He couldn't disagree with the laws of the universe if he tried. He just waited for the attraction to begin to fade like it always did, but with Jack, it isn't happening (S4).

Podem veure que en Mark se senti atret per dos homes no suposa cap problema (està dins de les possibilitats d'aquest món), però sí que es considera impossible no sentir desig, excitació o atracció sexual cap a dues persones atractives, de fet, es planteja com una experiència natural i universal. En una línia similar, podem veure-ho també en aquest fragment d'un text de Rubelangel, on en Mangel li diu a en Rubius que a ell també li agraden els homes:

-¡No pongas palabras en mi boca! Mira... sí, salgo con otros tíos [...] que tú me consideres un ser asexual, no significa que los demás hombres me vean así. A mí me gusta el sexo como a todo el mundo... igual que a ti (R2).

En aquest cas, més enllà que podem identificar certes tensions al voltant de l'orientació sexual i de l'heterosexualitat obligatòria (Rich 1980; Wittig 2016), el que destaca és com s'emmarca la sexualitat i el desig sexual com quelcom universal, afirmant que a tothom li agrada el sexe i, per tant, entenent com a impossible que algú no tingui aquest desig. En un altre punt del mateix text, s'equipara aquest desig amb ser humà: "Eres humano, Mangel. Debes tener pensamientos perversos como todo el mundo" (R2). Altra vegada, es lliga a les condicions més bàsiques i fonamentals d'aquest món (existir, ser humà) a tenir desig sexual. En definitiva, doncs, encara que aparentment no hi ha cap restricció al·lètica en relació amb el desig homosexual, sí que es considera impossible no sentir aquest desig, amb independència de si és heterosexual o no.

d. Consentiment sexual – aproximació crítica

Finalment, amb relació al consentiment sexual, en aquesta subcategoria ens hem preguntat per la concepció crítica del consentiment sexual, que parteix de les

desigualtats de poder en qualsevol negociació i relació sexual juntament amb les expectatives culturals i de gènere, i per tant qüestiona fins a quin punt el consentiment pot ser lliure (Popova 2019, 20). A partir d'aquí, hem entès aquest operador com la possibilitat o impossibilitat de consentir fora de qualsevol desigualtat de poder, o bé, com a necessitat i requisit indispensable abans de qualsevol relació sexual perquè aquesta sigui entesa com a tal, és a dir, el consentiment sexual és necessari perquè es doni una relació sexual, sinó, parlaríem d'abús o violació.

Encara que en la majoria de RPS, els discursos sobre consentiment s'emmarquen dins de visions del no és o no (restricció deòntica) o el només sí és sí (restricció axiològica), que veurem tot seguit, sí que hem trobat algunes ocasions on la reflexió – tot i que sovint implícita – sobre el consentiment té a veure amb aquesta concepció crítica. Aquests moments els trobem sobretot quan els personatges són conscients que potser la situació on es troben no permet que l'altra persona pugui consentir lliurement del tot, i que pot fer-ho pressionada (per no voler decebre l'altre, perquè se suposa que s'ha de tenir sexe, etc.).

A R1 en Mangel i en Rubius estan a punt de tenir sexe per primera vegada. En aquesta ocasió, ha sigut en Rubius qui s'ha declarat a en Mangel i li ha fet el primer petó. Quan en Rubius li proposa d'anar a l'habitació per tenir sexe, en Mangel dubta un segon, la qual cosa fa que en Rubius s'aturi:

— Si no quieres hacer esto...

— No, lo quiero — le interrumpió Mangel, besándole de vuelta.
Aunque sus manos temblaban. Rubén le acarició la cintura.

— Hablo en serio, Mangel — susurró, sus labios volvieron a rozarse.
Su cuerpo se lo estaba pidiendo, pero no podía forzar a Mangel a hacer nada —. Puedo esperar, puedo esperarte.

El menor [*Mangel*] se mordió los labios, inseguro. Pero, realmente amaba esa mirada. Amaba esa pasión en su cuerpo. Le quería. Y confiaba en él.

Se puso de puntitas, dejando un cariñoso beso en la nariz del castaño. Sonrió — Quiero, en serio. Confío en ti, Rubius... — suspiró, cerrando sus ojos y pegando sus frentes — confío en ti (R1).

Aquest intercanvi entre en Mangel i en Rubius és molt ric per veure de quina forma s'articula la possibilitat del consentiment lliure per les dues parts, ja que la narració en tercera persona i amb accés als dos punts de vista ens permet veure com s'aborda aquesta qüestió tant des del punt de vista d'en Rubius (qui "lidera" l'acció) i en Mangel. Per una banda, aquest fragment ens mostra com en Rubius busca i necessita assegurar-se que en Mangel realment vol tenir sexe amb ell i que se sent còmode, segur i que confia en ell, és a dir, que no ho està fent per cap altre motiu. Va més enllà de buscar el consentiment entusiasta o del "sí", en Rubius necessita saber que en Mangel li està dient un "sí" lliure, i no motivat per qualsevol altre motiu (por o coacció, per exemple). En Rubius necessita assegurar-se'n perquè malgrat que ell ho desitja, "no podía forzar Mangel a hacer nada". És a dir, el tema del consentiment no té a veure amb una prohibició o proscripció (està prohibit o és il·legal forçar a algú a tenir sexe sense el seu consentiment) o amb una valoració (està malament o és incorrecte forçar a algú a tenir sexe), sinó amb poder i la possibilitat.

Per l'altra banda, podem veure el procés que segueix en Mangel abans de reafirmar-se en el seu sí i assegurar-li a en Rubius que realment vol i que confia en ell. En un inici, en Mangel, no n'està del tot segur, com ens mostra el mateix text amb frases com "sus manos temblaban" o "se mordió los labios, inseguro". Tot i així, podem veure el procés que segueix el personatge per rumiar si realment sent aquest desig i confia en ell o hi ha altres motius fins a arribar a la conclusió que efectivament, "le quería. Y confiaba en él". Finalment, li diu a en Rubius que sí que vol i ho acompanya amb un petó, que reforça amb accions físiques el que li ha dit.

Aquest fragment que acabem d'analitzar és molt interessant per abordar la qüestió de la visió crítica del consentiment perquè ens permet conèixer les dues versions i reflexions al voltant d'aquest tema, però en altres textos també trobem petits fragments que es relacionen amb aquesta visió del consentiment. A R2, en Rubius i en Mangel estan atrapats en una cabanya per culpa de les condicions meteorològiques, i en Rubius s'ha fet mal a un braç intentant arreglar el cotxe. Els dos personatges, obligats a compartir un llit, estan a punt de tenir relacions sexuals, però en Rubius no es troba del tot bé, pel mal que li fa el braç. En Mangel, malgrat tenir-ne moltes ganes, creu que en Rubius no podrà gaudir del sexe a causa del dolor. En Rubius, però, sent que "li deu" tenir sexe a en Mangel perquè ja l'ha excitat i que, per tant, se suposa que el següent pas és tenir sexe, seguint la majoria de guions sexuals (Beres 2014; Simon i Gagnon 2003). Aquest és el fragment on els dos personatges negocien si tenir sexe o no, narrat des del punt de vista d'en Mangel:

-Calla. No pasa nada -lo interrumpió él [Mangel] -. No es necesario que lo hagamos - añadió, sabiendo lo que él [Rubius] iba a decir [...].

-Pero yo podría...

Mangel cerró los ojos, luchando contra el deseo de decir que sí.

-Estoy bien -mintió, besándolo de nuevo en la frente-. Es tarde, sigue nevando y seguro que mañana hará mucho frío. Además, te duele el hombro. No es un buen momento.

Rubius parecía sentirse culpable [...]. Para tranquilizarlo, lo apretó suavemente contra su pecho, intentando no hacerle daño.

-De verdad, estoy bien. Y ahora duérmete, ¿de acuerdo? Yo te abrazaré y así estaremos calentitos (R2).

En aquest cas, no tenim el punt de vista d'en Rubius, com sí que teníem en el fragment anterior. No obstant això, ens permet veure de quina forma en Mangel s'adona que el consentiment d'en Rubius segurament estaria marcat per l'assumpció que li deu sexe a

en Mangel, o que acceptaria malgrat el dolor del braç. És per això que en Mangel decideix “mentir”, o ocultar el desig que sent per tal de no tenir una relació sexual que ell consideraria que no és consentida, encara que en Rubius li diu que sí. Altra vegada, aquest assumpte no s'emmarca en base la prohibició o la valoració, sinó que per en Mangel és necessari tenir aquest consentiment lliure abans de tenir qualsevol relació sexual, i passa per sobre de les seves ganes o desig.

Com hem vist en relació amb la distribució dels rols de dom/sub, en els textos de temàtica BDSM o kinky hi ha molts discursos sobre el consentiment que tenen en compte les qüestions de poder i la possibilitat de consentir lliurement, que a més a més, es discuteixen explícitament i verbal. Per exemple, a S8 en Jack i en Mark tenen una dinàmica de dominació/submissió. Els dos han acordat normes prèviament i maneres de cuidar-se abans i després d'entrar en el rol, que sovint implica simular una violació. Tot i això, en un moment determinat, en Mark sent que s'ha excedit i que potser ha abusat d'en Jack:

“I shouldn't have pushed so hard.” Mark hides his face into the crook of Jack's neck, feeling small and scared of himself at the same time.

“You were perfect. You were so good, you made me feel overpowered and helpless and I could give myself to you. I loved it all, Mark, you only did what I wanted you to do.” At least now that Mark needed his attention, Jack finally stopped crying (S8).

Aquest fragment és interessant perquè malgrat que en Jack i en Mark saben que es tracta d'un joc acordat, i que, per tant, en Mark no està violant a en Jack perquè ell ho ha consentit i tenen paraules de seguretat per si en algun moment vol aturar el joc, en Mark no pot evitar sentir que potser s'ha excedit o que en Jack no volia. Aquesta preocupació d'en Mark connecta amb moltes de les percepcions que hi ha al voltant del BDSM, que tenen a veure amb la dominació i el consentiment lliure.

El centre i punt de partida de totes les pràctiques sexuals BDSM és el consentiment, de fet, és el consentiment el que estableix la diferència entre una pràctica sexual BDSM i la

violència, abús o violació (Bauer 2021, 2). La concepció del consentiment dins de les comunitats BDSM no és liberal, basada en l'agència de cadascú, sinó que s'entén de forma crítica, tenint en compte les possibles dinàmiques de poder que hi poden interferir (Bauer 2014, 75). Així i tot, alguns corrents feministes, com la de les feministes radicals, consideren que pràctiques com el BDSM fomenten aquestes desigualtats, i que les dones – si ocupen el rol de submissió – no estan consentint de veritat, sinó que estan donant resposta al que la societat heteropatriarcal espera d'elles, que és submissió als desitjos de l'home (Beres i MacDonald 2015, 420).

En el cas que acabem de veure (S8), però, no es tracta de sexe heterosexual, sinó de sexe entre dos homes, de manera que, a priori, no es produeix aquesta desigualtat entre un home i una dona. Sembla ser en aquest cas que la preocupació d'en Mark té a veure amb el tipus de sexe que estan tenint, és a dir, de si és possible considerar sexe una pràctica que contingui violència, agressivitat i que simuli una violació. Per això en Jack li recorda que en Mark ha fet exactament el que ell li havia demanat, i és que en Jack precisament busca aquest sentiment de perdre el control: “you made me feel overpowered and helpless and I could give myself to you [...] you only did what I wanted you to do” (S8). Aquest text ens porta a un debat sobre quines pràctiques es poden considerar sexe, sobretot si contenen violència i agressivitat, i fins a quin punt es poden consentir aquestes dinàmiques.

En definitiva, en els RPS de Septiplier i Rubelangel sí que es considera possible que hi hagi relacions sexuals amb un consentiment plenament lliure, encara que en diverses ocasions emergeix com una tensió o com un debat entre els personatges, sobretot en els textos kink o BDSM.

4.1.4.2. Restriccions deòntiques

Les restriccions deòntiques són les normes del món fictici que permeten, prohibeixen o obliguen. Les normes poden ser codexals (quan afecten al món sencer) o subjectives (quan fan referència a prohibicions i deures d'individus concrets). A més a més, poden ser normes acceptades tàcitament (com ara costums o hàbits) o regles i lleis

promulgades per les autoritats (Dolezel 1999, 179-80). Hem definit tres operadors per aquesta categoria: homosexualitat i relacions gais o bisexuals; monogàmia i l'aproximació al consentiment sexual del no és no.

a. Relacions homosexuals

Pel que fa a les relacions homosexuals, en cap dels 22 RPS analitzats hem trobat un món fictici on estiguessin prohibides i penalitzades a través de regles i lleis, i menys en un cas, tampoc prohibida de forma tàcita. És clar que això no significa que aquest tipus de relacions puguin ser vistes com quelcom negatiu o poc normal, però ho explorarem més endavant amb les restriccions axiològiques i les pressuposicions existencials. També pot impactar en els personatges la por a una reacció homòfoba o al rebuig, però en aquest cas concerneix les restriccions epistèmiques o pressuposicions proposicionals. Per tant, pel què fa a les restriccions deòntiques, en els RPS analitzats, les relacions homosexuals estan permeses, tant en l'àmbit legislatiu com tàcit.

L'única excepció la trobem en un text de Rubelangel (R4), que tot i que l'homosexualitat no està penalitzada ni prohibida per cap autoritat, sí que podríem considerar que dins de la família i l'entorn d'en Rubius aquesta està prohibida. En aquest text, en Rubius encara és adolescent (té uns disset anys), mentre que en Mangel ja és major d'edat. Per tant, els pares d'en Rubius tenen potestat sobre ell i les seves decisions, així com limitar-li qui pot veure i qui no. Els pares, especialment la mare, estan en contra de les relacions gais, i fins i tot abans que li impedeixin veure's amb en Mangel, la por que té en Rubius que ho sàpiguen actua com a restricció, tal com podem veure al llarg del text: "No puedo ser gay, mis padres me matarían, lo sabes" o "estaba tan asustado por el simple hecho de que existiera la más remota posibilidad de que fuera gay ¿podría ser gay?" (R4). Per tant, en alguns punts en Rubius deixa de veure's amb en Mangel per aquesta por, i fins i tot intenta convèncer-se que no li agraden els homes:

Definitivamente él sabía que quizá podía ser gay, y estaba muerto de miedo por eso, se intentó calmar a el mismo pensando que, no era gay, ser gay es que te gusten los chicos, y a él no le gustaban los chicos, solo le gustaba Mangel (R4).

En Rubius creu que si a casa seva descobreixen que li agraden els homes, rebrà alguna mena de penalització, fins i tot, que podria ser que l'expulssessin de la família: “le daba tanto miedo decir que era gay en voz alta, su familia jamás lo aceptaría, sabía que su madre incluso negaría que era su hijo”. Quan més endavant en el text la mare d'en Rubius descobreix que s'està veient amb en Mangel, podem constatar que les pors que tenia en Rubius estaven fonamentades. “Así que ese era su nombre [...] definitivamente tenía que hacer algo, Rubén no podía ser gay, su hijo no podía ser gay, no se lo iba a permitir”. A partir d'aquí, la restricció deòntica ja no funciona només basada en un temor, sinó que efectivament la mare li prohibeix a en Rubius que es vegi amb en Mangel, prohibint-li sortir de casa i fins i tot, denunciant a en Mangel a la policia per haver tingut relacions sexuals amb un menor. Tot i això, aquest és l'únic text on apareix una restricció deòntica respecte a les relacions homosexuals, ja que en la resta de textos no apareix, i per tant els mons ficticis plantejats per aquests RPS no se situen en universos o societats on està prohibida, penalitzada o perseguida l'homosexualitat, encara que més endavant veurem que no sempre està acceptada o ben vista.

b. Monogàmia

En relació amb la monogàmia, tampoc hem identificat cap prohibició explícita a altres tipus de relacions (relacions obertes, relacions poliamoroses, etc.) ni cap obligació a haver de mantenir aquest tipus de relacions. En els propers apartats sí que veurem que aquest tipus de relació es construeix com la ideal o la millor (pressuposicions proposicionals i de valor), però no hi ha prohibicions o obligacions en aquest sentit. Així i tot, podem considerar que hi ha una certa prohibició tàcita a trencar el pacte de la monogàmia. És a dir, en alguns RPS els protagonistes tenen una relació amb una altra persona (generalment, una noia) i senten que no poden fer res amb l'altra persona fins que ho deixin amb la seva parella.

Per exemple, al text que acabem de veure (R4), abans de tenir qualsevol mena de contacte físic amb en Mangel, en Rubius vol deixar a la seva xicota, perquè tot i no estar realment enamorat d'ella, no vol trencar amb la relació monògama que han establert. En un text de Septplier (S7), en Jack té una xicota, i quan comença a adonar-se que sent

coses per en Mark, es planteja què passaria amb la seva nòvia si realment està enamorat d'ell:

Should he tell Mark he was falling in love with him? But then what would that mean for the relationship he was already in? 'It'd be over,' he thought. 'She and I can't be together if I love someone else' (S7).

De fet, en un altre moment del text, en Jack ha vist per accident a en Mark despullat, i no pot parar d'imaginar-se'l despullat i de tenir fantasies amb ell. Per tal de deixar de pensar-hi i de contenir-se de seguir els seus impulsos, en Jack es va repetint a si mateix "I have a girlfriend, I have a girlfriend..." (S7). Per tant, per ell, la monogàmia actua com una restricció que li impedeix iniciar una relació gai amb en Mark. Més endavant en el text, quan en Mark es declara a en Jack, li diu que fa temps que sap que li agrada, però que no s'havia atrevit a dir-li o a fer res al respecte perquè tenia novia: "I like you, alright? [...] I tried to lock it away because you have a girlfriend". Per tant, malgrat que en Mark no està en cap relació, també sent que no està permès interferir-hi i trencar amb el pacte de la monogàmia i l'exclusivitat entre en Jack i la seva nòvia. Així doncs, parlem de restriccions deontiques subjectives, perquè sobretot afecten els individus i a la seva forma de comportar-se.

Malgrat tot, en Jack i en Mark acaben tenint una relació sexual abans que ho deixi amb la seva xicota. Però poc després que això passi, en Jack acaba a l'hospital per voler protegir a en Mark d'un atac amb un ganivet d'un dels fans. Algú grava aquest moment i el vídeo d'en Jack protegint-lo acaba transcendent i difonent-se per internet, de manera que la xicota d'en Jack ho veu des de Corea. Quan en Jack es recupera de les ferides, la seva nòvia li truca i li diu que s'ha adonat que està enamorat d'en Mark, i que en conseqüència, han de deixar-ho. La xicota no sap que ja han tingut una relació sexual, només ha intuït que s'agraden a partir del vídeo i altres pistes, i li diu a en Jack que no vol estar amb algú que estima a una altra persona. La ruptura entre els dos és amigable, però el més interessant és les implicacions que aquesta ruptura té per en Mark i en Jack. En Jack està tot sol parlant per telèfon amb ella des de l'habitació de l'hospital, perquè en Mark ha sortit un moment, i la nòvia li diu que se n'alegra per ells dos:

“It is no trouble on my part. I am happy for you and him.” [...]

Just then, the door opened and Mark stepped through with food from the food court downstairs [...] He saw Sean on the phone and furrowed his brows in question, warranting Sean to tell him who it was. “Oh. Tell her I say hi.” He said.

“Mark says hi.” Sean told her.

“Tell him hi also, and that I hope you two are happy together.” Sean could hear the smile in her voice.

“She says hi and that she hopes we're happy together.”

Mark came to a full stop at his chair, eyes wide and sandwich paused halfway to his mouth. “Does... does that mean we're finally..?”

Cheeks a little red, Sean nodded. “Yeah.” (S7).

La pregunta inacabada que li fa en Mark (“does that mean that we’re finally...?”) vol dir que si finalment són parella, és a dir, que un cop s’ha eliminat la restricció de la parella tancada que tenia en Jack, ells dos ja poden estar junts sense fer res que no els estigui permès. Després d’aquesta escena, en Mark i en Jack oficialitzen la relació i es declaren mútuament que s’estimen, que de fet, ja era un sentiment que tenien abans, però no podien expressar degut a la relació tancada d’en Jack.

En definitiva, malgrat que no és obligat tenir relacions monògames ni està prohibit tenir altres tipus de relacions, *de facto* aquest és el model de relació més present i sí que es considera que no es pot trencar el pacte de la monogàmia.

c. Consentiment sexual – “no és no”

Finalment, ens fixarem en les restriccions deontiques i el consentiment sexual, entès dins del paradigma del “no és no”. Aquesta concepció posa èmfasi en l’agència de les dues persones dins de la relació i que qualsevol relació s’ha d’aturar si una de les dues

persones diu que no vol seguir o expressa qualsevol mena de malestar o desconfort que pugui indicar que no vol seguir. Aquesta concepció és la que es fa servir de manera més àmplia en contextos jurídics i legals, és a dir, una violació o abús es produeix si tot i haver-hi hagut un “no”, s’ha tirat endavant la relació sexual (Burkett i Hamilton 2012; Gavey 2019; Popova 2019).

A diferència de la perspectiva sobre el consentiment sexual que hem analitzat a l’apartat anterior (aproximació crítica), que era més escassa, el paradigma del “no és no” està més present en els RPS analitzats. Moltes de les escenes sexuals que es descriuen es troben emmarcades en aquesta visió, ja que els personatges s’aturen si un dels protagonistes diu que vol parar o expressa algun malestar i, per tant, actua com a restricció (no està permès seguir amb una pràctica sexual si l’altra persona no vol). Tanmateix, no apareixen referències a les possibles conseqüències penals o jurídiques que podria tenir relacions sexuals sense el consentiment de l’altra persona, la qual cosa significa que en aquests universos o bé no està prohibit i penalitzat tenir relacions sexuals sense el consentiment sexual de les dues persones o bé la penalització jurídica no és el que funciona com a element dissuasiu o de restricció. L’únic text on es fa referència a les possibles conseqüències penals que pot tenir una relació sexual no consentida és a R4, quan la mare d’en Rubius vol denunciar a la policia a en Mangel per haver mantingut relacions amb un menor d’edat, ja que s’entén que al ser menor no pot consentir, encara que en Rubius té disset anys i sí que ha consentit. A part d’aquest cas, no hem identificat cap altra referència explícita a la prohibició legislativa i jurídica al sexe sense consentiment.

Però que no es faci referència a les conseqüències no implica que no funcioni com a restricció, ja que els personatges aturen les relacions sexuals si l’altra persona ho demana, o ni tan sols les inicien si l’altra persona no pot donar el seu consentiment. Per exemple, a S7, en Jack veu en Mark que està molt begut i té ganes de tenir una relació sexual amb ell, però “instead of allowing the immoral part of himself to take advantage of his closest friend, he took Mark’s drink from him and set it on the bedside table”. En Mark reconeix que intentar iniciar qualsevol pràctica sexual amb ell seria aprofitar-se’n (“take advantage”) i per això decideix no fer-ho. En altres ocasions, quan un dels

personatges li demana a l'altre que s'aturi, aquest ho fa sense qüestionar-ho, com podem veure en el següent fragment on en Rubius està enfadat amb en Mangel, i en Mangel intenta iniciar una relació sexual, però en Rubius no vol ni que s'apropi a ell:

-- No me toques – pedí mientras apartaba mis manos de las tuyas y me alejaba de él hasta que mi baja espalda chocó con el apoyabrazos del sofá.

-- Como tú pidas - se volvió a sentar nuevamente en “su” extremo (R10).

En aquests dos casos, la relació sexual no s'arriba a produir, ja sigui perquè l'altre no està en condicions de consentir (S7) o perquè una de les dues persones involucrades no vol ni començar-la (R10). Però també hem identificat casos on, tot i que els personatges ja han iniciat i estan mantenint una relació sexual, poden parar-la si així ho desitja un dels dos:

“Hh... wait... Sean...” Mark breathed, sitting back and grabbing Sean's wrist.

“What? What's wrong?” Sean asked, ceasing his actions.

“I d...” Mark began; his face was completely red, his eyes half-lidded, lips pink and swollen. His hair was sticking out everywhere and was falling in his face. To Sean, he looked like an angel. “I don't want to do that yet,” He finished.

“Oh.” Sean removed his hand from Mark's crotch, instead opting to hold his slim waist (S7).

En Mark li diu a en Jack que pari perquè li ha descordat els pantalons. Fins a aquest moment, s'han estat fent petons, abraçades, carícies, etc., però no han fet res encara que involucri els genitals de l'altre. En Jack nota que en Mark té una erecció, igual que ell, i li descorda els pantalons per seguir endavant, altra vegada, donant per suposat que en

Mark també voldrà perquè encaixa amb els passos definits pels guions sexuals dominants. Però quan en Mark li diu que pari, fins i tot abans d'explicar-li el perquè, en Jack ja s'atura, i quan en Mark li diu que “no vol fer-ho encara”, en Jack treu la mà de l'entrecreix d'en Mark. Podem veure com opera aquesta restricció per en Jack, que s'atura immediatament i no intenta fer res més amb en Mark, ja que aquest no li ha donat el seu consentiment. Tampoc hi ha cap retret o assumptió que si en Mark tenia una erecció o havien començat a fer-se petons se suposava que havien d'acabar tenint sexe.

En els 22 RPS analitzats hem trobat molts moments com aquest, on un dels dos personatges li demana a l'altre que s'aturi, i sempre es respecta sense qüestionar-ho. En aquest cas, és clar, no fem referència a alguns textos BDSM o kink que juguen amb la fantasia de la violació, un joc que s'ha pactat (i consentit) prèviament, i on el personatge dominat pot demanar-li al dominador que pari i que aquest no li faci cas.

Un aspecte que ho diferencia del paradigma del consentiment del “només sí és sí”, que veurem en el següent apartat relació a les restriccions axiològiques, és que en aquest cas sempre es construeix a partir del que és negatiu, és a dir, es pot parar si fa mal, si no agrada..., però no des del que és prepositiu vinculat al desig, per exemple, preguntant quines pràctiques li agraden a l'altre o què li ve de gust.

Però també cal prestar atenció a una altra forma en la qual opera aquesta visió del “no és no” sobre el consentiment, ja que l'absència del “no” porta els personatges a pensar que és un “sí”, o que no cal plantejar-se si realment hi ha desig o és un sí lliure. Són ocasions on els dos personatges estan iniciant una pràctica sexual, i enmig de la passió, decideixen fer quelcom perquè s'entén que si no hi ha un “no”, és que és un “sí”. Per exemple, a R1, després d'haver-se fet uns quants petons, en Rubius vol tenir una relació sexual amb en Mangel:

Rubén no necesito más palabras. Ni más permisos. Tomó a Miguel de la mano, y lo guió por el pasillo pero se detuvo de pronto, girándose para tomar el cuerpo del menor entre el suyo y la pared (R1).

És a dir, per en Rubius, l'absència del “no” significa que pot tirar endavant, i de fet, tal com diu el text, “no necesito más palabras. Ni más permisos”. De fet, el text tampoc ens indica que en Mangel s'hi oposi o que no vulgui seguir endavant, però tampoc s'ha produït un consentiment explícit ni entusiasta, i per tant en Rubius cau en el que moltes autores feministes critiquen de la visió del “no és no”, i és que només s'activa quan l'altra persona diu que “no” o atura de forma clara la relació sexual, ignorant qualsevol qüestió de relacions de poder i desigualtat, i posant tota la responsabilitat i agència en la persona que ha de dir que no.

En aquest fragment es descriu aquest model de forma molt clara: “Tomé de la mano a Rubius, y tiré de él escaleras arriba, sin dar ninguna explicación, y esperando que no se negara” (R11). Enlloc de preguntar-li a en Rubius si vol, de fixar-se si ha donat qualsevol mostra d'entusiasme o de ganes de seguir, o d'explicar o insinuar el que vol fer en Mangel perquè en Rubius tingui la informació suficient per consentir, en Mangel procedeix i només s'aturaria davant d'una negativa clara per part d'en Rubius. Moments com aquests es donen sobretot en contextos apassionats i intensos, on tot avança més ràpid i es pressuposen moltes coses, sovint emmascarat per la passió i l'excitació (Hedrick 2020b).

Per tant, tot i que en aquests mons ficticis dels RPS el “no” o l'absència de consentiment sexual no està permesa, en algunes ocasions es podria donar una relació no consentida perquè s'espera que sigui l'altra persona que digui que no o que demani que s'aturi la relació, deixant moltes zones grises i dubtoses, com en aquest fragment:

Miguel le agarró el brazo a Rubén y lo llevó a su habitación, ambos se acostaron dándose la espalda, pero Mangel se da la vuelta y se acerca a Rubén. Empezó a darle besos en su cuello, su punto débil.

—¿Qué haces? —Preguntó Rubén nervioso y a la vez excitado.

—Mi trabajo. —Dijo Miguel.

Rubén por dentro quería, pero por fuera se hacía el que no. A pesar de eso, aprovechó y comenzó a dejarse llevar (R7).

Com a lectores, podem conèixer el que pensa en Rubius, però el text ens diu que per fora “se hacía el que no”, és a dir que la percepció i informació que té en Mangel és que en Rubius no vol, i això no impedeix que en Mangel segueixi endavant. Per tant, no podem dir que es tracti d’una violació o d’un abús, perquè sabem que en Rubius està consentint, però sí que ens deixa entreveure una situació on, des del punt de vista dels personatges, el consentiment no és tan clar ni nítid. Hem identificat molts moments com aquests, que es troben en una àrea on no queda del tot clar si hi ha hagut un consentiment real o no d’aquella relació sexual, encara que la majoria de vegades es pressuposa que sí perquè l’altre personatge no s’hi oposa. Fins i tot, es reinterpreta la no oposició com una senyal del desig i del gaudi: “lo sentía tímido e inseguro ante sus muestras de cariño, pero sabía que si Rubén no se resistía, era porque en verdad estaba disfrutando” (R4).

Malgrat això, hem identificat un únic cas on sí que es produeix el que podríem considerar un abús o violació perquè un dels dos personatges no estava en condicions de consentir. Es tracta del text S7, on en Jack narra una trobada que té amb un altre YouTuber, l’Aaron Ash o Yamimash, amic d’en Jack i en Mark i que s’allotja al mateix hotel que ells durant la PAX. A l’hora de dinar, en Jack beu massa alcohol i acaba molt borratxo i trobant-se malament. Va al lavabo per vomitar, i l’Aaron l’ajuda i l’acompanya fins a l’hotel. En Jack està totalment fora de si, no es troba bé i no és del tot conscient de què passa. L’Aaron el deixa a l’habitació de l’hotel, dormint, i quan en Jack es desperta, es troba que l’Aaron és al llit amb ell:

Something touched his shoulder, and when he turned to ask what Aaron wanted, he suddenly had lips on his. Shock rendered him incapable of doing anything, at least, it did, until he was slowly pushed down onto the bed and the kiss was deepened, Aaron's tongue licking at his bottom lip. He gripped the front of his friend's shirt and

pushed weakly a couple times until he released the lip lock. “Fuck... Aaron, wait...” He gasped (S7).

Després que en Jack li digui que s’espera, l’Aaron s’atura i no segueix amb el petó. En Jack està totalment desconcertat i és incapaç de reaccionar, i encara que no li agrada el que està passant, la seva reacció és correspondre el petó: “there was too much happening for Sean's overwhelmed mind to comprehend, so he just kissed Aaron in an attempt to cancel everything out” (S7). Per tant, podríem dir que hi ha hagut consentiment per part d’en Jack perquè ha correspost el petó, encara que els motius pels quals ho ha fet ha sigut per neutralitzar el que li estava passant, i que per tant, no ho estava consentint per un desig o una voluntat expressa.

Quan es desperta unes hores més tard, tot sol, en Jack no se sent còmode amb el que acaba de passar: “He laid in the bed feeling cold and empty, crying and shaking, a heavy and churning despair building up inside of his gut” (S7). A més a més, en Jack no recorda exactament què va passar després del petó. Més endavant en Jack li explica a la seva novia el que ha passat, o almenys, el que recorda de la seva trobada amb l’Aaron:

“so Aaron took me back to the hotel room— oh, me and Mark are sharing a room because the hotel lost my reservation— and put me to bed. When I woke up from a... bad dream, he comforted me, and... kissed me. I didn't...” By now, Sean was crying. “I didn't stop him. I kissed him back, and we...” He paused to clear his throat and wipe his eyes (S7).

Tot i que en cap moment en Jack, la seva xicota ni ningú llegeix o presenta aquest fet com un abús, a través d’aquests fragments podem deduir que en Jack no estava realment consentint el que li va fer l’Aaron, sobretot perquè no tenia capacitat per consentir (estava begut i confós). I tot i que l’Aaron s’atura quan en Jack li demana, el petó que li fa en Jack no és per correspondre’l o per continuar amb la relació sexual, sinó per sortir-se’n de la situació, és a dir que ve promogut pel malestar que li provoca la situació i no pel desig.

En definitiva, doncs, el paradigma del consentiment “no és no” és el més comú en els RPS analitzats i s’articula a partir de la negativa, és a dir, es considera que no està permès seguir amb una relació sexual si una de les dues persones no està còmode. Per tant, en casos on nítidament un dels personatges vol aturar-se, la relació sexual es para, per tant, restringeix les possibilitats i moviments dels personatges. Així i tot, com que aquest model no té en compte potencials relacions de poder o altres motius per consentir al sexe més enllà del desig, basats en la por o la coerció, per exemple, crea molts espais grisos on es dona per suposat que s’està consentint encara que els personatges no tenen realment aquesta informació.

4.1.4.3. Restriccions axiològiques

Les restriccions axiològiques transformen les entitats del món en valors positius i negatius (Dolezel 1999, 183), és a dir, que defineixen allò que és bo, dolent o indiferent dins del món fictici. Hem definit sis operadors per aquesta categoria: fidelitat, gelosia, exclusivitat, monogàmia, desig homosexual i consentiment sexual (si és sí), tot i que presentarem de forma conjunta els primers quatre operadors.

a. Fidelitat, gelosia, monogàmia i exclusivitat

Encara que s’havien establert com a operadors diferenciats, exposarem els resultats amb relació a la fidelitat, la gelosia, la monogàmia i l’exclusivitat de forma conjunta, ja que tots quatre van interrelacionats i les restriccions es construeixen a partir d’una articulació de tots o alguns d’aquests operadors.

En primer lloc, podríem dir que l’exclusivitat, la monogàmia i la fidelitat són valors positius i desitjables, i per tant els personatges aspiren a construir aquest tipus de relacions. Més endavant (pressuposicions proposicionals) veurem de quina forma aquest tipus de relacions sovint es construeixen com l’única tipologia de relació possible, però per ara, podem establir que en els mons ficticis dels RPS de Rubelangel i Septplier aquest model de relació es considera positiva. Però també cal apuntar que en cap cas s’han detectat referències negatives respecte a altres tipus de relacions, com ara relacions obertes o poliamoroses.

Molts RPS consisteixen a narrar el moment en què els dos protagonistes decideixen formalitzar la seva relació i ser parella, i en aquestes ocasions, podem veure que sempre es presenta com un moment bo, positiu. Cal dir que aquesta valoració positiva tampoc ve donada perquè mantenir relacions sexuals fora del context de la parella sigui negatiu o dolent, però sí que es considera millor estar en parella, un fet que va molt vehiculat a l'expressió i centralitat de l'amor romàntic a les seves vides, així com del reconeixement extern que té la institució de la parella. Per exemple, en aquest fragment de Rubelangel podem veure la felicitat d'en Rubius quan en Mangel li demana ser parella:

-Rubiuh... Qui... ¿Quisieras ser mi...? ¿Quieres ser mi... novio?- La última palabra salió casi en un susurro, y esta vez fue Ruben quien hizo un esfuerzo por no soltarse a llorar. Sonrió, más feliz que nunca (R11).

Estar en una relació és positiu pels mateixos personatges, perquè els hi aporta felicitat, benestar i seguretat. En un altre RPS de Rubelangel (R5), en Mangel es vol declarar a en Rubius, però no sap quina serà la seva reacció. Just abans de fer-ho, en Mangel pensa “Ahora, es el momento de arrojarse. De declararse y si todo sale bien, poder ser algo más juntos” (R5). És a dir, tot sortirà bé si el resultat és “ser algo más juntos”, o sigui, tenir una relació tancada, de manera que s'associa la parella a un resultat positiu. En general, el fet de començar a ser parella provoca emocions positives i de benestar en els personatges, i generalment aquest és el motiu pel qual busquen i desitgen aquest tipus de relacions:

It feels like a fever dream and he doesn't want it to end. He tells Mark on their last night in Ohio and the latter says it's a silly thought, because it won't actually end at all. They are together now. Things will only get better. The fact that Mark said this with his own mouth makes Jack smile like an idiot, until his cheeks hurt. He's just so proud of how far they have come (S1).

Tanmateix, a vegades també apareix la importància del reconeixement extern, és a dir, que persones alienes a la relació sàpiguen que els dos personatges estan junts, i sobretot, que és una relació monògama i exclusiva, tal i com podem veure en aquest fragment: “Mangel pegó sus labios haciéndole un pequeño chupetón a Rubén, marcándole. Quería que todo el mundo viera que ya pertenecía a alguien” (R4). Aquesta cita també es relaciona amb les idees de possessió que hem vist prèviament a propòsit de les metàfores que presenten l’amor a partir de posseir l’altra persona, però en aquest cas, també té a veure amb el reconeixement extern d’aquesta relació monògama i exclusiva. Per tant, aquest tipus de relacions i atributs són positius per l’impacte que té en els mateixos personatges però també cap enfora, pel reconeixement. Podem relacionar aquest anhel de reconeixement i acceptació externa amb aspiracions homonormatives, de formar parelles monògames i que puguin ser intel·ligibles per mirades externes.

En els RPS que hem analitzat, el moment en què un dels dos personatges li demana a l’altre si vol ser la seva parella, es marca com un punt d’inflexió i molt important en la seva relació. Per exemple, a S11, en Jack li demana a en Mark si vol ser el seu xicot després d’estar unes quantes setmanes tenint sexe l’un amb l’altre i veure’s cada vegada més sovint:

“Will you be my boyfriend?” Mark pauses midstretch, plates half way into the cupboard. Him pausing causes Jack's brain to spew out even more words. "You don't have to say yes if you don't want to. It wouldn't be a big deal for me, I totally get if you don't want to make that commitment just yet."

The words are all lies, Jack would be pretty hurt, but he could deal with it if Mark didn't want to put a label on it yet [...]

“Of course I want to be your boyfriend.” Mark's smile is wide and Jack finds himself mirroring it. His hands finds their way into Mark's hair, feeling the soft hair curl around his fingers before yanking him down into a bruising kiss (S11).

Un aspecte interessant d'aquest fragment, a part de la connotació positiva que té tenir una relació, és que també ens permet veure que no tenir aquesta relació pot ser negatiu. Si estar en parella provoca sentiments positius, no estar-hi (o ser rebutjat) genera sentiments negatius, especialment de dolor, de solitud i de tristesa, com també podem identificar en el següent fragment:

“Jack...you're my entire world. Without you, I'd be lonely, lost, and miserable. I don't know how I did it before you. I don't think I'd be the same if I ever lost you. I can't wait until we get married because if I'd be destroyed if you ever left. Even now, when you go out for the day, I get so lonely. [...] I can't imagine my life without you. And I never want to” (S2).

Aquesta última cita també ens introdueix la institució del matrimoni, que tot i que el matrimoni no apareix en la majoria de RPS (només el trobem a quatre textos [R5, R10, S2 i S3]), les vegades que sí que surt es construeix com el zenit de l'exclusivitat, la fidelitat i la monogàmia:

—Lo de formar una familia iba en serio, Mangel. Quiero casarme y adoptar a ese bebé contigo—musita Rubén sobre sus labios.

—Después no puedes echarte atrás, Rubius—sentencia Miguel. Rubén sonríe. —A partir de ahora, estaremos juntos para siempre (R5).

En aquest últim fragment també podem identificar-hi la noció de la perdurabilitat, un aspecte que veurem més endavant en relació amb les pressuposicions de valor, però que ens permet veure de quina forma el matrimoni (i a més a més, crear una família) es considera quelcom positiu, sobretot per les emocions positives que genera en els personatges. En definitiva, les relacions exclusives i monògames s'estableixen com un tipus de relació bo i desitjable, i en els mons possibles dels RPS els personatges busquen establir-ne sempre que sigui possible i defugir la solteria, de manera que el matrimoni i la família es construeixen com la culminació d'aquest desig.

Ara convé que ens aturem en el paper que juga la gelosia i la fidelitat amb relació a la monogàmia i l'exclusivitat, ja que les relacions monògames i exclusives estan íntimament lligades al sentiment de gelosia i a la fidelitat enteses com un valor positiu. En l'apartat anterior hem vist com l'exclusivitat i monogàmia actuaven com a restricció deòntica, ja que no es permetia ser infidel o posar les banyes a l'altra persona. Aquesta prohibició està molt vinculada a restriccions axiològiques, ja que es considera negatiu ser infidel. Per tant, en diverses ocasions, els protagonistes no s'atreveixen a iniciar una relació, declarar-se o llançar-se perquè l'altre protagonista està en una relació amb una tercera persona: "He wants it—oh, how he wants it—but Jack has a girlfriend" (S4). De fet, en Mark tampoc s'atreveix a confessar-li a en Jack com se sent perquè sap que té una parella, i no vol interferir-hi perquè considera que està malament. En Jack, per la seva banda, se sent igual: ha notat que en Mark s'està aproximant a ell, i a en Jack també li agradaria que passés alguna cosa més, però el fet de tenir xicota li impedeix.

One part of himself wanted the advances Mark had made towards him last night (and that was a *big* part), yet on the other side didn't want them because of his girlfriend (this would be the *loudest* part) (S4).

És interessant veure com es construeix aquesta dicotomia entre el que voldria fer (apropar-se a en Mark) i el que no hauria de fer (ser infidel a la seva parella) perquè no seria correcte. El primer desig s'expressa en termes de magnitud ("*big part*") i, en canvi, el deure com un so ("*loudest part*"), com si fos una veu que li recordés que està malament aquest desig que sent perquè implica ser infidel.

Que la infidelitat es percebi com quelcom negatiu fa que els personatges prenguin decisions i accions per tal de no actuar incorrectament, encara que vagi en contra dels seus desitjos i pulsions. En un text de Rubelangel (R2), hi ha tensió romàntica i sexual entre en Rubius i en Mangel, però en Mangel no acaba de confiar del tot, perquè en Rubius en el passat ha tingut moltes parelles. Quan en Rubius li confessa que li agrada en Mangel, ell el desestima perquè sent que és "un més" en el seu historial de parelles i no vol ferir a cap dels altres homes amb qui estigui en Rubius. Per tal de demostrar-li

que no és així, en Rubius li diu que “desde anoche no estoy saliendo con nadie [...] y solo te quiero a ti” (R2).

En Rubius sent que si està amb una altra persona i té relacions amb en Mangel estaria malament, i per això ha trencat amb el noi amb qui estava. Aquest fet és percebut per en Mangel com un gest d'amor: en Rubius no el tractarà com a les altres parelles (no serà infidel) i li està proposant tenir una relació tancada, exclusiva i monògama, és a dir, se l'està prenent més seriosament i li està donant més importància que a altres homes amb qui ha estat.

Si ens fixem en la gelosia, veurem que la seva construcció és ambivalent: per una banda, es considera negativa, incorrecta; però alhora també s'empra com un valor positiu – sobretot perquè implica que hi ha amor i afecte cap a l'altra persona. Aquestes dues visions, malgrat ser ambivalents o fins i tot contradictòries, sovint coexisteixen en el mateix text i els personatges poden sentir-ho així alhora. Per exemple, a R9, en Rubius sent gelosia cap a en Mangel i una noia amb qui es fa un petó, malgrat que en aquell moment encara no són parella. A en Rubius li dol molt veure com en Mangel es fa un petó, i s'enfada amb ell i se'n va precipitadament de la festa on es troben. Més endavant, en Rubius li demana perdó a en Mangel per com s'ha comportat:

-Eso...disculpa Miguel, fui tan estúpido, qué amigo se pone así cuando el otro besa a una chica, joder, nadie coño, sólo yo. Creo que fueron celos o no sé, es absurdo que me haya sentido así hombre, porque se supone de que eres mi mejor amigo... - pausó para respirar profundo- no algo más... (R9).

En Rubius creu que sentir gelosia és incorrecte, i que sobretot, està malament expressar-la i fer-la visible. En el text es fa referència a una estranyesa per sentir gelosia cap a un amic, tot i que en Rubius ja sap que li agrada en Mangel (però no s'atreveix a expressar-ho). Com que R9 està escrit amb els punts de vista d'en Rubius i d'en Mangel, una mica més endavant del text, coneixem la reacció d'en Mangel a aquesta confessió que li ha fet en Rubius:

Yo no lo podía creer, ¿Rubén celoso por mí? Pero por lo que sé hay dos tipos de celos, el amistoso y el amoroso, que son dos muy diferentes, no sé a cual se refería el castaño, o el que sentía realmente. Pero me gustaba saber que sentía celos por mí... (R9).

És a dir, encara que en Rubius pensa que està malament haver-se sentit gelós, en Mangel ho percep positivament, perquè li fa pensar que potser en Rubius està enamorat d'ell. Aquesta ambivalència de la valoració que es fa de la gelosia la trobem a la majoria dels RPS, on els personatges reconeixen que està malament tenir aquest tipus de sentiment, però alhora creuen que és una mostra de què senten cap a l'altre i que els hi importa, i per tant és positiu. Tot i així, la gelosia s'acostuma a relacionar amb sentiments negatius i dolorosos, especialment pel personatge que l'està sentint, que intenta amagar-ho:

-¿Qué hace Alex aquí?- Mi susurro, que no fue tal cosa, sonó aun más borde de lo que pretendía que sonara. Solo esperaba que Mangel creyera que lo decía a modo de broma, aunque no era para nada eso. En serio me había cabreado ver a Alex ahí, más que nada por que quería pasar aquella noche solo con Mangel, y no me apetecía ninguna compañía (R11).

Com que els personatges són conscients que la gelosia pot ser percebuda com quelcom negatiu pels altres personatges, intenten amagar-la o suavitzar-la. No obstant això, altra vegada trobem aquesta ambivalència, perquè malgrat ser un valor negatiu, també es justifica com una experiència natural sentir-la: “Estaba buscando calcetines en tu maleta y me encontré esto. Espero que me perdones, pero estoy celoso, cariño. Miguel, ¿qué significa este tío para ti?” (S2). És a dir, encara que estigui malament estar gelós (en Rubius li diu “espero que me perdones”), a la vegada li exigeix explicacions a en Mangel, entenent que està justificat sentir-se així i que és un sentiment que no pot evitar o controlar.

Però encara que es justifiqui sentir gelosia, poques vegades es justifica actuar de forma negativa o que sigui perjudicial per a l'altra per culpa de la gelosia, és a dir, si un dels personatges reacciona agressivament, aleshores sí que la gelosia s'emmarca exclusivament com una cosa dolenta. Poques vegades els personatges arriben a discutir-se o barallar-se motivats per la gelosia, però a S9, trobem un dels pocs textos on la gelosia té conseqüències negatives pels personatges. En Mark té una xicoteta – un personatge inventat, és a dir, que no forma part del cànon – i tenen una relació que no funciona bé, ella és molt abusiva amb en Mark. Però tot i tenir parella, en Jack i en Mark s'han fet petons i s'han confessat l'amor que senten mútuament. Abans que en Mark pugui dir-li res a la seva xicoteta, ella ha descobert unes fotos on es veu en Jack i en Mark agafats de la mà i fent-se un petó. En aquest fragment podem veure la conversa entre la nòvia (Celia) i en Mark:

(C) “Well, I just wanted you to explain these pictures!” Celia pulled out pictures of Mark and Jack walking with their fingers slightly wrapped together [...], and finally a very dark picture of them kissing. [...]

(M) “Yeah? S-So? What's it to you? Anyways, how do you know they're real? They could be fake. [...] I wouldn't do that. I wouldn't. Nope, never.”

(C) “Mark, you're rambling. That's how I know you're lying. And these were sent right to my phone from a couple friends vacationing in Ireland [...] Who is he? Huh? TELL ME YOU FUCKING CHEATING LIAR!” Celia then slapped him extremely hard across the face, leaving a large red mark (S9).

A diferència d'altres fragments que hem comentat, en aquest cas la gelosia que sent la Celia està fonamentada en uns fets que han ocorregut de veritat, que és que en Jack i en Mark s'han fet petons. Tanmateix, la gelosia de la Celia es presenta amb una òptica negativa, sobretot per la reacció violenta que té. En aquest cas, no s'associa la gelosia a

l'amor cap a l'altra persona, no té cap element positiu. Cal dir, però, que aquest és l'únic cas on la gelosia té unes conseqüències tan negatives (violència física), ja que en la majoria de RPS no arriba a aquests extrems i s'articula a partir de l'ambivalència que hem mencionat.

b. Desig homosexual

Ara veurem de quina forma el desig homosexual es transforma en entitats positives o negatives. Si recapitem, hem vist que en relació amb les restriccions alètiques, el desig homosexual formava part de l'arsenal de possibilitats, i pel que fa a les restriccions deòntiques, hem vist com les relacions gais no estaven prohibides – exceptuant un únic cas (S4) – en els universos dels RPS.

Però que siguin possibles i que no estiguin prohibides no implica que s'associïn a valors positius i que no tinguin implicacions negatives en aquests mons. Una primera distinció que podem realitzar és si aquesta valoració és externa (del món que envolta als protagonistes) o interna (com ho perceben els propis protagonistes). La valoració externa en la majoria de casos és positiva o indiferent, gairebé mai negativa. Quan apareix aquesta valoració negativa externa, sovint ho fa a través de l'homofòbia d'un o diversos personatges, però mai com una cosa general i estesa en aquest univers.

Un dels pocs casos que trobem aquesta valoració negativa externa és, altra vegada, a R4, una valoració que encarna la mare d'en Rubius, associada al fàstic: “Bente [*mare Rubius*] vio como ese chico escondía su cara en el cuello de su hijo y solo pudo sentir asco”. Aquest rebuig tan extrem provinent de l'exterior només existeix en aquest text de Rubelangel (R4) i en dos de Septiplier (S2 i S7).

A S2, només apareix en un moment molt concret, quan en Mark i en Jack estan passejant per Irlanda agafats de la mà i mostrant que són una parella. Aleshores, uns homes desconeguts se'ls acosten i els insulten dient-los “faggots”. L'incident, però, és molt anecdòtic, ja que no va més enllà ni té gaires conseqüències per la història. A S7, en canvi, com hem mencionat prèviament, un fan que s'ha enfadat amb en Mark, els ataca i intenta apunyal-los a la PAX. Mentre els ataca, també crida “faggots!”, i fereix

a en Jack que ha intentat protegir a en Mark. No queda clar si el motiu de l'atac és homòfob o provocat pel malentès que ha tingut amb en Mark anteriorment, però en qualsevol cas, és l'únic personatge en el món de l'RPS que expressa sentiments homòfobs. Per tant, en els únics tres casos que externament es percep negativament el desig homosexual, ho encarnen personatges molt puntuals i en cap cas és una norma estesa i universal dels RPS.

De fet, més aviat hem identificat la reacció contrària: en la majoria d'ocasions, l'entorn dels protagonistes rep de forma positiva i entusiasta el desig homosexual. A R5, per exemple, en Rubius decideix anar a buscar en Mangel per dir-li que sí que vol una relació seriosa i compromesa amb ell. El RPS R5 se situa en un AU on en Mangel és un famós i exitós, però en Rubius no. Quan en Rubius es vol anar a declarar, en Mangel està en una presentació d'una pel·lícula que ha fet i està passant per la catifa vermella, i en Rubius decideix entrar sense permís a la catifa vermella amb l'objectiu de dir-li que vol estar amb ell:

De entre los reporteros se abre paso Rubén, vestido con traje y corbata. Rubius se coloca al frente del grupo de periodistas, tras el cordón de terciopelo. —Tengo una pregunta—dice alzando la mano.

Miguel solo le mira. Asombrado. De todas las personas del mundo, no esperaba ver allí a Rubén.

—¿Rubius? —pronuncia en voz alta. Como para poder creérselo. —¿Qué haces tu aquí? —. Los periodistas no pierden el tiempo y enfocan sus micrófonos y cámaras hacia Rubén.

—He venido a buscarte. [...] Quiero estar donde tú estés. Me da igual dónde o la ropa que tenga que ponerme. Me da igual si tengo que ir a fiestas con gente rara y comerme un montón de canapés ridículos, cuyos nombres ni sé pronunciar, pero todos suenan asquerosos. Yo lo que quiero es estar contigo [...] y quiero tener mucho sexo contigo. —
Los periodistas ríen [...]

Miguel está al borde del llanto, pero se contiene [...] Rubén pasa por encima del cordón de terciopelo y se acerca a Miguel para besarle. Escuchan los aplausos de quienes les rodean, y los imparables *clics* de las fotografías al ser tomadas, pero no les importa (R5).

Aquesta declaració d'amor pública – davant de les càmeres i altra gent famosa – ens mostra que no hi ha cap reacció negativa per part de l'entorn, més aviat el contrari: tothom ho celebra i se n'alegra. Fins i tot quan en Rubius li diu “quiero tener mucho sexo contigo”, la reacció de l'entorn no és de rebuig o negativa, sinó que riuen. I quan els dos protagonistes es fan un petó, tothom que està al seu voltant aplaudeix.

Aquest moment és molt espectacular, degut a la quantitat de gent que els envolta, però en altres moments més íntims la reacció del voltant dels protagonistes també és positiva. Per exemple, a S1, l'amiga d'en Jack, la Robin, quan s'assabenta que en Jack sent coses per en Mark li diu “I'm just happy for you. He's great, Jack”. Aquesta reacció acostuma a ser la més habitual de l'entorn més proper i íntim dels protagonistes, que se n'alegren o ho celebren. I si no és així, hi ha indiferència, és a dir, no es valora ni com quelcom positiu o negatiu.

Ara bé, si ens fixem en com els mateixos protagonistes entenen aquest desig, és a dir, en les valoracions internes, sí que hem identificat que en alguns casos és negatiu, però a diferència del cas anterior, no acostuma a ser per una homofòbia internalitzada, sinó per les conseqüències que aquest desig pot tenir. A vegades el desig cap a l'altra protagonista es presenta favorablement, associat a emocions positives i sovint també a l'amor. Però a vegades els protagonistes ho perceben com quelcom dolent perquè pot tenir conseqüències negatives en la seva amistat:

Estaba completamente echado a perder, y lo sabía. Lo sabía perfectamente. Sabía que la había cagado en grande. Estaba mal, todo lo que estaba sintiendo, lo que estaba pensando [...]. Todo estaba mal. Todo esto era un error. Y aunque quería convencerme de que no era así, de que esto era completamente normal, de que solo era una fase,

una etapa pasajera en mi vida, sabía perfectamente bien que no era así. Por que no esta bien enamorarte de tu mejor amigo, ¿Verdad?
(R11).

Aquest darrer fragment està narrat des del punt de vista d'en Rubius, que té conflictes respecte al desig que sent cap a en Mangel. Ell creu que està malament sentir-se així (“Todo estaba mal”, “era un error”) però no és per motius homòfobs, sinó perquè sent que aquest tipus de sentiments i de desig no han d'anar dirigits cap a un amic. És a dir que no hi ha res “incorrecte” en enamorar-se d'un altre home, però sí en enamorar-se d'un amic. Aquesta qüestió es repeteix molt sovint en els RPS:

“Sean reached up and brushed the hair out of his sleepy friend's face, feeling an intense desire to kiss him anywhere and everywhere. ‘No’, Sean reprimanded himself. ‘It's the alcohol talking. He's a friend’
(S7).

Com que els protagonistes consideren que és incorrecte desitjar o enamorar-se del seu millor amic, no s'hi declaren o no arriben a intimar físicament, i cada vegada que senten l'atracció o el desig, intenten reprimir-la. A S10, en Jack i en Mark fingeixen que tenen una relació davant dels pares d'en Mark. Una nit, mentre dormen al mateix llit, en Mark té un somni eròtic amb en Jack, i l'endemà al matí se sent molt malament:

Jack doesn't know anything; doesn't have to know anything. It was a weird sex dream that happened because his mind was making sense of the previous day in which he looked at Jack, and there were constellation in his eyes due to the angle of the sunlight around them. It's fine – for Christ's sake, he's had sex dreams about his Starbucks barista and his middle school history teacher before. Jack isn't the first, and won't be the last (S10).

Aquest fragment il·lustra com el problema no rau en el desig homosexual: en Mark no se sent malament per haver tingut somnis eròtics amb altres homes, el problema és que

sigui amb en Jack, que és el seu millor amic, i tenir aquest desig cap a ell pot fer perillar l'amistat.

Veient com es concep aquest desig quan pot posar en risc l'amistat pot indicar-nos que els personatges valoren molt l'amistat, encara que tots els fanfics s'acaben amb els dos personatges que han confessat el que senten l'un per l'altre i emparellats, un fet que s'emmarca positivament i com la situació més desitjable, que té molt a veure amb la prevalença de l'amor romàntic i l'emparellament per sobre d'altres formes de relació, però aquesta qüestió l'explorarem més endavant.

c. Consentiment sexual – “només sí és sí”

Finalment, cal que ens fixem en el consentiment sexual i en el seu funcionament com a restricció axiològica. En aquest cas, l'hem definit a partir de la perspectiva del “només sí és sí” o del “consentiment entusiasta”. Aquesta visió situa al centre del consentiment el desig i l'entusiasme, entenent que no només fa falta consentir sinó que hi ha d'haver un desig al darrere, i que el consentiment no ha d'estar promogut per pressions, por o coacció.

En molts dels RPS aquesta forma de conceptualitzar el consentiment és totalment indiferent, és a dir, no s'associa un valor positiu al consentiment entusiasta, i tampoc s'associa un valor negatiu al fet que no hi hagi aquest entusiasme i desig. Malgrat això, en alguns textos sí que hem vist un valor positiu associat a aquest tipus de consentiment i a l'expressió del desig. Aquesta visió del consentiment, doncs, condiciona la forma d'actuar dels protagonistes: en lloc d'actuar moguts per la passió, sense valorar si l'altra persona ho vol o què vol exactament, els protagonistes pregunten a l'altre personatge quin és el seu desig, i el més important, en el cas que l'altra persona no està còmoda o té dubtes, s'aturen:

El menor negó, acunando su rostro entre sus manos, suspiró — Yo...
estoy nervioso. N-no sé por qué, yo...

Una sonrisa enternecida y compresiva tomó forma en el rostro de Rubén, inclinándose para besar la frente de su pareja — ¿Quieres parar?

— N-no, yo... — pasó saliva, nervioso — lo siento. No sé q-qué me pasa, Rubius. Lo estoy arruinando...

— Hey, — el castaño le interrumpió, besándole con cariño — no estás arruinando nada. Comprendo que te sientas así, Mangel. ¿Puedo... — le tomó de la cintura, pegando sus cuerpos y comenzando a besar el cuello del menor, lento, cariñoso — hacer algo para hacerte sentir mejor? (R1).

En aquest fragment podem veure com en Mangel està nerviós i li fa saber a en Rubius. En Rubius de seguida li ofereix parar, però en Mangel està preocupat per si està “arruïnant” el moment i la relació entre ells dos, i en Rubius ràpidament li diu que no passa res i busca maneres de fer-lo sentir millor, tant preguntant-li directament com a través del contacte físic. Mentre que en altres instàncies i models del consentiment qualsevol moment de pausa o de replantejament de la pràctica sexual pot ser percebut com poc passional o anticlimàtic, que de fet és la por que té Mangel, en aquest cas no és un problema. En Rubius ràpidament ho aborda de forma directa i tranquil·litza a la seva parella.

En aquest darrer exemple hem vist com en Rubius de seguida li ofereix la possibilitat de parar-se. És important ressaltar que a diferència del model del “no és no” que vèiem en l’apartat anterior, construït a partir de la negació (només apareix quan s’ha de parar, quan alguna cosa va malament o fa mal...) en aquest cas hem identificat molt de pes en una concepció del consentiment basat en el fet que és positiu, és a dir, en expressar les coses que els protagonistes estan gaudint o que volen que els hi facin. A més a més, sovint es construeix de forma explícita, verbalitzada, i no de forma implícita com vèiem en el model del “no és no”. Així doncs, es construeix a partir del punt positiu (el desig,

expressar les coses que un desitja) i no des del punt negatiu (parar quan alguna cosa no funcioni).

Per exemple, les preguntes que els protagonistes es poden fer entre ells il·lustren de quina manera s'associa el consentiment entusiasta a quelcom positiu, com ara “¿Se siente bien?” (R1) o “You're okay with that?” (S10). A diferència del “no és no”, molt sovint és la persona qui té el rol més actiu o que inicia una acció que li pregunta a l'altre si ho vol, si li sembla bé, enlloc d'esperar que l'altra persona amb el rol passiu o receptor que expressi un malestar o desconfort.

Per tant, a l'articular aquestes preguntes també es verbalitza el consentiment i el desig a ambdues bandes, i no només per part de la persona que té el rol actiu i duu la veu cantant, sinó també perquè la persona “receptora” expressi què vol i com ho vol:

“How do you want to do this?”

The question is a reasonable one, yet it makes Jack's brain stutter for a few seconds. All of the possible ways isn't an answer that will get them anywhere, but hopefully they'll do this more so they can do everything.

“You prepping me sound good?” Mark nods, and sits up a little.

“Turn around and get on your stomach.” (S11).

Encara que hi ha certa dificultat a l'hora d'expressar-se, es considera que és bo tenir aquesta conversa, explicitar aquest tema i concretar els desitjos. A R4 podem veure com en Rubius, que és la persona que està rebent una acció, expressa el que li ha agradat concretament i demana que segueixi així:

—No sé qué has tocado, pero por favor, hazlo de nuevo, Mangel, por favor. —Rogó desesperadamente moviéndose solo para que el dedo de Mangel volviera a tocar ese punto (R4).

En algunes ocasions, haver d'expressar aquests desitjos explícitament o haver de consultar a l'altre pot arribar a tenir connotacions negatives, associades a la vergonya o a la rigidesa, ja que com hem vist anteriorment, la passió desmesurada sovint es considera positiva, mentre que parlar i discutir sobre les pràctiques sexuals pot ser vist poc eròtic o passional, i per tant negatiu. Per exemple, demanar permís per fer un petó sovint es considera innecessari o exagerat. En canvi, en aquesta concepció del consentiment demanar si es pot fer un petó es considera positiu, i a més a més, acaba fent que el petó entre ells dos sigui més excitant:

“C-Can I kiss you?” Jack tentatively asks.

Mark's doe eyes widen and he takes a few deep breaths before nodding.

“Yes...”

Jack's lips brush over Mark's very softly, the touch barely even there but enough to make the brunet gasp. He tightens his grip on Jack's hips and they close the gap between them deliberately. They both sigh when kissing each other and Mark adds a little more pressure to their lips, pushing Jack back against the door (S1).

En altres textos, podem identificar una reticència inicial a tenir aquestes converses, però aquesta vergonya inicial no acaba funcionant com a restricció axiològica perquè els personatges superen la vergonya, i la conversa i aquesta forma d'articular el consentiment s'emmarca de forma positiva. En aquest fragment, veiem una certa reticència per part de Mangel al haver de concretar què està a punt de passar – considera que ja és prou obvi – però s'acaba presentant com quelcom positiu:

—¿Vamos a hacerlo? Dime que vamos a hacerlo—dice casi en tono de súplica. Los cristales de las gafas de Miguel están empañados, pero pronto el vaho se retira y puede ver sus ojos castaños devolviéndole la mirada.

–No me jodas, Rubius. Estoy encima de ti, ¿tú qué crees? –dice casi susurrando. Miguel es muy tímido. No le ha gustado tener que aclarar las cosas en voz alta. Rubén no puede evitar sonreír. Lo quiere. Lo quiere mucho (R5).

En un altre aspecte on aquesta visió del consentiment també actua és contra la suposada obvietat del desig o benestar de l'altre personatge. En altres concepcions del consentiment es dona per suposat que la relació ha anat bé si els personatges així ho han demostrat físicament o mitjançant els seus actes, però que no cal insistir-hi per expressar-ho verbalment. Però en aquest cas, dir-ho verbalment i de forma explícita es considera positiu, com podem veure en el següent fragment:

— Rubius... — Mangel jadeó, su rostro sonrojado. Sus manos acariciaron los hombros de Rubén, mientras él castaño le miraba atentamente, en busca de los que necesitase - me siento bien — susurró en un deje de voz (R1).

Encara que es consideri positiu, els personatges sovint es troben davant de l'estranyesa o la falta de costum a assegurar-se que l'altra persona ha estat bé i ha gaudit. Per exemple, a S11, en Mark li demana a en Jack com està i com ha viscut la relació sexual que acaben de tenir. Encara que no hi ha hagut cap senyal o indicati que hagi anat malament, més aviat al contrari, en Mark prefereix preguntar-ho i assegurar-se'n, cosa que sorprèn a en Jack:

“How was it?” Jack raises his head up from where he had been resting it and drawing nonsensical patterns on Mark's stomach.

“I thought it was pretty obvious, but apparently not. It was really good”

“Yeah?” Mark licks his lips, not even knowing why had asked in the first place. The sound Jack had made had given him a pretty good idea what Jack had thought, but just needed to be sure (S11).

De fet, podem veure com fins i tot en Mark no sap ben bé per què ho ha demanat, ja que els sorolls que ha fet en Jack li han fet pensar que tot havia anat bé, però que tot i així, en Mark volia estar-ne segur. Tot i haver-hi aquesta estranyesa o vergonya, el fet d'haver-se assegurat que tot havia anat bé impacta de forma positiva en els dos protagonistes, vinculat a idees de cures mútues. A més a més, també és important ressaltar que, malgrat que sovint les cures durant una relació sexual s'associen a la intimitat profunda entre dos personatges i a l'amor romàntic, en el text que acabem de veure (S11) en Jack i en Mark fa molt poc que s'acaben de conèixer i que tenen relacions sexuals entre ells dos. Però malgrat això, o potser precisament per això, ambdós personatges consideren molt important assegurar-se del benestar de l'altra persona, encara que no hi hagi un vincle romàntic o íntim profund. Per exemple, en un altre punt del mateix text, al mig de a la relació sexual, en Mark li demana a en Jack si està còmode i li agrada el que està fent:

He pants heavily into his neck, moving his hips against Mark's hand who have started stroking through the soft fabric.

“This okay?” Jack has to restrict himself not to laugh. God, it's a way better than okay, it's glorious. Saying it out loud proves difficult though, he has to like his lips several times to get it out.

“Ye... yeah, please keep doing that” (S11).

Tot i que les accions que ens descriu el text indiquen que tots dos s'ho estan passant bé (en Mark agafa els llençols, en Jack té dificultats per parlar perquè està gaudint molt...), es considera positiva la redundància d'haver de demanar com s'ho estan passant, i es valora que en Jack, el “receptor” de les accions d'en Mark, expressi de forma explícita que li agrada el que li està fent.

En definitiva, doncs, i tal com dèiem abans, el consentiment del “sí és sí” actua com a restricció axiològica que considera positiu, favorable i desitjable expressar el consentiment verbalment i explícit, i des del que és positiu i prepositiu, i no des del que és negatiu i restrictiu. És clar que aquest model no implica que davant de la negativa o

malestar d'un dels personatges no s'aturi la relació sexual, com hem vist en un exemple anterior, però la forma de gestionar-ho és diferent. Preguntar com està l'altra persona i expressar un desig es considera positiu tant abans, durant i després de la pràctica sexual, prestant atenció al desig i a les emocions positives. Tot i això, i com vèiem amb relació a les restriccions al·lètiques i la concepció del consentiment sexual crítica, en aquest cas no es defineix com a bo o dolent la visió crítica sobre les relacions sexuals, la possibilitat real de consentir lliurement o les relacions i desigualtats de poder entre els personatges.

4.1.4.4. Restriccions epistèmiques

Les restriccions epistèmiques són aquelles que tenen a veure amb el sistema de coneixement i desconeixement, d'ignorància i de creença. En aquest cas, els operadors són conegut / desconegut / suposat. Tal com hem esmentat en l'apartat metodològic, ens fixarem en les restriccions epistèmiques subjectives, és a dir, les que tenen a veure amb el mateix individu i el seu coneixement personal i creences individuals. Així doncs, ens fixarem en quatre operadors concrets: relacions obertes o poliamoroses; amor romàntic; homofòbia i masculinitats.

a. Relacions obertes o poliamoroses

En primer lloc, pel que fa a les relacions obertes, ens hem fixat en si els personatges dels RPS coneixen o desconeixen aquest model de relacions, o si només conceben les relacions tancades i monògames. En una línia similar a la que hem vist anteriorment en relació amb la monogàmia o a la fidelitat, en els RPS de *Septplier* i *Rubelangel* els personatges majoritàriament desconeixen les relacions que adoptin altres models que no sigui el monògam i exclusiu, o bé suposen que és l'única forma de relacionar-se. Per tant, podem afirmar que en la majoria de casos els personatges desconeixen que existeixen altres models fora d'aquest.

Els personatges no conceben altres formes de relacionar-se fora de la monogàmia, en part pels valors positius associats a les relacions exclusives i a la fidelitat, com hem vist a les restriccions deontològiques i axiològiques. Però això també es deu a una falta de

coneixement de la possibilitat que es puguin construir altres tipus de relacions. Per exemple, quan un dels personatges està emparellat, no apareix dins l'univers de possibilitats mantenir una relació oberta o estar amb més d'una persona alhora:

“I like you, alright? Like a lot. I tried—” Mark closed his eyes and gritted his teeth. “I tried to lock it away because you have a girlfriend and we're such good friends, but when I saw you...” (S7).

Com podem veure en aquest exemple, en Mark ni tan sols es planteja que puguin existir altres fórmules de relacionar-se que no siguin mitjançant relacions monògames i exclusives. De fet, només hem trobat un únic RPS on s'explicita que els personatges coneixen altres formes de relacionar-se. A S4, en Jacksepticeye té una relació a distància amb la seva xicota, i es tracta d'una relació oberta: “It’s an open relationship,” Jack explains. “We agreed on that when we began dating”. El fet que en Jack utilitzi aquesta terminologia (“open relationship”) i que no necessiti donar-li més informació o context a en Mark ens mostra que tant per en Jack com per en Mark aquest model de relació és conegut.

Més endavant en el text, en Jack li explica a en Mark que la Seung-Ki, la parella d'en Jack, vol saber amb més detall el tipus de relació que té amb en Mark: “All Seung-Ki wants to know is how far it goes. She’d like to know whether I’m just snogging somebody or fuckin’ them” (S4). Així doncs, aquest fragment també ens porta a entendre que els protagonistes, tant en Jack, com en Mark com la Seung-Ki, tenen un cert repertori de referències de com es pot articular una relació oberta, és a dir, dels límits que han acordat en Jack i la Seung-Ki, com ara si només pot petonejar-s’hi o pot mantenir-hi relacions sexuals.

En qualsevol cas, el RPS S4 és l'únic que conté una referència explícita a les relacions obertes, i només es menciona dues vegades en el text. En la resta de RPS, malgrat que no podem afirmar que aquest tipus de relacions siguin desconegudes en tots els RPS, sí que podem considerar que és suposat que la forma de relacionar-se és mitjançant l'exclusivitat i la monogàmia, ja que els personatges només contempen aquesta opció, limitant així el seu arsenal de possibilitats i camp d'acció.

b. Homofòbia

En anteriors apartats hem reflexionat sobre si l'homofòbia podia impactar en els mons i personatges del RPS, per exemple amb relació al desig homosexual i les restriccions deontiques. En aquest apartat, però, ens preguntarem sobre si els protagonistes de les històries coneixen, desconeixen o suposen l'existència de l'homofòbia, i si aquest coneixement o creença els afecta d'alguna manera a l'hora d'actuar o prendre decisions. Com hem vist abans, en aquests textos gairebé no hi apareixen actes homòfobs (exceptuant R4, S2 i S9), però això no significa que l'homofòbia pugui estar present en el sistema personal de creences dels protagonistes.

A grans trets, podem establir que gairebé en cap text l'homofòbia és desconeguda, és a dir, en la majoria d'ocasions els protagonistes s'imaginen o suposen que poden patir situacions o agressions homòfobes, encara que aquestes no arribin a concretar-se i materialitzar-se mai. Una de les excepcions més clares és al text R10, quan en Rubius explica com ha sigut el procés per adoptar les dues criatures. Inicialment, en el primer capítol del fanfic, en Rubius explica que ha tingut certes dificultats per adoptar-los:

Ella, en un principio, se rehusó a ayudarme a llevarme a ambos y hacerlos dueños de un lugar en mi corazón... ¿la razón?, jamás quiso confesarmela, quizás el papeleo de la adopción de gemelos era más complicado o quizás otro problema aún mayor, y que nunca podré imaginar, provocó su repentina respuesta negativa (R10).

Però més endavant en el text, en Rubius recorda aquest mateix incident i creu haver-hi trobat una causa:

Mis ojos se cristalizaron ligeramente recordando todo lo que tuve que pasar para que aceptasen la solicitud de adopción, al principio me pusieron muchos impedimentos, sería porque la pareja en adoptar era gay (R10).

Justament quan en Rubius recorda això és poc després que a la guarderia on porten els seus fills hi ha hagut un petit conflicte sobre el dia del pare, que la mestra ha decidit convertir en el dia de les famílies per reflectir la diversitat de models familiars a la guarderia. Alguns dels pares i mares en un inici estan en contra d'eliminar el dia i adoptar aquesta nova fórmula, però finalment acaben convençuts per un discurs que pronuncia en Mangel. Així doncs, en Rubius no havia pensat que una de les causes de les dificultats del procés d'adopció podia tenir a veure amb una reticència per part de l'agència d'adopció en ser una parella homoparental, marcada pel desconeixement de la possibilitat que els rebutgessin per creences homòfobes.

De fet, després de l'incident de la guarderia, en Rubius torna a preocupar-se per aquesta qüestió, sobretot per com els hi explicaran als seus fills que a fora del seu nucli familiar pot ser que es trobin amb gent que no accepti a les persones LGBTIQ+. Li planteja a en Mangel que han de tenir una conversa sobre aquest tema amb els seus fills, però en Mangel és una mica reticent a la idea:

-- Además – [Mangel] prosiguió y esta vez si lo miré - ¿por qué debemos explicarle la relación que tenemos a nuestros hijos? [...] no estamos cometiendo ningún delito que debamos explicar como si estuviésemos en un juicio, solo somos dos personas que se aman, sin importar que ambos somos hombres, nos amamos con sinceridad y también amamos a nuestros hijos, solo queremos su felicidad, ¿qué hay de malo en eso?, ¿qué es lo malo que ve la sociedad en nuestra familia?.

-- No todos tienen la mente tan abierta como nosotros para aceptar todos los cambios que se están produciendo en el mundo - respondí, sintiendo como las lágrimas recorrían mis mejillas - por eso, debemos cuidar a los niños de todo lo negativo que se les aproxima [...] yo sé que podremos con todo aunque el mundo se vuelva contra nosotros (R10).

Com podem veure, en Rubius suposa que moltes persones amb qui es trobaran els seus fills tindran actituds o pensaments homòfobs, un tema que li genera por i angoixa. De fet, podríem dir que aquesta por basada en la suposició que a fora del si de la parella hi ha persones homòfobes és molt comú en la majoria de RPS. Sovint apareix quan els dos protagonistes s'adonen que estan enamorats l'un de l'altre, o bé quan comencen a sortir com a parella i volen explicar-ho als seus cercles més íntims o als seus seguidors. Per exemple, a R11, un cop en Rubius i en Mangel s'han declarat i han decidit que són parella, apareix un temor basat en la creença que molta gent els rebutjarà:

-...¿Qué haremos ahora Mangel? ¿Que les diremos a nuestras familias, amigos? ¿Y a la gente de Youtube? ¿Como se los vamos a explicar...?
(R11).

En aquest cas podem veure com aquesta creença afecta a tots els seus cercles, tant aquells més íntims (“familias, amigos”) com als seus fans (“a la gente de YouTube”). En un RPS de Septiplier trobem una reflexió similar, en Jack i en Mark han oficialitzat la seva relació després d'estar un temps veient-se només pel sexe, i pateixen de com pot ser rebut per la gent del seu voltant: “We just hope that everyone will be nice about it, and not be like, huge assholes about it” (S11). En un altre punt del mateix text, quan reflexionen sobre gravar un vídeo per fer pública la seva relació, tots dos admeten que “there are going to be backlash of course, there always is” (S11).

En algunes ocasions aquesta por és present en tothom que els envolta, tant la gent més propera com més llunyana, en canvi, en altres ocasions sembla que és una por que es té cap a les comunitats de fans o de la societat en general, sense personificar-ho en ningú en concret. En un text de Septiplier, els dos protagonistes estan debatent si sortir públicament de l'armari o no, i en Mark expressa la por que té a rebre una reacció negativa:

Mark looked down and stared for awhile before replying quietly, almost whispering. “Because I love you Jack, but I'm afraid what they'll think about it. About us.”

“I love you too Mark. And the haters, you're just better off without, Mark. We both are. And you know what? If we lose subs, then it's their loss” (S9).

En Jack relaciona els “haters” amb alguns subscriptors del seu canal, per tant, amb persones que no coneixen personalment i que no formen part del seu cercle més íntim. Tot i això, en un altre moment del mateix text, en Jack els hi explica a la seva família que està sortint amb en Mark. Tot just ha acabat de dir-los-hi i ningú ha reaccionat, un fet que el preocupa: “What? Is something wrong cause he's a guy? Is that why no one's saying anything?” (S9). La família de seguida li respon que no tenen cap problema que sigui un home i de fet se n’alegren molt per ell, simplement s’havien quedat callats per la sorpresa, i per tant la suposició d’en Jack de seguida es confirma que era errònia.

Com demostren la majoria d’exemples que hem estat veient, en molt poques ocasions es verbalitza o s’explicita aquesta por utilitzant termes com “homofòbia” o rebuig cap a persones del col·lectiu LGBTIQA+, encara que pel context i pels temors que tenen és clar que la por que tenen és aquesta. Per tant, sabem que la creença o suposició d’actituds homòfobes per part de persones del seu voltant existeix, encara que poques vegades es manifesta explícitament com a tal.

Així doncs, els personatges tenen la creença que l’homofòbia pot impactar-los negativament en algun moment, sobretot si expressen el seu afecte en públic o surten de l’armari davant de la seva audiència. Aquesta creença els hi genera por, ansietat i malestar, i pot limitar el comportament o les accions dels protagonistes, ja que poden trigar més temps a sortir de l’armari per por a les reaccions alienes. No obstant això, en cap RPS aquesta creença o suposició afecta els personatges de tal manera que no iniciïn una relació amb l’altre, i exceptuant el fanfic R4, tampoc els duu a mantenir la relació en secret i amagada.

c. Amor romàntic

A continuació veurem com s’articula l’amor romàntic com a restricció epistemològica, és a dir, si es coneixen els sentiments, expectatives, valors i maneres de funcionar

relacionades amb l'amor romàntic, i si aquest coneixement disminueix quan es tracta de relacions homosexuals. A grans trets, podem afirmar que els personatges dels RPS coneixen l'amor romàntic i sobretot coneixen el que se suposa que s'ha de sentir quan un s'enamora. Per exemple, i seguint el que hem vist anteriorment, s'empren moltes metàfores per descriure els efectes físics de l'amor romàntic, com ara sentir "papallones a l'estómac".

Els personatges sí que coneixen molts dels discursos, experiències i expectatives de l'amor romàntic, i són capaços de reconèixer aquestes narratives i sentiments, però quan aquests mateixos sentiments i experiències les senten pel seu amic, són incapaços de reconèixer-ho com a tal. Precisament, és aquesta dificultat en identificar els sentiments dirigits a un amic seu a on radica la majoria de tensions dramàtiques i narratives dels RPS analitzats. Per exemple, en el següent fragment, l'Alexby li recita a en Rubius una sèrie d'experiències i sentiments que clarament dialoguen amb els imaginaris de l'amor romàntic:

-¿Disfrutas en demasía de su compañía? ¿Alguna vez has sentido mariposas en el estomago cuando hablas con el? ¿Cuando te envía un mensaje deseándote un buen día, o que pases buenas noches, te alegra completamente el resto del día, o en su defecto, el resto de tus sueños? ¿Deseas que el tiempo se detenga cuando estas a su lado? ¿Que cada segundo que pasas con el se vuelva una eternidad? ¿O alguna vez has escuchado una canción de amor e inmediatamente has pensado en el? ¿Te preguntas a todas horas que estará haciendo? ¿O si estará pensando en ti? ¿Si te extrañara tanto como tu a el? ¿Si darías la vida por el? ¿Si te quedarías hasta el fin del mundo, y del universo a su lado? ¿Si... si estarías dispuesto a pasar el resto de tus días, junto a el, sin arrepentirte un solo segundo de estar a su lado? (R11).

Molts dels imaginaris i valors associats a l'amor romàntic que hem mencionat anteriorment (Climent i Coll-Florit 2021; Barrón López De Roda et al. 1999; Herrera Gómez 2010), com ara la perdurabilitat, el mite de la mitja taronja, l'omnipotència de

l'amor i la parella, etc., apareixen recollits en aquest fragment. I, per tant, en els mons dels RPS, aquest imaginari i aquestes referències són conegudes i compartides pels seus personatges. Però tot i així, els protagonistes tenen dificultats en entendre que aquests sentiments poden aplicar-se als seus amics homes. De fet, després d'aquesta enumeració que ha fet l'Alexby, en Rubius pensa per si mateix "Si, todo el tiempo, si, siempre, si, demasiadas veces, si, si, si, claro que si, por supuesto que si, *joder* si" (R9). Però abans que pugui dir-ho en veu alta, l'Alexby li diu el següent:

-Si tu respuesta automática a todas estas preguntas fue si, entonces, querido amigo mio, déjame decirte que estas total, jodida y perdidamente enamorado.

Oh... [...] ¿Quién en su sano juicio se enamoraba de su mejor amigo hombre? (R9).

Com podem veure, malgrat que en Rubius ha sentit que tot el que li explicava l'Alexby li ressonava i ho reconeixia com a amor romàntic, desconeixia que això podia aplicar-se al seu amic, i en conseqüència, en Rubius i en Mangel havien estat molt de temps sense saber identificar el què sentien l'un per l'altre. Així doncs, aquest desconeixement acaba impactant en les decisions i relacions dels personatges, que no s'atreveixen a declarar-se.

Els personatges son primer conscients d'aquests efectes físics i sensacions, i posteriorment ho associen al fet d'estar enamorats. És a dir, inicialment els personatges no poden articular ni entendre el que els hi està passant, però després d'analitzar els efectes físics que senten o de rebre ajuda externa, són capaços de processar-ho i entendre que encaixa dins de l'experiència de l'amor romàntic. Per exemple, a R9 en Mangel li diu a en Rubius que li queda molt bé la roba que s'ha posat i en sentir-ho, en Rubius descriu les seves sensacions de la següent manera: "sentí que mi corazón dejo de latir por un milisegundo, rasque mi nuca mirando hacia el suelo, sentía mis mejillas más coloradas que nunca y hablé". Més endavant, en Rubius se n'adona que aquests

sentiments signifiquen que està enamorat d'en Mangel, però en un inici és incapaç d'entendre-ho.

És molt comú en els RPS que aquesta desconeixença vingui propiciada perquè aquests sentiments els hi està provocant un altre home, i només relacionen la possibilitat d'enamorar-se si s'enamoren d'una dona. En aquest RPS de Septplier (S7) en Jack reconeix l'amor i els sentiments associats a l'enamorament, però té dificultats per imaginar-se que es puguin traslladar al que sent per en Mark:

Here comes the doubt. 'I love my girlfriend, I'm pretty sure, but then Mark...' The way he felt for his friend was... a whole new category, something he'd never experienced before with anyone (S7).

En un procés similar al que veiem amb l'anterior text (R9), a mesura que avança el text, en Jack va adonant-se que potser el que sent respon al mateix patró dels sentiments i emocions associades a l'amor romàntic:

That heavy feeling of despair from earlier seemed to twist and change into a thick ball of fluttering butterfly wings, rising up to the bottom of his ribcage before breaking apart and dissipating; it was a wonderful feeling, bright and beautiful and full of happiness [...] He was falling in love (S7).

En aquest darrer fragment, hi ha la revelació que tots aquests sentiments i sensacions positives ("fluttering butterfly wings", "a wonderful feeling, bright and beautiful") signifiquen que s'ha enamorat d'en Mark. Per tant, com esmentàvem abans, no es tracta que els personatges desconeixin els sentiments produïts per l'enamorament o els valors i expectatives associades a l'amor romàntic, però sí que els hi és difícil reconèixer-ho quan els hi passa amb un altre home.

Una vegada els personatges han tingut aquesta revelació, aleshores prenen consciència de les dificultats que han tingut per arribar fins a aquest punt i adonar-se'n. Per exemple, a R2, un cop en Mangel i en Rubius s'han declarat, tots dos reflexionen sobre

el temps que s'han passat sense ser conscients del que sentien l'un per l'altre. En Rubius li diu a en Mangel que “eres maravilloso, Miguel [...] Es increíble que no me haya dado cuenta” (R2). I una mica més endavant, en el mateix RPS, en Mangel explica el mateix però recurrent a la metàfora de la ceguesa: “Te necesito. Te deseo. No he podido pegar ojo pensando en ti y en lo ciego que he estado” (R2). En aquest cas, la ceguesa es refereix i reflecteix aquest desconeixement, evocant una imatge de la impossibilitat de veure una cosa òbvia i evident que tenien al davant. Així doncs, un cop els personatges adquireixen consciència dels seus sentiments i els categoritzen dins del paraigua de l'amor romàntic, també s'adonen dels moments que han sigut incapaços d'entendre-ho com a tal i que els ha estat bloquejant i limitant, i per tant revisar tot el que han viscut i sentit amb aquesta nova perspectiva.

Aquest desconeixement és el que impedeix als personatges declarar-se i estar junts, i de fet, la majoria de trames dels RPS giren al voltant d'aquesta tensió. En aquesta línia, doncs, és important assenyalar que el desconeixement provisional de l'amor romàntic dels protagonistes pot donar-se en dos sentits, no excloents. Per una banda, aquest desconeixement pot produir-se respecte a un mateix, és a dir, per la incapacitat de processar els sentiments propis, però també pot donar-se quan un dels protagonistes no sap llegir la manera d'actuar del seu amic, que reflecteix comportaments i valors associats a l'enamorament que sí que serien capaços de veure en altres persones i identificar com a tal.

Molts RPS s'articulen al voltant d'aquesta doble ignorància i desconeixement: ambdós personatges estan enamorats l'un de l'altre, però cap dels dos és capaç d'identificar el què li passa. Quan tots dos personatges aconsegueixen reconèixer el que els hi passa, per fi poden estar junts. Alguns RPS, en canvi, tracten com un dels dos protagonistes sí que sap el què li passa, mentre que l'altre no. Així doncs, molts RPS es construeixen a partir d'aquesta restricció epistèmica: fins que els personatges no coneguin el que els hi passa, no poden avançar ni assolir els seus objectius.

Per tal d'adonar-se'n, a part de processar mentalment aquestes emocions i sensacions físiques, els protagonistes també poden aconseguir-ho mitjançant l'ajut extern, tant

d'amics o familiars com dels seus fans o audiència. A S10, on en Mark i en Jack fingeixen ser parella durant les vacances de Nadal, la mare d'en Mark els hi diu "we were wondering how long it would take you two to get together", és a dir, que la família ja havia sigut capaç de llegir l'amor entre ells dos sense que en Jack i en Mark en fossin conscients. Els amics d'en Mark també li diuen que ells ja fa temps que sabien que estaven junts perquè se'ls notava de la manera com es relacionaven l'un a l'altre:

I could tell something was up. When Jack sits by you, he leans in like you've got a gravitational pull [...] the way you look at him; like he hung the fuckin' moon (S10).

És a dir, a diferència d'en Mark, els seus amics sí que són capaços de llegir i interpretar els senyals físiques d'en Jack com a mostres d'enamorament i d'atracció. Més endavant en el text, el germà d'en Mark l'acaba confrontant i li diu que s'ha adonat que estan fingint i que en Mark i en Jack no són parella, i que creu que això li està fent mal a en Jack perquè ell realment sí que està enamorat d'en Mark.

"I find that hard to believe," he begins, eyes in a slight squint at how serious he is. "I've seen how he looks at you. It's been real for him for a hell of a lot longer than that, or he's a phenomenal actor," Thomas explains, and sits back against the chair once he's finished his speech, lets it settle into the pores of Mark's skin, lets it soak through every single Myelin sheath in his body (S10).

Quan el germà d'en Mark li diu això, de sobte ell s'adona de que té raó, i rellegeix amb el prisma de l'amor romàntic diverses interaccions i converses que ha tingut amb en Jack, i pensa que potser, ell també, n'està enamorat:

"I don't think the world is meant to be in slow motion and look like the realisation moment of a rom-com every time you look at your best friend," Mark deadpans, but his heart feels like its beating out of his chest (S10).

Ha sigut gràcies a l'ajuda externa (dels seus amics i del seu germà) que en Mark ha sigut capaç d'entendre els seus propis sentiments i processar-los com a tal, una tasca que li havia sigut impossible fins aleshores. En aquest text (S10) només tenim accés als pensaments d'en Mark, ja que el text està narrat des del seu punt de vista, i per tant desconeixem de quina forma ho està processant en Jack. Tanmateix, mitjançant el que podem veure a través dels ulls d'en Mark podem deduir que en Jack sí que n'és conscient del seu enamorament cap a en Mark, però que no s'atreveix a expressar-lo o a declarar-se perquè percep que en Mark no està enamorat d'ell.

Per tancar, val la pena destacar un cas interessant d'aquest procés de descobriment i coneixement de l'amor romàntic gràcies a una tercera persona en un text de Rubelangel (R3). En aquest RPS, en Rubius havia estat casat amb una dona que va morir i té dues filles. Fa anys que no es veuen amb en Mangel i no saben res l'un de l'altre, fins que per una casualitat, es retroben. Les filles, fans dels vídeos d'en Rubius i participants en el ship de Rubelangel, s'emocionen en veure que en Rubius i en Mangel es retroben, esperant que es consumeixi finalment la relació. En Rubius, però, tot i estar molt content de retrobar-se amb en Mangel i de tornar a connectar amb els sentiments que tenia anys enrere, no identifica el que està sentint com a amor. Aleshores, la seva filla li explica que s'ha enamorat d'un company de classe i li narra de la següent manera:

-Cuando... cuando estoy con él mi corazón late muy fuerte. Me pongo muy nerviosa cuando me habla y-y no dejo de pensar en él cuando está lejos de mi. Cuando estoy con él... no lo sé... es como si pudiera hablar sin pensar, puedo decirle lo que pienso sin temer a que me juzgue y... él entiende todo lo que digo. Entiende y sabe cómo aconsejarme. Es muy bueno conmigo... y también sincero, amable, divertido. Sus ojos grises soy muy bellos y lo único que deseo es que me miren a mí. Sólo... quiero que me mire a mí...- explicó la joven sintiendo sus mejillas arder (R3).

Les sensacions que expressa la seva filla són molt similars a les que anteriorment hem vist que pronunciava l'Alexby (R11), connectant amb mites de l'amor romàntic, com

ara l'exclusivitat o el mite de la mitja taronja, així com un repertori de sensacions físiques (nervis, dificultat per pensar...) que també hem vist que s'associaven a l'amor romàntic. En Rubius de seguida entén el que sent la seva filla, però això immediatament el duu a tenir una revelació sobre els seus propis sentiments cap a en Mangel:

Rubén estaba sumamente sorprendido por el discurso de su hija. Sólo tenía dieciséis años... ¿cómo era posible que tuviera tan en claro lo que se sentía estar enamorado? ¿Cómo sabía lo que todo eso significaba?

¿Cómo era posible... que él mismo no se hubiera dado cuenta antes?

Todo lo que dijo su hija... era exactamente lo que le pasaba cuando estaba con Miguel. ¿Entonces estaba enamorado de Mangel? ¿En verdad... amaba a su amigo de toda la vida? ¿Era posible? (R3).

En aquest cas, doncs, en lloc que una tercera persona l'interpel·li i el confronti directament, com hem vist en altres exemples (R3 o S10), en Rubius arriba a la conclusió que està enamorat d'en Mangel gràcies als comentaris de la seva filla, que no tenen res a veure ni amb ell ni amb en Mangel. Malgrat això, el fet de sentir narrats d'aquesta forma tan clara totes les sensacions i expectatives associades a l'amor romàntic ajuda a en Rubius a ser conscient del que sent ell, passant, per tant, d'un desconeixement a un coneixement sobre l'amor.

En definitiva, l'amor romàntic funciona com a restricció epistèmica en molts dels RPS analitzats perquè els personatges desconeixen que tenen aquests sentiments i enamorament cap al seu amic, perquè no conceben que puguin sentir-ho cap a un altre home. Això no obstant, el repertori de sensacions i experiències associades a l'amor romàntic sí que són conegudes dels protagonistes, que són capaços de reconèixer-les en altres relacions.

d. Masculinitats

Finalment, veurem de quina manera els models de masculinitat es coneixen o desconeixen en aquests RPS. Anteriorment, hem vist i definit els diversos paradigmes de masculinitat, com ara la masculinitat hegemònica, la subordinada o la inclusiva (Anderson 2008; Connell 2005), generalment aplicada a homes heterossexuals, i també els patrons propis de les masculinitats gais (Mercer 2017), així com l'especificitat de la masculinitat geek i gamer (Condis 2018; Welch 2022). Per tant, ens preguntem de quina manera aquests paradigmes i patrons són coneguts, desconeguts o suposats pels personatges dels RPS de Rubelangel i Septiplier.

En línies generals, podem establir que els personatges suposen que els models de masculinitat predominants són característiques naturals, inherents, i no construccions socials. És a dir, alguns dels trets associats a la masculinitat hegemònica, com ara no expressar les emocions o projectar una imatge de força i duresa, es consideren que són una forma natural de comportar-se i de ser dels homes, i no uns trets vinculats a la masculinitat i reforçats socialment i cultural. Per exemple, en aquest fragment de R11, en Rubius li diu a en Mangel que l'ha trobat a faltar, i de seguida se sorprèn haver-ho pronunciat:

¿Qué me había pasado? Si bien era cierto que lo extrañaba, me avergonzaba decirle este tipo de cosas a Mangel. No era normal en mi andar haciéndolas de sincero. Generalmente cuando nos decimos estas cosas son en plan coña. Nunca las decimos en serio, aunque lo sintamos de verdad (R11).

Malgrat que en Rubius és conscient que sent aquesta emoció (enyorança), se li fa estrany compartir-la, i de fet, apunta al fet que si expressa algun sentiment, ho fa des de la broma o amb una distància irònica, un fet que connecta amb les masculinitats pròpies dels gamers i streamers (Maloney, Roberts, i Caruso 2018; Potts 2014; Welch 2022), on es poden expressar sentiments i emocions d'afecte i estima, però sempre dins d'un context de joc i humorístic.

En altres fragments podem veure com els personatges connecten amb algunes de les pors pròpies d'aquesta masculinitat, com ara semblar massa efeminat. Així doncs, malgrat que no hi hagi un coneixement o consciència d'aquests models i paradigmes de la masculinitat i de com actuen, en suposar-se tota aquesta sèrie de rols, comportaments i patrons, els personatges reaccionen amb por o rebuig a la possibilitat de semblar efeminats:

“That sounds amazing.” Jack squeaked as he was picked up and carried bridal-style to the couch. They lay there until Mark's stomach rumbled loudly. Jack chuckled as he headed to the kitchen to make breakfast.

“Thank you my lovely wife!”

“Oh, so I'm the wife in this relationship then?”

“Yes. Yes you are. One of us has to be the man here and that is mwah. Cause I has the muscles.” Jack shook his head grinning as he walked into the kitchen. Mark is right in a way (S9).

En aquest cas, en Mark li diu a en Jack “lovely wife” de broma i per provocar-lo. Tanmateix, ambdós personatges han relacionat una sèrie de comportaments a la masculinitat hegemònica (dur a l'altre en braços, tenir força física) i d'altres a la feminitat tradicional (deixar-se dur en braços i fer l'esmorzar), un repartiment que cap dels dos qüestiona, tampoc quan en Mark afirma que un dels dos ha de “ser l'home de la relació” i que és ell pels trets que acabem de mencionar.

En el següent fragment de Rubelangel també podem identificar com, mitjançant la broma i la provocació, es mantenen i reproduïxen rols associats a la masculinitat o a la feminitat:

Rubén se lanzaba a la cama también, comenzando a quedarse dormido.

Una suave sonrisa se creó en sus labios, levantándose lentamente para poder remover las zapas de los pies del mayor. Una vez lo hizo, removió las suyas también, quitándose las gafas y suspirando con tranquilidad.

Encendió el aire acondicionado y cerró la puerta del balcón. Apagó las luces y quitó todas las alarmas de su móvil. Antes de finalmente acostarse junto a su pareja [...]

Todo fue mejor cuando los brazos de Rubén lo envolvieron. Sonrió, riendo suavemente al sentir como Rubius escondía su rostro en su cuello.

— Pareces un ama de casa, tío — le escuchó susurrar con somnolencia. Refiriéndose a todo lo que el menor acababa de hacer en la habitación. Mangel rió, rodando los ojos con cansancio.

— Calla, para la siguiente... — bostezó delicadamente — te dejare con las zapas y todo... así que, calla y duerme (R1).

En aquest exemple, i de forma similar amb l'anterior, el fet de que un personatge cuidi o es preocupi per l'altre, bé preparant l'esmorzar o bé preocupant-se perquè pugui dormir de forma còmoda, s'associa amb comportaments femenins, i de rols determinats (ser la "wife" o ser una "ama de casa"), ja que en certa manera se suposen incompatibles amb la masculinitat tradicional i hegemònica.

L'intercanvi de bromes i provocacions en relació amb la virilitat dels protagonistes és molt comuna, un fet que també reflecteix la forma de relacionar-se dels YouTubers en els seus vídeos i aparicions públiques (Maloney, Roberts, i Caruso 2018; Welch 2022). Per exemple, a R2 en Rubius té un petit accident i es fa una ferida, que li sagna una mica, i això fa que s'acabi marejant i desmaiant. Quan es desperta, en Rubius i en Mangel tenen la següent conversa:

-¿Me he desmayado?

-Como una damisela del siglo pasado -sonrió él-. Pensé que eras más fuerte. Y todo por un cortecito de nada. (R2)

En aquest cas la broma no està tan relacionada amb les cures o amb adoptar un rol de cuidador, sinó amb la virilitat i la feblesa. Aquest tipus de bromes o d'insults és molt comú en entorns de masculinitat hegemònica i fins i tot inclusiva, on constantment s'empren aquestes provocacions per reafirmar la pròpia masculinitat i virilitat.

No obstant, i com hem pogut veure en aquests darrers exemples, aquesta forma de funcionar de la masculinitat suposada i compartida sovint genera malestar als personatges, encara que no sàpiguen d'on prové aquest malestar o no pensin que pot tenir a veure amb els límits que la masculinitat els imposa en, per exemple, expressar els sentiments: “también era hora de dejar de ser un gilipollas que huía en vez de expresar sus sentimientos de una buena vez” (R6). El fet de no expressar sentiments li genera frustració i malestar a en Mangel, però no sap vincular-ho a les expectatives de la masculinitat més tradicional i hegemònica, ja que ho planteja en termes de ser “un gilipollas”.

En un altre text (R1), en Rubius està angoixat perquè té molta feina, però no li expressa clarament a en Mangel. En Mangel se n'acaba adonant, i l'ajuda i el tranquil·litza, i li acaba dient “De que, hombre. A veces solo debes decir que necesitas ayuda” (R1). Una altra vegada, se'ns mostra com la dificultat a l'hora d'expressar sentiments impacta negativament en els personatges i en el seu benestar, però no relacionen que pugui provenir d'uns codis i expectatives associats a la masculinitat tradicional.

En alguns textos, però, sí que trobem una reflexió explícita sobre el rol de la masculinitat i una constatació que certs comportaments o actituds venen propiciades per les pressions dels models de masculinitat. Molt sovint, aquesta reflexió es produeix precisament quan hi ha aquests moments de malestar o de desajust, com per exemple a R2: “[Mangel] había estropeado su única oportunidad de estar con él por un estúpido orgullo masculino”.

De fet, en el fanfic R2 hi trobem referències i discussions explícites sobre el rol de la masculinitat i una voluntat per part dels protagonistes d'intentar qüestionar-la o desmuntar-la. Per exemple, en aquesta conversa entre els dos protagonistes es discuteixen alguns dels trets associats a la virilitat i masculinitat més tradicional:

-Como los hombres de verdad, ¿no? Unos pantalones rotos, por ejemplo. O una camiseta manchada de grasa.

Él [Mangel] soltó una carcajada.

-¡No te pongas tonto! Yo no he dicho que no fueras un hombre de verdad.

-Al contrario de lo que tú crees, ir sucio no es ser más masculino. (R2)

En aquest cas sí que trobem un coneixement dels valors que s'associen a determinats models de masculinitat, i fins i tot, un qüestionament d'aquests. És a dir, malgrat que en el mateix text en Mangel li ha dit "damisel·la" a en Rubius per provocar-lo, en un altre punt del text, és en Mangel qui li qüestiona a en Rubius la seva imatge dels "homes de veritat": anar brut, pantalons trencats, una samarreta tacada...

En un altre text de Rubelangel (R6) també podem trobar-hi aquesta verbalització i reflexió explícita de l'impacte que té el model de masculinitat en els homes, precisament en relació amb l'expressió d'afecte i la possibilitat de ser percebut com a homosexual. En aquest cas, és en Mangel qui observa a en Rubius com es comporta i fa la següent reflexió:

En un principio era Rubius quien le huía a cualquier expresión de cariño (aunque fuese meramente entre amigos) frente a otras personas o las cámaras, defendiendo a capa y espada su masculinidad y gusto por las mujeres (R6).

En Mangel coneix aquests models de la masculinitat i de quina manera afecten i impacten a en Rubius. A més a més, no només ho relaciona amb la masculinitat en si,

sinó també amb la necessitat de mostrar públicament la seva heterosexualitat, que en el text es formula com “gusto por las mujeres”. Per tant, hi ha un coneixement dels models hegemònics de masculinitat i també de la seva vinculació amb l’heterosexualitat, dos factors que impedeixen que en Rubius mostri afecte públicament.

Un altre fragment molt interessant on es visibilitza aquest reconeixement de la masculinitat i fins i tot se n’ofereix una visió crítica és al text S10, quan en Mark i en Jack estan parlant sobre el fet d’haver de fingir ser parella davant dels pares d’en Mark per les festes de Nadal. Tots dos han acordat que només fingiran davant dels seus pares, però cada vegada comencen a fer-se més mostres d’afecte en privat, quan ningú els veu. En Mark se sent incòmode amb això i li comenta a en Jack:

“We fake a relationship to save me from my pestering family, yet even when they aren’t looking, we still do stuff like this,” Mark explains. “Why?” he questions. Jack looks at him, incredulous.

“Are you so fragile in your masculinity that you’re worried snuggling will ruin it?” Jack retorts, hurt evident in his voice, his eyes narrowing like shutters to his head and heart (S10).

En aquest cas, en Jack l’acusa de tenir una masculinitat molt fràgil, és a dir, que la seva masculinitat no pot sostenir el fet de ser afectuós amb un altre home. Per tant, també s’apunta clarament a la relació de la masculinitat amb l’heterosexualitat, vinculant la feblesa de la masculinitat a la possible percepció de ser homosexual.

I és que de fet, un dels aspectes que produeix més tensió en relació amb la masculinitat té a veure amb el fet de sentir-se atret per altres homes. Els paradigmes hegemònics i tradicionals de la masculinitat estan profundament associats a l’heterosexualitat, i en gran part, es basen en l’homohistèria (Anderson 2016, 180), és a dir, la por a ser llegit com a homosexual. Per tant, els protagonistes d’aquests RPS que, en la majoria de casos, es consideren heterosexuales – i més endavant descobreixen que se senten atrets pels homes – i que generalment s’adscriuen en models de masculinitat tradicional

vinculada a l'heterosexualitat, desconeixen de quina forma poden reconciliar la seva masculinitat amb el fet de sentir atracció cap als homes.

Per això, en molts RPS els personatges expressen la dificultat que tenen per construir-se com a parella i expressar l'amor o afecte que senten per l'altre, com si en certa manera, això posés en dubte la seva masculinitat. Com hem vist anteriorment amb relació al vocabulari emprat per parlar de relacions romàntiques, els personatges recorren sovint a expressions com "és molt gai" per descriure l'expressió de l'afecte o de l'amor:

"¡Qué buena gente es mi Mahe! ¿O cómo debería decirte ya que somos una pareja? ¿Osito? ¿Mi amor? No, joder, muy gay eso. Eh, ¿Cariño? ¿Waifu? ¿Mi cosita achuchable?" (R6).

En aquest cas, en Rubius expressa, amb certa ironia, però també amb preocupació, la falta de noms i conceptes per referir-se a en Mangel com a parella, recurrent a conceptes i paraules que li semblen còmiques, exagerades, com "osito", "carino", "waifu" o "mi cosita achuchable". Per en Rubius tot això és "molt gai", és a dir, que li remet a expressions que per ell són molt cursis o efeminades. En un altre punt del mateix text, en Rubius expressa de forma molt explícita aquesta tensió que sent:

Rubius resopló. "Eso ha sonado demasiado estereotipado, ¿sabes? Podemos ser una pareja de tíos y no ser afeminados. Además, recoger flores no tiene por qué ser cosas de mujeres" (R6).

En aquest cas, verbalitza clarament una por en ser percebut com a efeminat, a la vegada que qüestiona que certes accions es considerin "de dones". Altra vegada, doncs, identifiquem aquesta ambivalència i contradicció, entre el reconeixement d'aquests patrons de la masculinitat i la por a no ser percebut com a home. En els RPS de Septiplier també s'empra el concepte de "ser massa gai" quan un dels personatges es mostra afectuós amb l'altre:

"I can't sleep because you're not here," he says even quieter, and Jack goes still for a moment. He doesn't seem to know how to process that

information, and there's an awkward silence. His blue eyes sparkle with an undefinable emotion.

“That's probably the gayest thing you've ever said to me,” Jack says with a grin that makes Mark's heart melt, “and you've said some *pretty* gay things to me.” Mark waits for Jack to say something else. “To be honest, my sleep has been shite too.” (R4).

Davant del comentari afectuós d'en Mark, en Jack respon amb un to irònic, dient-li que el comentari ha sigut molt gai, provocant-lo. Malgrat que ambdós personatges tenen una relació romàntica, se segueix produint aquesta dissonància entre el model de masculinitat que han adoptat i reproduït fins al moment i el fet que tenen una relació amb un altre home, recurrent així a expressions pròpies d'homes heterossexuals, emprades sovint per menystenir a l'altra persona o reforçar la seva pròpia heterosexualitat (Klugman 2015).

Així i tot, també cal apuntar que en alguns moments, malgrat que els personatges recorren a expressions com “és massa gai” o “ets la meva dona”, que anteriorment hem vist que s'utilitzen de forma despectiva o per provocar a l'altre, també es reapropien i reivindiquen per part dels personatges. Un cas molt clar d'aquesta reapropiació la veiem en aquest intercanvi entre en Rubius i en Mangel:

“Mahe. En BGames me seguías más el juego. Ya no me quieres como antes.” Dramatizó Rubius, dejando caer la cabeza en su hombro. Mangel rió y frotó cariñosamente la mejilla en el cabello castaño de su amigo.

“Ahora sí que pareces mi esposa.”

Rubius ríó suavemente, su voz ahogada por la tela de la camisa de Mangel.

“Esa es la idea” (R6).

En Mangel li diu a en Rubius que sembla la seva dona per provocar-lo o riure-se'n d'ell, però en Rubius ho entoma i s'ho apropia, en lloc de rebutjar-ho, qüestionant aquestes dinàmiques i bromes de la masculinitat més hegemònica.

Per concloure, hem vist que malgrat que els protagonistes actuen moltes vegades segons models i paradigmes de la masculinitat concrets, poques vegades es reconeixen en aquests patrons, ja que consideren que és la seva forma de ser natural i no que ve reforçada culturalment pels models de masculinitat dominant. A més a més, aquests models els hi generen patiment o malestar, encara que els protagonistes no ho atribueixen a les normes de la masculinitat, un patiment que s'accentua quan els personatges es comencen a relacionar sexoafectivament amb un altre home. Tanmateix, en algunes ocasions els protagonistes són conscient d'aquests models i normes, i intenten qüestionar-los o fins i tot rebutjar-los.

4.1.5. Pressuposicions

Les pressuposicions són les assumpcions presents als textos en relació amb els coneixements i punts de vista del receptor del text i que reforcen determinades idees o visions sobre el món, ja que plantegen les idees com a “naturals” o “de sentit comú”. Veurem quines són les pressuposicions principals en aquests RPS a partir de tres categories de pressuposicions definides per Fairclough (2003, 56): pressuposicions existencials, pressuposicions proposicionals i pressuposicions de valor, cadascuna amb els seus operadors específics.

4.1.5.1. Pressuposicions existencials

Les pressuposicions existencials són les assumpcions sobre allò que existeix o que és cert, i hem definit cinc operadors: heterosexualitat; homosexualitat; bisexualitat; identitat de gènere i virginitat. Tot i així, els tres primers operadors es presentaran conjuntament, ja que es complementen mútuament.

a. Heterosexualitat, homosexualitat i bisexualitat

Tot i estar separats en tres operadors, les categories d'heterosexualitat, homosexualitat i bisexualitat es complementen i retroalimenten, i només s'entenen en correspondència les unes amb les altres, i per això les presentarem conjuntament.

Pel que fa a l'heterosexualitat, la pressuposició més present i imperant és la pressuposició que tothom és heterosexual, una assumpció que podríem entendre sota la mirada de l'heterosexualitat obligatòria (Rich 1980) o del pensament heterosexual (Wittig 2016). És a dir que generalment en aquests RPS es pressuposa que els personatges són heterosexuals per naturalesa i, per tant, l'heterosexualitat és la norma. La manera en com s'articula aquesta pressuposició la podem veure de diverses maneres.

Una d'aquestes formes és que mai es pregunta als personatges si són heterosexuals, només si són homosexuals o bisexuals, i per tant reforçant la idea que el que és normal i per defecte, és l'heterosexualitat, de manera que no cal preguntar-ho, ja que es dona per suposat. Per exemple, en aquest fragment d'un text de Rubelangel, en Mangel i en Rubius s'acaben de conèixer en una discoteca, i en Mangel li pregunta si és gai:

—¿Eres gay? —Me preguntó y dejó de acariciar mi mejilla. Abrí mis ojos como platos por lo que dijo.

—¿C-como lo sabes?

—No lo sé... ¿Intuición? —Dijo con una sonrisa burlona.

—Pues vaya intuición más rara...

—Creeme, me alegra que seas gay —. Dijo en un susurro (R8).

En cap dels RPS analitzats es formula la pregunta a la inversa, és a dir, si els personatges són heterosexuals. És clar que això també té a veure amb el món en el qual se situen aquests RPS, on gairebé no hi ha personatges del col·lectiu LGBTIQ+, com hem vist amb els actors i grups socials i, per tant, els personatges es mouen en mons amb poca presència de persones LGBTIQ+. No obstant això, ni tan sols en aquells

textos amb més presència de personatges no heterossexuals veiem que se superi el paradigma de l'heterossexualitat obligatòria, ja que els personatges sempre assumeixen que l'altre és heterossexual.

En aquesta línia, una altra de les maneres en què podem identificar aquesta assumpció és quan pensen en els altres personatges, en la majoria d'ocasions donen per fet que són heterossexuals. Per exemple, al text S6, on en Jack forma part d'una comunitat BDSM i té una amiga que no és heterossexual, pensa que és molt probable que en Mark sigui heterossexual i, per tant, no estigui interessat en ell: "Emily, he might not even be *gay*. Or... Bi. I mean, straight is probably more likely with him, but-" (S6). En aquest fragment de Rubelangel també podem identificar-ho, quan en Rubius es pregunta què deu ser de la vida d'en Mangel, ja que fa anys que no es veuen: "Mi Mahe... [...] ¿Cómo estaría él? ¿Tendría esposa? ¿Hijos?" (R3). Encara que en el passat, quan eren joves, en Rubius i en Mangel havien identificat certa tensió sexual i romàntica entre els dos, en Rubius dona per suposat que en Mangel és heterossexual.

Això no només és una cosa que pensen els protagonistes dels fanfics, sinó que tot l'entorn on es mouen aquests personatges assumeix que són heterossexuals, com podem veure en aquest intercanvi d'en Rubius amb els seus amics:

—Y bueno Rubius, ¿ya tienes novia?—. Preguntó Luzu y los demás se rieron.

—Ja, ja, ja, que gracioso —. Contesté molesto.

—Oh vamos Rubius, era una broma —. Dijo Cheeto usando mi apodo (R8).

No només en l'entorn d'amistats, sinó que en l'entorn familiar també es pressuposa que els protagonistes són heterossexuals, tal com il·lustra aquest fragment, on el germà d'en Mark li explica a la mare que a en Mark li agraden els nois: "Actually mom, Mark told me he prefers guys over girls a long time ago. WAY before he even knew Jack" (S9). Així doncs, altra vegada ens trobem en com, tant els mateixos protagonistes dels RPS

com el seu entorn, assumeixen que tothom és heterosexual. D'aquí se'n deriva, per tant, la necessitat de sortir de l'armari o de confessar-ho, ja que si no, mai es podria saber que l'altra persona no és heterosexual.

També és interessant veure com els mateixos personatges generen certes assumpcions sobre la seva pròpia sexualitat, donant per suposat que són heterosexuals. Tal com hem vist, la majoria dels RPS descriuen precisament com els personatges descobreixen el seu desig cap a altres homes, un fet que trenca amb aquesta assumpció. Per exemple, a S4, en Mark està començant a adonar-se que potser se sent atret cap a en Jack, però li costa molt reconèixer-ho:

He's so confused inside and to be honest, he's really not enjoying the feeling. He's always considered himself straight, even though he's been attracted to a few guys throughout his life (S4).

Malgrat que en Mark n'és conscient que en algun moment de la seva vida ha sentit atracció cap a altres homes, “sempre s'havia considerat a si mateix heterosexual”, de manera que la seva assumpció sobre la seva pròpia sexualitat li dificulta el fet de reconèixer-se com a gai o bisexual.

De fet, això ens apunta a una altra pressuposició sobre la sexualitat, i és que la sexualitat, en aquest cas l'heterosexualitat, és quelcom fix, immutable, que una vegada està definit no es pot canviar. És per això que en Mark té dificultats per conciliar el que sent amb l'etiqueta d'heterosexualitat, que és amb la que s'ha identificat fins al moment. En un fragment de Rubelangel també podem veure la dificultat per conciliar la seva sexualitat amb allò que sent: “Si bien no era gay, Mangel me atraía, ya no podía negarlo más” (R11). Aquesta diferenciació entre definir-se com a gai i sentir atracció cap a una persona puntual també ens apunta cap als discursos de la demisexualitat obligatòria (McAlister 2020), que explorarem amb profunditat al següent apartat en relació amb les pressuposicions proposicionals. No obstant això, també ens indica el pes de les assumpcions de l'heterosexualitat d'aquests personatges.

Recuperant el text S4 que hem comentat anteriorment, també ens assenyala a aquesta dificultat per assumir que la sexualitat dels protagonistes és canviable, que es pot modificar:

“Do you know how stupid it is for me to fall in love with a guy that has a girlfriend? For me to fall in love with *a guy*?” The emotion in Mark's voice is increasing, and it's becoming apparent to Jack that he's incredibly upset about the whole situation. “I'm supposed to be fucking straight, for God's sake! How can I not know this about myself? How can I be unaware of something so fucking important?” Mark takes a deep breath, and it quavers slightly. Jack's heart hurts. “It's a good thing, too, in a way. I could have fallen in love with someone who isn't my best friend, or someone who is painfully straight. At least I fell in love with you, right?” (S4).

Aquest fragment ens permet veure com, per una banda, en Mark se sent molt descol·locat pel seu desig, ja que segons ell, és “estúpid” enamorar-se d'algú amb xicota, però també pel fet de ser un home. Però més endavant, en Mark se sent frustrat perquè “se suposa” que és heterosexual, i per tant no li pertoca sentir aquest desig. Tot i això, en Mark després diu que podria haver-se enamorat d'algú que sigui “painfully straight”, la qual cosa ens indica que, malgrat la identificació d'en Jack – que també es considera heterosexual i té una nòvia – hi ha un marge de canvi, que en alguns casos, l'orientació sexual pot canviar-se, ja que no s'ha enamorat d'algú immutablement heterosexual.

En pocs textos els personatges assumeixen que l'altra persona pot no ser heterosexual, i de la mateixa manera que veiem que l'heterosexualitat es considera natural, innata, en el cas de l'homosexualitat trobem poques referències a aquest discurs, ni tan sols el del “born this way” (Lovelock 2019b, 98). No obstant, en alguns textos puntuals sí que hi ha algunes assumpcions sobre l'homosexualitat de l'altre personatge, sovint per la seva expressió de gènere, més efeminada, o amb ploma. En el següent fragment de Septiplier podem veure com hi ha una doble assumpció sobre la sexualitat de l'altra persona:

“So what about you Mr. [Sean] Mcloughlin, I see no ring.” I said. Was I flirting with this man? What was wrong with me. He blushed.

“Well, I had a girlfriend for a little over a year, but then I realized that I was gay and decided to find a boyfriend. I'm still working on that part.” He said.

Our cups were placed in front of us and we sat in silence as we enjoyed the warm beverages. “I would never have thought you were gay,” I said. Shit, that was not what I wanted to say. He looked at me with a raised eyebrow and then let out a snort.

“I never would have guessed you were straight.” He said. I felt my eyes widen at his response and my face blew up a bright red (S3).

En Mark i en Jack s'acaben de conèixer i estan flirtejant. Dins d'aquest context, en Mark li pregunta si està casat. Encara que la pregunta no assumeix directament si està casat amb un home o una dona (només fa referència a l'anell), quan en Jack li respon que havia tingut una nòvia en el passat, però que ha descobert que és gai, en Mark se sorprèn, i per això li diu “I would never have thought you were gay”. Per tant, més enllà de si la pregunta que li ha formulat contenia l'assumpció que en Jack era heterosexual, en Mark ho donava per fet. Així i tot, és interessant la resposta que li dona en Jack: “mai hauria endevinat que eres heterosexual”. En aquest cas es reverteix l'assumpció, és a dir, malgrat que en Mark s'identifica com a heterosexual i havia estat casat amb una dona, en Jack li diu que no hauria assumit que ho fos, un fet que sorprèn en Mark.

També hem identificat alguns moments on altres personatges de l'entorn – amics, familiars – no pressuposen que els seus amics són heterosexuals, especialment quan els veuen interactuar entre ells i són capaços d'identificar l'atracció i el desig, un aspecte que ja hem vist en l'apartat de modalitats narratives. Per exemple, a S11, un amic d'en Mark, el YouTuber Arin Hanson, li insinua a en Mark si li agrada en Jack:

“Why are watching the Jacks to closely?”

“Just making sure they don't get too drunk that's all.”

“Mhmm.” Arin does not believe his bullshit for one second.

“Sure it's not something else? Like you might have a huge crush on Sean?”

“What? No.”

“Dude, you practically beamed and showed him off when you came in earlier. How long have you crushed on the dude?” Mark rubs his neck.

“It's a bit more than a crush...”

“Aww shit, that's bad isn't it?” Arin's tone is suddenly more serious.

“No, it's totally fine! We're actually kinda together...” Arin grins and clap him on the back.

“Hey, good for you guys!”

“Thanks. Was it that obvious?” (S11).

En aquest intercanvi inicial, sembla que l'amic havia donat per suposat que en Mark no era heterosexual, ja que si assumís que en Mark ho fos li hauria costat veure aquesta atracció cap a en Jack. Malgrat que no hi ha la pressuposició que en Mark és heterosexual, tampoc implica que automàticament es pressuposi que en Mark és gai o bisexual. De fet, una mica més endavant, en Jack i en Mark comencen a explicar que estan junts als seus amics, i alguns sí que se sorprenen de la seva sortida de l'armari:

Little after little, Mark and Jack tell everyone of their friends and close family. Luckily all of them are happy for them both, although some are a bit surprised. People on both sides didn't know that they

were attracted to men, but after the element of surprise is over, they are showered in love and well-wishings (S11).

Així doncs, fins i tot en els textos en què l'heterosexualitat obligatòria no és tan present, generalment es requereix aquesta sortida de l'armari, per desmentir l'heterosexualitat assumida dels protagonistes.

També val la pena destacar que els personatges són conscients que la pressuposició dominant al seu voltant és que són heterossexuals, un fet sobre el qual reflexionen en alguns RPS. A R11, en Rubius i en Mangel han hagut de fer-se un petó en públic per una aposta que ha perdut en Rubius. A partir de l'aposta, però, els dos personatges descobreixen que s'agraden, tot i que d'entrada no ho diuen ni al seu entorn més immediat ni els fans. Aleshores, quan han de gravar el vídeo amb el petó de l'aposta, tots dos han de fingir que no s'agraden mútuament. I aleshores, en Mangel, diu davant de l'Alexby, que els està gravant "Rubius, intenta poner cara de asco, para que la gente se crea que aun eres hetero" (R11). Quan fa aquest comentari, l'Alexby riu, ja que s'ho pren com una broma i provocació del seu amic pròpia dels codis de la masculinitat. Per tant, en Mangel i en Rubius són conscients que la gent els llegeix i els assumeix com a heterossexuals, i ni tan sols quan ho diuen davant d'una tercera persona, aquesta pensa que pot ser que no siguin heterossexuals.

Finalment, en relació amb la bisexualitat, en la majoria de textos ni tan sols s'assumeix que existeix, és a dir, es parteix d'una concepció binària: o heterosexualitat o homosexualitat. De fet, si apareix la bisexualitat, sovint va molt lligada a la demisexualitat obligatòria, ja que el desig homosexual és només cap al seu amic, no cap als homes en general, un aspecte que explorarem tot seguit.

Per tant, s'assumeix que els personatges són o bé heterossexuals o bé homosexuals, poques vegades la bisexualitat apareix com una opció. Per exemple, a R3, el text on en Rubius i en Mangel fa anys que no es veuen, les filles desitgen que Rubelangel "sigui real". Però segons elles "mamá y nosotras somos la prueba viviente de que Rubelangel no es real" (R3). És a dir, el fet que en Rubius hagués estat casat en el passat amb una dona implica que no pot sentir atracció cap als homes, ja que no s'assumeix que la

bisexualitat pugui existir, o bé, com dèiem abans, que la sexualitat és una categoria fixe i immutable.

b. Identitat de gènere

Pel que fa a la identitat de gènere, si recollim algunes de les idees que hem vist a les restriccions alètiques, veiem que es pressuposa que la identitat de gènere és innata, generalment immutable, i que ve determinada pel sexe biològic. Per tant, també es pressuposa que existeix un sistema binari de gènere (home/dona), determinat pel sexe biològic. Així i tot, cal apuntar que en cap dels textos apareix un personatge que s'identifiqui com a persona no binària o trans, de manera que no hem pogut identificar cap discurs – implícit o explícit – sobre la transició de gènere.

A més a més, també s'assumeix que la identitat de gènere està vinculada a una sèrie de trets i comportaments, és a dir, que ser un home implica ser masculí i reproduir rols associats a la masculinitat; i ser una dona implica ser femenina i reproduir rols associats a la feminitat. Per tant, i tal com vèiem a les restriccions alètiques, també es pressuposa que el gènere és quelcom intel·ligible, o sigui, que s'ha de poder llegir des de fora, que la suma de les característiques físiques i de l'expressió de gènere equival a una identitat de gènere determinada, també tenint en compte les assumpcions sobre les orientacions sexuals que acabem de veure. Per tant, es crea una correspondència entre el sexe biològic, l'orientació sexual i la identitat de gènere, de manera que la matriu de la intel·ligibilitat heterosexual que plantejava Judith Butler (1999, 194) està present en aquests RPS. A tall d'exemple, i seguint la matriu de Butler, si en Rubius té genitals masculins (sexe), això significa que és un home (identitat de gènere) i, per tant, que se sent atret per les dones (orientació sexual).

El fragment on les pressuposicions sobre la identitat de gènere es veu de forma més palesa pertany a S3 de Septiplier, un fragment que ja hem citat anteriorment en relació amb aquesta qüestió:

“What's the difference between a boy and a girl?” She questioned. I sighed and was about to answer, but Jack picked her up.

“Well honey, sex is the word we use for different genders,” I said looking up at Jack again. He nodded, impressed by my improvisation.

“Gender?” She questioned tilting her head [...].

“Well sweetie, I'm a boy, and you're a girl, those are different genders or another word would be sex,” I said, internally cringing at using such an adult word in front of my innocent daughter (S3).

Aquesta conversa ens permet veure com els conceptes de gènere i de sexe es fan servir de forma indistinta, assumint així que el sexe biològic sempre es correspon al gènere i viceversa, la qual cosa implica que el gènere és una categoria estable, innata i immutable. En aquest fragment de Rubelangel (R1) també podem veure com determinats trets físics, en aquest cas els pits, s'associen a les dones: “Me gustan las mujeres, sin duda son... lindas. Pero, ellas no son tú [...] me gustas mucho más que un par de senos” (R1).

Un altre aspecte que també ens permet veure com es construeixen aquestes assumpcions sobre la identitat de gènere és segons els trets que van associats a ser un home o una dona, que generalment es vinculen amb les concepcions tradicionals i hegemòniques de masculinitat i de feminitat. Amb relació a les restriccions epistèmiques ja hem vist les principals tensions i maneres d'entendre i comprendre la masculinitat. Tanmateix, aquí ens interessa veure com aquests trets, característiques i aspectes es vehiculen a una identitat de gènere.

A R10, el fanfic on en Rubius i en Mangel estan casats i han adoptat uns bessons, en Rubius se sent frustrat perquè en Mangel treballa però ell no, i està tot el dia a casa, encarregant-se de les criatures i de la llar:

Últimamente por los temas de su empresa, apenas nos veíamos, él [Mangel] no podía disfrutar de mi compañía o de los avances de sus hijos en su crecimiento. También por culpa de eso yo me estaba viendo como las típicas mujeres que han sido toda su vida amas de

casa y que no conocen otra "profesión" que la de dedicarse únicamente al cuidado de su familia, pero que sin embargo lo disfrutan.

Yo soy un padre moderno, bastante abierto de mente y que sabe luchar por unos principios justos, y con todos estos problemas, solo conseguía estar encerrado en mi hogar sin poder realizarme como persona, viviendo constantemente con un humor de perros que me estaba cansando (R10).

Malgrat que en el text es fa referència, implícitament, que aquest repartiment de rols pot ser una construcció social (en Rubius diu que vol lluitar per uns “principis justos”), també se’n desprèn que les dones poden ser més felices en aquest context, ja que es pressuposa que tenen més disposició cap a la criança o les cures. En aquest mateix text, en Rubius se sent agraït i afortunat de tenir la seva mare a prop per ajudar-lo amb la criança:

Tener a una madre cuando un hijo llega a tu vida es casi como una bendición, porque aprendes de su experiencia como madre, de la delicadeza de las mujeres y entiendes mejor los consejos que te daba (R10).

Altra vegada veiem com es pressuposen que certs trets o maneres de ser formen part de les dones, concretament, les cures, la predisposició per la criança i “la delicadeza”. Encara que durant el text en Rubius també expressa el gaudi que sent cuidant i criant als seus fills, i per tant no se suposa que sigui una característica exclusiva de les dones, sí que se’n pressuposa una predisposició natural.

En definitiva, doncs, a l’hora d’entendre les identitats de gènere des de les pressuposicions existencials veiem que aquestes es construeixen com entitats innates, generalment immutables, i associades al sexe biològic i sovint a una sèrie de trets i característiques lligades a la masculinitat i feminitat.

c. Virginitat

Finalment, pel que fa a la virginitat, en la majoria de RPS aquesta es pressuposa que existeix, i que es perd per penetració. Ja hem vist que no existeix un consens o definició exacta de què és la pèrdua de la virginitat, encara que la definició dominant o hegemònica acostuma a entendre-la com la primera vegada que una persona té sexe vaginal (Carpenter 2005, 6). També hem vist com, en el cas de les persones del col·lectiu LGBTIQ+, la definició dominant sobre la pèrdua de la virginitat no encaixa amb les seves pròpies experiències, i que la forma d'entendre la virginitat pot ser molt més diversa i àmplia respecte a la que l'entén només d'acord amb la primera penetració vaginal (Averett, Moore, i Price 2014; Babin i Humphreys 2021; Horowitz i Bedford 2017).

En els RPS analitzats sí que trobem una certa diversitat a l'hora de suposar què implica la virginitat, malgrat que a tots els textos on es fa referència a aquesta qüestió, es dona per suposat que la virginitat com a tal existeix, independentment de la definició, construcció o valor que se li atorgui. Per tant, en tots els RPS analitzats es pressuposa que la virginitat existeix, encara que hi ha diferents gradacions a l'hora d'entendre-la, propiciada pel fet que alguns personatges no han tingut mai relacions sexuals de cap mena (ni amb homes o dones), i alguns han tingut relacions sexuals però només amb dones.

En el primer cas, el concepte de “ser verge” o la “virginitat” es fa servir de forma habitual i en contextos variats. Els dos exemples que veurem a continuació il·lustren com els personatges ho empren i no fa falta explicar a què es refereixen, ja que ambdós coneixen i pressuposen que es refereix l'altre quan parla de virginitat. En aquest primer exemple, en Rubius està nerviós davant la possibilitat de tenir sexe amb en Mangel. En Rubius li acaba dient que mai ha tingut una relació sexual, i li preocupa com es pugui percebre: “¿Es malo... ser virgen? – Susurró las últimas palabras, realmente se avergonzaba de serlo” (R4). Més endavant analitzarem aquest fragment en clau dels valors associats a la virginitat – en aquest cas, negatius – però per ara ens permet veure com es dona per descomptat que la virginitat existeix.

En el següent fragment, de R5, i en un context completament diferent, en Mangel diu que “habría estado bien perder la virginidad en un sitio con clase, como... en tu caseta de campaña del campamento. O en un hotel” (R5). Altra vegada, aquest fragment també ens indica que la pèrdua de virginitat es considera una fita important i determinant en la vida de les persones. Però, més enllà de les consideracions de valor, altra vegada ens mostra com es dona per suposada l’existència de la virginitat com a tal. És precisament en un fragment de R5 on podem veure com també es pressuposa que la pèrdua de la virginitat és per penetració:

Mangel es estrecho. Demasiado. Y caliente. Y sus besos le gustan casi tanto como su sonrisa. [...] Le encanta que sea él al primero que haya besado. Le encanta que se haya convertido en la persona con la que perdiese la virginidad (R5).

En Rubius fa referència al fet que en Mangel és “estrecho” perquè no l’han penetrat mai, ja que és la primera vegada que tenen sexe junts. Així doncs, això ens indica que el personatge és verge perquè ningú l’ha penetrat mai. En aquest cas, però, la penetració és anal, ja que els personatges no tenen vagina i, per tant, com vèiem abans, entren en joc diferents definicions sobre la pèrdua de la virginitat. Per tant, no es pressuposa que els homes només poden perdre la virginitat quan penetren una vagina.

Tot i això, sí que hem identificat una centralitat de la penetració com a element per establir que s’ha perdut la virginitat. En alguns textos, es fa referència al fet que els personatges han fet pràctiques sexuals amb altra gent prèviament, però que no es pot considerar tenir sexe o perdre la virginitat. Per exemple, a S4, en Mark està a punt de penetrar en Jack per primera vegada, malgrat que anteriorment ja s’han tocat i masturbat mútuament. Per a en Mark, això implica un canvi important, ja que suposa perdre la virginitat amb un home: “Handjobs and grinding like two horny teenagers is one thing; having sex is a whole different ballgame. They will no longer be virgins” (S4). En altres punts del text s’ha explicat que tant en Mark com en Jack han tingut relacions sexuals amb noies, de manera que d’aquesta frase se’n desprèn que el fet que “ja no seran verges” es refereix a ser verge de tenir relacions sexuals amb homes. Però, tal com diu

en Mark, ja s'han masturbat mútuament abans d'això, però al situar la penetració com el llinar que determina la pèrdua de la virginitat, considera que encara ho són.

Aquesta reflexió d'en Mark també ens apunta que es pot perdre la virginitat dues vegades, amb un home i amb una dona, una diferenciació que veiem en altres textos tot i que generalment es planteja com “tenir sexe per primera vegada amb un home”, i no tant com una pèrdua de la virginitat. Per exemple, a S3, en Jack diu “having sex on a couch isn't necessarily my first option. Especially since this will be your first time with a man” (S3). En un altre moment del text, en Jack també li diu “That was amazing. I would have had no idea that you hadn't ever had sex with a man”. Ambdós fragments ens apunten a aquesta idea de diferenciar el fet de tenir sexe amb un home o amb una dona per primera vegada, encara que no es construeixen necessàriament a partir del concepte de virginitat o pèrdua de virginitat.

Així doncs, la virginitat es presenta amb una òptica neutral o negativa, al considerar-se que els personatges són “massa grans” per encara ser verges, un fet que els avergonyeix. Per altra banda, no hem vist un consens de quina és l'única forma de perdre la virginitat, ja que alguns textos sí que consideren que és per penetració vaginal, mentre que d'altres no ho acoten o consideren que fins i tot, es pot perdre més d'una vegada (segons si és amb un home o una dona).

4.1.5.2. Pressuposicions proposicionals

Les pressuposicions proposicionals tenen a veure de quina manera són les coses o com haurien de ser, i de quina forma concreta es poden entendre determinats fenòmens. En un inici havíem identificat cinc operadors: emparellament; monogàmia; pràctiques sexuals normatives; pràctiques sexuals no normatives; demisexualitat i consentiment sexual, però els presentarem en tres blocs: emparellament i monogàmia; pràctiques sexuals (que conté les normatives i les no normatives) i demisexualitat.

a. Emparellament i monogàmia

En aquest apartat presentarem conjuntament l'emparellament i la monogàmia com a pressuposicions proposicional perquè ambdues van molt vinculades, i especialment, la

monogàmia s'inscriu sempre en els RPS dins del context de la parella, i per això era més pertinent presentar-ho de forma conjunta.

En els RPS de Septiplier i Rubelangel l'emparellament es presenta com l'única forma d'entendre l'amor i les relacions romàntiques i sexuals. És a dir, davant de l'atracció i desig entre dues persones, tant romàntic com sexual, l'única o millor forma de procedir és emparellar-t'hi. A més a més, generalment aquesta parella pren la forma exclusiva i monògama, ja que tal com hem vist en apartats anteriors, no es plantegen altres formes de relacions (poliamor, no exclusivitat, etc.).

En els 22 RPS analitzats es presenta l'emparellament com la forma ideal de relacionar-se romànticament, sense diferències significatives entre gèneres o continguts. En tots els textos els personatges adopten la forma de parella, i sempre es presenta com la solució més pertinent i l'única. De fet, fins que no arriben a constituir-se com a tal es presenta com una mancança o un fracàs de la relació. La parella es presenta com a forma de relació ideal per a dues persones que s'estimen, és a dir, en el terreny romàntic, però també ho trobem en relacions que aparentment es limiten al terreny sexual, com als textos R8 o S11, on els personatges comencen vinculant-se per una atracció eròtica i sexual, sense vincles afectius *a priori*, però que de seguida acaba configurant-se sota la parella. En aquesta línia, doncs, es relaciona amb l'imperatiu de la demisexualitat, i és que no només per mantenir relacions sexuals amb algú t'ha d'agradar: és òptim formar-hi una parella.

Aquest fragment d'un fanfic Rubelangel ens mostra l'emparellament com la millor opció: “Ahora, es el momento de arrojarse. De declararse, y si todo sale bien, poder ser algo más juntos” (R1). El fet de ser “alguna cosa més junts” es refereix a formar una parella. En la majoria de fanfics es dona per fet que després de declarar-se que s'agraden, o de tenir una relació sexual, el següent pas és formar una parella. Fins i tot en els RPS de temàtica kink o BDSM, que com hem vist es caracteritzen per qüestionar algunes de les assumpcions més arrelades sobre les relacions o el sexe, també hi identifiquem aquesta suposició que és el pas següent a establir una relació. Per exemple, a S6, en Mark ha descobert que en Jack forma part d'una comunitat BDSM, i que li

agradaria establir una relació de dom/sub. D'entrada no s'atreveix a plantejar-li per por de si està equivocat i en Jack es molestarà per la proposta. No obstant això, en Mark té el desig de ser el seu Daddy, però que conviu amb el desig de ser el seu xicot:

Mark wants to ignore just how much he likes Jack... how much he wants to be his boyfriend... *how much he wants to be his Daddy...* how *weird* it is that he loves that idea so much (S6).

De fet, fins i tot en els RPS de temàtica BDSM, els personatges només es plantegen iniciar aquestes dinàmiques de dom/sub si són parella, de manera que també se suposa que per tal de dur a terme segons quines pràctiques sexuals la millor forma de fer-ho és dins de la relació de parella. A R8, en Mangel i en Rubius també tenen una dinàmica de Daddy/sub que estableixen just la primera vegada que es coneixen i mantenen relacions sexuals. I just després d'haver tingut aquesta primera relació sexual, tots dos arriben a la conclusió que, a part de seguir mantenint aquesta dinàmica de Daddy/sub, seran parella:

—J-joder bebé estuviste increíble —. Dijo Mangel besando mis labios.

—Tu más Daddy...—. Dije mientras notaba como mis párpados se cerraban poco a poco por el sueño y el cansancio.

Noté como Mangel salía lentamente de mi interior haciéndome soltar un leve gemido. Me besó en la frente y después nos tapó a los dos con las mantas. Estuvimos un momento en silencio, hasta que me atreví a lanzarle la pregunta:

—D-daddy. ¿Quieres ser mi novio?

—Claro, bebé (R8).

En aquest cas, els dos personatges s'acaben de conèixer en la mateixa nit, i després d'haver tingut relacions sexuals per primera vegada, ja formen una parella, perquè tal

com dèiem, se suposa que és la millor forma de relacionar-se davant de l'amor o l'atracció.

Els personatges que estan als entorns propers dels protagonistes també acostumen a considerar que la millor forma de procedir, un cop saben que s'agraden mútuament, és esdevenir parella. Per exemple, a S9, en Felix (Pewdiepie) reacciona molt content quan en Mark li diu que li demanarà a en Jack de ser parella:

“Fine I'll tell you! But you can't tell ANYONE!! I'm uh.... gonna ask Jack if he wants to be.... uh....”

Felix laughed as he replied, “So you're gonna ask Jack to be your boyfriend? Good for you Mark” (S9).

En un altre RPS de Septiplier (S2), la mare d'en Jack sap que li agrada en Mark, tot i que són amics i cap dels dos s'ha declarat. En Jack està parlant amb en Mark per Skype (ja que ell viu a Irlanda i en Mark a els Estats Units) i la connexió falla, la qual cosa provoca que en Jack deixi anar un crit de frustració. La mare li pregunta què ha passat, i quan en Jack li explica el que ha passat, la mare li respon “Give it time, Sean. The connection will cut back in, it always does. Then you can talk to your boyfriend again” (S2). Podem veure com la mare insinua que si s'agraden mútuament, haurien de ser parella, ja que és el que tindria més sentit. A en Jack li molesta el comentari, perquè li diu que no sap segur si en Mark voldria ser la seva parella. Però resulta que mentre han tingut aquesta conversa en Mark ho ha pogut sentir tot, perquè la connexió ha tornat sense que se n'adonessin. En Jack se n'avergonyeix, però en Mark pensa que potser tindria sentit que s'emparellessin:

“So...”

“So. Your boyfriend, huh?” Mark smirked even as Jack groaned.

“Shut up! My mom assumes a lot of things! I told her you weren't!”

Mark was quiet for a second as he thought about something, before looking more seriously at Jack.

“...What if you were?” (S2).

En Jack li acaba dient que sí, i quan en Mark li diu el perquè li ha proposat, li explica que és perquè l'estima i li agrada molt, és a dir, assumint que formar una parella és el que té sentit fer amb aquests sentiments.

En relació amb la monogàmia, i tal com hem apuntat, dins de la pressuposició que l'emparellament és l'única o la millor forma de relacionar-se, també es pressuposa que aquesta és monògama i exclusiva, és a dir que totes dues van juntes i són inseparables. A S5, en Jack i en Mark acaben de formalitzar que són una parella, i una de les coses que li diu en Mark sobre aquest tema és el següent:

“I'm not letting anyone else get their hands on you, Jack. I'm gonna take real good care of you, give you everything you need, everything you deserve. I want to show you that, okay? I'll take care of you, baby. I promise” (S5).

Podem veure que apareix la idea que ell li donarà tot el que necessita i que no deixarà que ningú més l'atrapi, o el tingui, és a dir, que la seva relació serà exclusiva i monògama. Tal com hem vist anteriorment, en cap cas es produeix una conversa on els personatges discuteixen sobre el tipus de relació que volen tenir, ja que es dona per suposat que aquesta és la millor forma de tenir una relació. Fins i tot, quan els personatges tenen una conversa sobre la paraula o etiqueta que els defineix, i han de discutir què esperen l'un de l'altre, es dona per suposat que si són parella és perquè són exclusius i tindran una relació monògama, com es desprèn d'aquest següent fragment:

“Hey Jack?” Jack got his mouth full of pizza, so he cooks his head in a queuing manner.

“What do you want to define us as?” Jack uses the time he needs to chew to think. Mark examines his face closely, trying to get a read on what Jack is thinking.

“Well, you are really hot, we are both very into each other, and you make me stupidly horny, and we are not seeing anyone else, so I guess we can say we are kind of dating? Don't want to use the term boyfriends yet, that would be far too serious way too fast” (S11).

Els motius que li dona en Mark són que l'atrau sexualment (“you are really hot” i “you make me stupidly horny”), que s'agraden (“we are both very into each other”) i que no tenen altres relacions més enllà d'ells dos (“we are not seeing anyone else”). La suma d'aquests factors fa que, segons en Mark, “ja estiguin sortint”.

En definitiva, doncs, hem vist que la millor forma de relacionar-se és la parella, i que a més a més, aquesta és monògama i exclusiva. En cap dels fanfics analitzats se suposen o presenten altres formes de relacionar-se, tan fora de la parella (per exemple, sexe esporàdic sense relació definida) o amb altres models de parella (relació oberta, poliamor...). De fet, si algun dels elements que citava en Mark en la cita anterior falla (ja no s'agraden romànticament o sexual, algú és infidel...) també se suposa que la forma de procedir és deixar d'estar en parella.

b. Pràctiques sexuals

En relació amb les pràctiques sexuals havíem definit dos operadors específics: pràctiques sexuals normatives i pràctiques sexuals no normatives o kink. Malgrat que s'han emprat ambdues categories per elaborar l'anàlisi dels textos, les presentarem de forma conjunta, ja les definicions d'allò que es considera normatiu o no es construeixen de forma liminal i recíproca.

La teoria dels guions sexuals (Beres 2014; Simon i Gagnon 1986; 2003) ens permeten entendre què es considera sexe i què no, i de quina forma s'ha de dur a terme, en contextos socials i culturals específics (Simon i Gagnon 1986, 104). Generalment, aquests guions estan molt modelats a partir de l'experiència cisheterosexual, deixant

fora dels guions més dominants i normatius les experiències amb sexualitats, gèneres i cossos diversos (Popova 2021, 40). Per tant, partirem d'aquesta teoria per tal d'entendre de quina forma es representa el sexe als RPS de Septplier i Rubelangel i quin tipus de pràctiques sexuals es presenten com a normatives o habituals, i quines defugen de la norma.

Hem pogut veure que en la majoria de textos es reproduïxen els guions sexuals dominants i normatius, ja que hem identificat una seqüenciació i jerarquització de les pràctiques sexuals molt similar o pràcticament igual en la majoria de RPS, exceptuant aquells de temàtica BDSM o kink, que abordarem tot seguit.

A grans trets, aquesta seqüenciació consisteix en una progressió de les pràctiques sexuals: començar per petons, passar a la masturbació o tocaments, seguidament al sexe oral i finalment la penetració anal. Aquesta seqüència, plantejada com una jerarquia, funciona com a pressuposició proposicional en la majoria de RPS: els personatges, independentment de si han tingut sexe abans coneixen aquesta seqüència i la duen a terme de forma gairebé intuïtiva, sense discutir-la o posar-la en comú, ja que els personatges esperen i donen per suposat que aquesta serà la forma de procedir. A més a més, també se suposa que quan més s'avança en aquesta jerarquia, més intimitat hi ha entre els personatges, i més delicat és, de manera que requereix més consentiment. El següent fragment d'un text de Rubelangel, narrat per en Rubius, ens mostra com es construeix aquesta seqüenciació:

Me giré con rapidez para atacar sus labios de forma feroz mientras pegaba un pequeño saltito enredando mis piernas en sus caderas. Lo necesitaba, deseaba sentirlo de esa manera que producía en mi interior aquel calor que solo el roce de su piel me provocaba.

Me lanzó, no con mucha fuerza, sobre la cama mientras se quitaba todas sus prendas de ropa, quedándose desnudo solo ante mis ojos que admiraban la belleza de su anatomía.

-- ¿Piensas seguir babeando o prefieres que yo te quite la ropa? -
negué con la cabeza mientras me despojaba del pijama.

Fui a levantarme del colchón pero él posó su mano sobre mi vientre obligándome a recostarme. Vi como se hincaba de rodillas y agarraba con rapidez la base de mi pene robándome un gemido. Sin decir nada más se metió toda mi hombría entera en su cavidad bucal cosa que provocó que elevase mi pecho de puro gusto. Siguió lamiendo, mordiendo, sacando y metiendo mi miembro en su boca inundando la habitación de sonidos tremendamente obscenos que me encantaban [...] Llevé dos de mis dedos a la boca y los lamí untándolos con abundante saliva para sacarlos mientras abría a la vez mis piernas y los metía en mi agujero ante su atenta mirada.

Comencé a moverlos en mi entrada mientras exageraba mis gemidos viendo como Mangel comenzaba a masturbarse con su boca abierta. Me ponía de sobremanera exitarlo con tanta facilidad.

-- ¡Ya no puedo más! - manifestó mientras retiraba mi mano de mi trasero y agarraba su pene - disfrutemos de una puta vez, mi amor - dijo en un susurro muy cerca de mi oído para penetrarme de una sola estocada (R10).

Aquesta seqüència és paradigmàtica de com es duen a terme les pràctiques sexuals en els RPS de Septplier i Rubelangel. En primer lloc, els dos personatges es besen i s'abracen, es fan carícies, etc. Després, en Mangel es despulla i procedeix a despullar també a en Rubius. En aquest cas, no es produeix una masturbació, ja que en Mangel només li agafa el penis a en Rubius, però ràpidament inicia el sexe oral. Després, el penetra amb els dits, i finalment, després que li demani en Rubius que "gaudeixin d'una vegada", el penetra amb el seu penis. Aquesta seqüència és la que trobem repetida a la majoria de RPS, que tal com dèiem, es dona de forma orgànica i suposada. A més a més, i tal com vèiem en relació amb els rols dels actors, hi ha un personatge que adopta

un rol més actiu i un altre més passiu, en aquest cas, en Mangel duu la veu cantant i en Rubius es deixa fer per en Mangel.

En el cas de Septplier, el següent fragment de S3, narrat per en Mark, també ens mostra el mateix guió sexual, ja que la progressió dels actes sexuals és pràcticament igual al que acabem de veure:

He [Sean] giggled and rolled over so that he was on his back. I got the message and climbed over him and captured his lips. He moaned in surprise and wrapped his arms around my neck bringing our sweaty chests together. I slowly snaked my arm in between us and gently grasped his dick, taking in the feeling. He moaned into the kiss and tightened his grip on me. I pulled away from him and slowly inched my way down and was soon right by the tip. I gazed up to see Sean staring at me intently his hand playing with my hair.

“You don't have to do it if you're not ready Mark.” He said. I raised an eyebrow and stuck out my tongue taking an experimental lick. He shuddered and tugged at my hair. I grasped the base and then ever so slowly lowered my mouth down the shaft.

[...] I slowly moved my tongue around and bobbed up and down, taking in the sensation. Sean coaxed me gently and purred different instructions to help me along. [...] I then just realized he was close to his climax. His grip loosened from my hair and his hips stopped twitching. I crawled back up to him and kissed his lips sloppily. I pulled away and smiled at him.

“Good, now are you ready for the easy part?” He asked. I nodded and grabbed a condom from my nightstand. He stopped me as I was about to roll it on.

[...] Sean raised his hips up and hooked his legs over my shoulder. I groaned at the sight of him in such a sexy and vulnerable position. I ran my finger of the ring of his hole and slowly slid my index finger inside of him. He hissed and wiggled his hips in protest. [...] I laughed and pulled out and placed the condom on.

“Sean, are you ready?” I mumbled leaning over his body and staring into his eyes. He opened them and gave me a bright smile. [...]

“Jesus, you're huge.” He groaned. I chuckled and started to thrust into him quickly causing him to moan loudly.

“Sean, you feel amazing.” I groaned kissing his shoulder as I moved my hips back and forth. He was moaning in my ear, his fingers clawing at my back. I could feel his heels thumping against my butt as I moved. I could feel his dick pressed between our stomachs, leaking pre-cum all over our skin. I sat up a little and grasped his length and started to quickly pump as I thrust harder (S3).

La progressió és pràcticament igual que en el cas anterior: primer petons i carícies, posteriorment masturbació, seguit de sexe oral i finalment penetració anal, primer amb els dits i després amb el penis. En aquest cas, és la primera vegada que en Mark té sexe amb un home, i per això no veiem una distribució tan diferenciada i marcada dels rols, ja que malgrat que en Mark adopta alguns dels trets associats als top (com per exemple, ser qui penetra), en Jack el va guiant durant tota la pràctica. No obstant això, tot i ser la primera vegada que en Mark té sexe amb un home, el text ens ofereix alguns elements que ens ajuden a veure com aquesta progressió i aquest guió està profundament inscrit a en Mark, tot i ser la primera vegada.

Per exemple, al principi de tot, quan en Jack es posa panxa amunt, en Mark diu que “I got the message”. Aquest “missatge” vol dir que en Mark pot començar a masturbar-lo, ja que se suposa que després d’haver-se petonejat, cal passar a la masturbació. Després, en Jack li pregunta si està “ready for the easy part”. Després de sentir això, en Mark

agafa un condó de la tauleta de nit, per tant, ha entès que la “easy part” es refereix a penetrar-lo, seguint amb el guió sexual i fent referència que això ja ho coneix perquè ha tingut sexe amb dones prèviament.

En el RPS S3 hi ha un aspecte interessant vinculat, precisament, a la idea que és la primera vegada d'en Mark. Abans d'aquesta escena de sexe que acabem de comentar, en Mark explica que està molt bloquejat i que li fa por tenir sexe amb en Jack, sobretot perquè és la seva primera vegada amb un home i per por a fer-ho malament. Abans que tinguin sexe, en Mark busca per internet com fer sexe oral.

But I was more than ready to do this, I knew I had been since our first date, but I didn't know how to do it. So I did some research, very top secret research that I was not willing to let anyone know about (except for Wade who walked in on me watching a very detailed video on how to give a blowjob) (S3).

La preocupació d'en Mark no està tant en el fet que no sap què s'espera d'ell o què ha de fer, perquè coneix i comparteix els guions sexuals dominants, sinó que el que li preocupa és no saber-li fer sexe oral a un home, és a dir, a fer l'acte concret en si. Però no dubta que haurà de practicar sexe oral, que s'espera que formarà part del coit perquè està en el guió sexual, així com altres pràctiques que també fa sense consultar-ho o pensar-ho, que estan profundament integrades en les seves expectatives i assumpcions sobre una relació sexual amb un altre home.

Els dos exemples que acabem de veure expliquen amb molt de detall les pràctiques sexuals que duen a terme, però en altres textos la descripció és molt més concisa, precisament perquè el text suposa que la lectora també tindrà coneixement d'aquests guions sexuals i seqüenciació, com en aquest fragment d'un fanfic de Rubelangel:

Se inclinó sobre Rubén para besarlo, empezó a masturbarle un poco, solo para relajarlo y que se sintiera bien del todo después, Mangel se llevó un dedo a la boca y lo chupo para después meterlo en el agujero de Rubén (R4).

Al text es descriu una seqüència molt similar a les que acabem de veure, però de forma molt més sintètica. En un cas de Septiplier, la pressuposició i elisió de què se suposa que és un acte sexual encara és més evident: “It’s pretty simple sex from that point forward” (S6). Ni tan sols s’explicita què és “simple sex”, perquè es dona per suposat que es tracta d’una pràctica sexual normativa, inscrita en els guions sexuals dominants. Val la pena destacar que S6 és un text de dinàmiques BDSM, per tant, es produeix una diferenciació entre aquell sexe considerat “simple” o “normatiu”, i les dinàmiques de dominació/submissió que practiquen en Mark i en Jack. De seguida aprofundirem més en com es construeix el contrast i diferència entre les pràctiques normatives i les no normatives, però abans acabarem de perfilar com es construeixen les normatives.

Un aspecte molt important que cal tenir en compte dels guions sexuals dominants és el què es considera sexe i el què no dins d’aquestes seqüenciacions, és a dir, certs comportaments es consideren sexe i d’altres no. Hi ha un consens generalitzat en els RPS analitzats que la penetració i el sexe oral es consideren sexe, mentre que els petons no es consideren sexe. En canvi, la masturbació es troba en una posició més disputada, ja que alguns textos sí que l’entenen com a sexe mentre que d’altres la situen fora.

Una de les formes més habituals com es construeix aquesta diferenciació és a través de la idea dels “preliminars” o del “foreplay”, un concepte que es refereix a les activitats i pràctiques prèvies al sexe en si, destinades a l’excitació i estimulació eròtica i sexual. La idea de preliminars, però, tampoc està definida o limitada a unes pràctiques concretes. En aquest fragment de Septiplier fa referència al “foreplay” com a resseguir-li amb els llavis el penis a través dels calçotets:

Mark grins at him before unzipping him, and pulling his pants down. They slide down to the floor, and Jack almost takes a step to get out of them, but stops when he feels Mark mouthing the outline of his dick through the fabric. His legs shake slightly, so he puts the hand on Mark's shoulder on the counter instead, almost setting it in the bowl of mushrooms. [...]

“Quit teasing, just get on with it.” It sounds harsher than he meant to, but Mark doesn't seem to mind.

“Ever heard of foreplay?” He says it with a grin, but drags his boxers down anyway, making them join his pants. He immediately goes to suck on the tip, tongue swirling and exploring (S11).

En canvi, en aquest fragment de Rubelangel, practicar sexe oral – en aquest cas, al cul i al voltant de l’anus – es considera preliminars: “Comenzó a lamer de arriba a abajo entre mis nalgas consiguiendo que me removiese desesperado en el sofá, el muy hijo de puta sabia cómo enloquecerme en los preliminares” (R10). Per tant, tot i que ambdós textos fan servir el mateix concepte, no hi ha una definició compartida ni fixa del que són preliminars o no, encara que tots dos sí que el conceben com un moment o unes pràctiques per excitar a l'altra persona i preparar-la per l'acte sexual.

En altres ocasions, no es recorre al concepte de preliminars, però sí que es pressuposa una frontera entre pràctiques que no són sexe i pràctiques que sí, on també podem veure com la frontera no és nítida ni compartida. Per exemple, a S4, en Jack pensa que “handjobs and grinding like two horny teenagers is one thing; having sex is a whole different ballgame” (S4). El fet que en Jack pensi que tenir sexe és “una altra història” implica que la masturbació o el “grinding” no és sexe realment. Per tant, aquí la masturbació es considera fora del domini de l'acte sexual o del coit, i malgrat que no s'explicita en què consisteix el “sexe”, podem deduir que es refereix a sexe oral i anal.

En un altre text de Septiplier, a S10, en Mark té un somni eròtic entre ell i en Jack. En Jack li està fent petons per tot el cos, tots dos estan despullats, i en Mark sent el penis d'en Jack a la seva cuixa. Tots dos estan molt excitats, i finalment en Mark li diu el següent:

“God, please fuckin' tell me you're gonna fuck me,” Mark hears himself groan into Jack's mouth, slack as their cocks align and grind together.

“Into the-,” Jack speaks quietly, breathlessness quickly taking over,
“Into the fuckin’ mattress” (S10).

El fet que en Mark li digui “tell me you’re gona fuck me” implica que el que han estat fent fins ara cau en l’àmbit dels preliminars, que no és realment sexe. Després d’aquesta petició i de la resposta d’en Jack, en Jack procedeix a fer-li sexe oral, una pràctica que sí que es considera que forma part del coit. En un fanfic de Rubelangel també trobem una conversa molt similar entre en Mangel i en Rubius:

Mangel le bajo los pantalones, y también el bóxer, dándole pequeños besos mientras lo hacía, se detuvo en su pene y empezó a darle pequeños besos, solo para desesperar a Rubén.

—Mangel. —Rubén gimoteo con desesperación, necesitaba que algo pasara ya.

—Entonces, ¿quieres que te folle ya? (R4)

En una línia semblant a la de l’exemple de Septiplier, en Rubius no sent que el què li està fent en Mangel – petons al penis – sigui sexe, i per això quan interpel·la a en Mangel ell ho interpreta que vol que “el folli ja”. Altra vegada, doncs, determinades pràctiques no es consideren realment sexe o que formin part del coit.

Abans d’entrar amb les pràctiques no normatives, cal ressaltar que hem identificat que els genitals ocupen un rol central en totes les pràctiques sexuals. És a dir, es pressuposa que el sexe involucra, de forma gairebé exclusiva, els genitals. Si hi ha altres accions o pràctiques que involucren altres parts del cos (com els pits o mugrons, per exemple), sovint se situen en el terreny dels preliminars o com a mostres d’afectes (fer petons per tot el cos). La centralitat dels genitals s’inscriu en els guions sexuals més dominants, on la penetració pren el paper més rellevant i central dins de les pràctiques sexuals i el coit (Wiederman 2005).

Pel que fa a les pràctiques no normatives, en els RPS analitzats se situen bàsicament en els textos de temàtica BDSM o kink, on de forma clara i explícita es narren maneres de

relacionar-se i pràctiques sexuals que defugen els guions sexuals dominants. En pocs RPS que no són de temàtica BDSM hem pogut identificar referències o la presència de pràctiques sexuals no normatives. En aquest sentit, els RPS de temàtica BDSM parteixen de la base que aquestes pràctiques no són reconegudes com a habituals, normals, i conegudes, i que, per tant, requereixen un aprenentatge. Malgrat que, segons la teoria dels guions sexuals, qualsevol guió – dominant o no – és una construcció social i que s'aprèn i que els individus integren en les seves pràctiques, ja hem vist en els fragments anteriors que aquests guions es presenten com a “naturals”, “normals” o compartits per tothom. Les pràctiques sexuals no normatives es presenten com una excepció, que s'ha d'aprendre i s'ha d'ensenyar, i que és una forma particular d'entendre el sexe.

Precisament, en alguns textos es parla explícitament “d'aprendre”. Per exemple, a S6, en Jack vol que en Mark sigui el seu “daddy”, però no s'atreveix a plantejar-li. En Mark, però, sospita que en Jack pot ser un “little” a partir d'uns comentaris que li deixen uns fans a un vídeo de YouTube. A partir d'aquí, comença a investigar pel seu propi compte, ja que desconeix què és ser un “little”:

It was confusing, to say the least, and the 'quick' google search he attempted to make turned out to be not so simple. He stumbled through things that seemed totally unrelated and completely bizarre until he found the urban dictionary post.

Little

“A little is the submissive partner of a DDLG relationship often called names like babygirl and princess. They often act more childish when their real age; like a 20 year old acting like a 4-5 year old. They often love coloring, stuffed animals and watching cartoons. Depending on the age of the little they may also require sippy cups and or pacifiers.” [...]

His questions and continual train of thought ended up leading him down a very long rabbit hole. He lost hours to internet searches, urban dictionary definitions, google image finds and even a couple blogs. In the end, he was still left with more questions than answers, but the underlying theme seemed to keep revolving around the ever charming world of BDSM. *That* at least, he was somewhat familiar with (S6).

Més endavant, quan en Mark li acaba proposant a en Jack de ser el seu “daddy”, en Jack se sorprèn molt. En part, perquè no s’esperava la proposta, però sobretot, perquè no s’imaginava que en Mark pogués estar familiaritzat amb el concepte i amb les dinàmiques:

Jack wore the same, slightly terrified expression now. “Are- Are ya serious? I mean, you *know* what that is, right?”

His tongue darted out to self consciously lick his lips as Mark shifted in his head, arms crossed over his chest, “I... don't have any experience, but I'm learning. I'd kinda... like to learn with you” (S6).

En definitiva, s’assumeix que totes aquestes pràctiques i dinàmiques no són la forma habitual o normal de tenir relacions sexuals, i per tant cal conèixer-les i aprendre-les per poder-les practicar. Això també implica que en els RPS de temàtica BDSM o kink hi hagi una major verbalització dels desitjos i de les pràctiques que es volen dur a terme, un aspecte que també connecta amb el consentiment entusiasta que hem vist anteriorment amb relació a les restriccions axiològiques. Per exemple, a R7, en Rubius i en Mangel estableixen un joc entre ells, on en Mangel adopta un rol dominant i en Rubius submís:

—Rubén, antes de empezar, te tengo un *juego*.

—¿A sí? ¿cuál?

—Pues, se llama “*El juego perverso*” y consiste en que yo, agarraré algo al azar que compré, tendrás que probarlo y no tienes que gemir,

si lo haces, perderás. Y si pierdes, yo te follaré. Si aceptas, cuando yo diga “¡Ya!” empezará el juego. ¿Está bien?

—Mangel, eres un perverso. —Sonrió Rubén. —Pero acepto (R7).

En tractar-se d'un tipus de pràctica que defuig els guions sexuals dominants, en Mangel li proposa i li explica a en Rubius en què consistex. En canvi, amb les pràctiques sexuals normatives, no hem identificat cap instància on els personatges parlen o s'expliquen *com* serà la pràctica sexual que duran a terme, ja que se suposa que és coneguda i compartida, que no és necessari descriure-la. En un altre text de Rubelangel (R8), en Rubius i en Mangel estableixen una dinàmica de Daddy/sub des de la primera nit que es coneixen. La primera vegada que mantenen relacions sexuals es comencen a definir i a dibuixar aquestes dinàmiques, ja que en Mangel té un rol molt més dominant que en Rubius. Però tot i que han començat a sorgir sense haver-les parlat prèviament, en Mangel li acaba proposant que estableixin aquesta dinàmica per futures trobades: “Solo habrá una norma, y es que ya no me dirás Mangel sino que me dirás Daddy” (R8).

Un altre element que diferencia les pràctiques no normatives de les normatives és que, en considerar-se que es desvien d'allò “normal” o “esperable”, hi ha associada una vergonya o voluntat d'ocultació que aquests són els desitjos i pràctiques sexuals dels protagonistes. Això també podem veure-ho en oposició amb les pràctiques sexuals normatives, que encara que no es parlen ni comparteixen gaire amb persones del seu entorn, si ho fan, no hi ha una expectativa de reprovació o de vergonya, més aviat al contrari; mentre que en el cas de les pràctiques no normatives generalment es duu d'amagat o si es fa públic o conegut pels seus voltants apareixen sentiments de vergonya. Per exemple, a S1, en Jack està a punt d'explicar-li per missatge de text a la Robin, la seva millor amiga, que ha tingut relacions sexuals amb en Mark per primera vegada:

To Robin, 06:13pm:

so...

From Robin, 06:13pm:

did u use condoms?

To Robin, 06:14pm:

I DIDNT SAY ANYTHING YET

From Robin, 06:14pm:

but u were going to

To Robin, 06:15pm:

fine. yes. yes i did, robin. are you happy that you know about my sexual life now? (S1).

Malgrat que podem intuir certa vergonya o pudor d'en Jack ("are you happy that you know about my sexual life"), la Robin ha donat per suposat que el sexe implicava sexe oral o anal – per això l'ús de condons – i no li ha semblat estrany preguntar-ho. En Jack, encara que li pugui fer vergonya, també tenia intenció d'explicar-li.

En canvi, en d'altres RPS, quan els personatges tenen dinàmiques de dom/sub o de BDSM, els hi fa por explicar-ho a persones del seu voltant, a no ser que formin part de la comunitat BDSM. Per exemple, a S6, quan en Mark li explica a la seva amiga que ell i en Mark ja han parlat de les dinàmiques i pràctiques sexuals que li agraden a en Jack se sorprenen per com ho ha rebut: "Good, good. He's [Mark] really taking it well, huh? I'm kind of surprised" (S6). La suposició de l'Emily i en Jack és que algú fora de la comunitat BDSM rebrà aquesta informació de forma negativa, amb rebuig o incomprensió, i per això se sorprenen de la bona predisposició d'en Mark.

A R10, tot i no ser un fanfic de temàtica BDSM, en Rubius i en Mangel a vegades tenen una dinàmica de Daddy/sub, que porten en privat i ningú del seu entorn coneix. Però en una festa en Mangel s'emborratxa massa i en públic acaba revelant que tenen aquesta dinàmica, un fet que avergonyeix molt a en Rubius:

- ¡RUBÉN, TU DADDY TE VA A DEDICAR UNA CANCIÓN! -
me atraganté con la cerveza mientras sentía como un calor vergonzoso
se expandían por mis mejillas

-- ¿Daddy? - preguntó mi madre mientras me analizaba con la mirada

-- Mamá, está muy borracho, no le hagas caso [...]

-- ¡BEBÉ, HAZLE CASO A DADDY O TE VOY A TENER QUE
CASTIGAR! [...]

-- ¡Bájate de ahí! - le ordené con un festival de colores en mi rostro -
¡bájate de una puta vez!.

-- NOOOO - respondió Sergio con el micrófono en mano -
A DADDY NO LE PUEDES ORDENAR NADA, RUUUUBÉN - ya
era lo que me faltaba, el mejor amigo recalando aquella palabra tan
íntima que yo utilizaba únicamente en ocasiones sexuales. [...]
Me quise morir ahí mismo (R10).

En el moment en què es fa públic, en Rubius té molta vergonya, perquè “Daddy” és una paraula que “utilitzaba únicamente en ocasiones sexuales”. De fet, al llarg de R10 es descriuen algunes escenes de sexe on en Mangel i en Rubius juguen amb aquesta dinàmica, i en cap cas avergonyeix a en Rubius, al contrari, ho gaudeix i s’ho passa bé. Per tant, tot i que ell inherentment no considera que hi hagi res negatiu en la dinàmica de Daddy/sub, en el moment en què es fa públic li sembla vergonyós i quelcom que hauria de ser privat i restringit en l’àmbit de la parella.

En conclusió, les pràctiques sexuals es defineixen en base allò que se suposa que és normal o esperable, regit sobretot pels guions sexuals dominants. Per tant, independentment de si els protagonistes han tingut sexe abans, saben què esperar i quines són les pràctiques i ordre que s’ha de seguir per tal que es pugui considerar sexe. Així i tot, hem identificat que mentre algunes pràctiques clarament es consideren sexe (penetració) d’altres estan a la frontera entre els “preliminars” i el sexe, com la

masturbació. Pel que fa a les pràctiques sexuals no normatives, la diferència principal és que sí que es considera que s'han d'aprendre i explicar, ja que no formen part del repertori habitual dels guions sexuals coneguts pels protagonistes.

c. Demisexualitat

La demisexualitat, dins de l'espectre de l'asexualitat, es refereix a les persones que només mantenen relacions sexuals amb algú amb qui senten una infimitat i proximitat (Przybylo 2016, 182-83). Tanmateix, i tal com hem explicat anteriorment, partim del que Jodi McAlister ha anomenat la "demisexualitat obligatòria" (2020, 4), que és un imperatiu present en moltes narratives romàntiques on el sexe només es pot gaudir si els personatges estan prèviament enamorats. Aquesta narrativa, a més a més, s'accentua en el context de la pèrdua de virginitat, on encara és més important que es perdi la virginitat amb la "persona adequada" (McAlister 2014).

En el cas dels RPS de *Septiplier* i *Rubelangel*, hem vist com la narrativa de la demisexualitat obligatòria està molt present, no només en el context de pèrdua de la virginitat, sinó a l'hora de plantejar de quina forma s'han d'entendre les relacions i el sexe. En la majoria de casos, es planteja que per tal de tenir sexe amb algú ha d'existir un grau d'intimitat i d'afinitat prèvia, supeditant així el sexe a l'amor o a la intimitat.

En els RPS analitzats, aquesta afinitat i intimitat prèvia es veu accentuada perquè en la majoria de casos, els protagonistes són amics molt propers, i per tant ja existeix aquest vincle que precedeix el desig sexual o el sexe. De fet, en molts dels textos, quan els personatges se n'estan adonant que tenen un desig o senten atracció per l'altre, mencionen que ja fa temps que tenen aquest afecte mutu:

Se sentaron en la mesa y se ofrecieron una sonrisa. Una llena de secretos y admiración. Admiración que se fue convirtiendo en cariño con el paso de los años en los que pasaron hablando por Skype.

Cariño que se fue convirtiendo en amor. Que se fue fortaleciendo desde el primer abrazo. Hasta la cuenta de días en lo que han vivido juntos (R1).

Només hi ha dos textos on els protagonistes mantenen relacions sexuals sense tenir una afinitat o intimitat prèvia, que són R8 i S11. En la resta de textos, els protagonistes o bé són amics de fa anys o bé es coneixen amb profunditat abans de mantenir cap mena de relació sexual. En el cas de R8, en Mangel i en Rubius es coneixen en una discoteca, de seguida s'atreuen i acaben mantenint relacions sexuals amb una dinàmica de Daddy/sub. Malgrat això, després de la seva primera trobada, ja es vinculen com a parella (tal com hem vist amb relació a l'emparellament).

De fet, val la pena apuntar que en aquest cas, els textos de temàtica BDSM o kink també s'articulen al voltant d'aquest paradigma, ja que menys en el cas que acabem de comentar (R8), en la resta de casos els protagonistes es coneixen, són amics i s'agraden abans de tenir qualsevol mena de relació sexual, sigui amb pràctiques normatives o no normatives. Per tant, malgrat que en altres ocasions hem vist com els textos BDSM o kink es desmarcaven d'algunes de les tendències al voltant del sexe o les relacions sexuals, en aquest cas, l'imperatiu de la demisexualitat també hi és present.

El cas de S11 (que no és un text de BDSM o kink) és una mica diferent del de R8. Ens planteja un escenari on en Jack i en Mark viuen al mateix edifici, i es coneixen perquè en Mark s'ha quedat tancat fora de casa seva mentre feia una bugada a les rentadores comunitàries, i s'ha quedat en calçotets. Entre els dos hi ha molta tensió sexual, i en Jack el convida a casa seva per deixar-li roba. Acaben tenint sexe i en Mark es queda a casa en Jack a passar la nit. L'endemà al matí, truquen al serraller perquè li obri el pis a en Mark. En Mark, com a agraïment, vol convidar a en Jack a un cafè, i tots dos bromejen de si anar a esmorzar junts és "tenir una cita":

"I thought you were supposed to take someone out on a date before you have sex."

"Is this a date?"

"It sure does feel like one, doesn't it?"

“Well, I was kinda hoping there would be more after this as well.”
Jack looks up from over the brim over his coffee cup, finding Mark with a nervous smile and blushing.

“Well, there's always the possibility. And since I've got my coffee now, I'll be able to keep up with you.” A wide grin spreads on Mark's face, and Jack smiles into his coffee (S11).

Aquest RPS és interessant perquè, malgrat que en aquest fragment podem veure de forma clara com apareix la pressuposició que abans de tenir sexe cal tenir certa afinitat (“I thought you were supposed to take someone out on a date before you have sex”), els dos protagonistes posen molt d'èmfasi en que l'únic que els atreu de l'altre és el sexe. Més endavant en el text, en Mark convida a sopar a en Jack a casa, però els dos de seguida trenquen amb l'expectativa que cal que es coneguin millor o que tinguin cites, com podem veure quan en Mark li diu “Screw the food, you taste much better”. Per tant, a diferència de la majoria de textos, on es valora i es posa en primer pla l'afinitat, l'afecte i la intimitat, supeditant el sexe, en aquest cas, el sexe es justifica per si mateix, sense haver de recórrer a l'amor o a una connexió emocional molt forta.

Però a partir del sisè capítol, després que s'hagin vist tres vegades, en Jack i en Mark tenen la conversa sobre ser parella. La conversa ve propiciada perquè tots dos han descobert que els hi agraden els videojocs i que juguen als mateixos jocs. Arran d'això, s'adonen que comparteixen gustos i interessos. Aleshores, és quan es produeix la conversa sobre “què són”, que hem vist anteriorment en relació a l'emparellament:

“What do you want to define us as?” [...]

“Well, you are really hot, we are both very into each other, and you make me stupidly horny, and we are not seeing anyone else, so I guess we can say we are kind of dating? Don't want to use the term boyfriends yet, that would be far too serious way too fast” (S11).

Aquest fragment, que ja hem comentat anteriorment, fa referència a l'atracció que senten però també a l'afinitat entre ells dos. Per tant, fins aquest moment l'aspecte d'afinitat personal i de connexió emocional no han tingut presència, més aviat al contrari, s'ha ridiculitzat i menystingut, de sobre apareix amb força i duu els personatges a configurar-se com a parella, un tipus de relació que es pressuposa que s'estableix no només per vincles sexuals sinó també afectius. Aquest text, doncs, es diferencia de la resta de RPS analitzats per no supeditar, en un inici, el sexe a l'amor, i per construir una relació basada només en el sexe. No obstant això, i a mesura que avança la narració, els dos personatges destaquen la importància de l'afinitat que senten i la intimitat que van construint, dirigint-se així cap al paradigma de la demisexualitat obligatòria i a l'imperatiu de l'emparellament.

De fet, en la majoria de textos, el que veiem és precisament com els personatges no volen arriscar a perdre la seva amistat o el seu vincle pel sexe, preferint no mantenir relacions sexuals per tal de no fer malbé la seva relació d'amistat. En un text de Rubelangel, en Mangel i en Rubius estan tancats en una cabanya per culpa d'una nevada, i això fa que els dos – que s'agraden i es desitgen mútuament, però no s'ho han dit – es vagin apropant i flirtegin. En aquest joc i flirteig, en Mangel acaba tenint una erecció, la qual cosa porta els personatges a tenir una conversa sobre què senten i desitgen:

-Tú también me deseas -dijo él entonces, mirando la evidencia.

Miguel apretó los dientes.

-Has estado con suficientes hombres como para saber que una erección no significa nada. Estamos solos en una cabaña, medio desnudos.

Rubius hizo una mueca de incredulidad.

-¿Estás diciendo que tendrías la misma reacción con cualquier otro tío? [...]

-Te quiero mucho, como amigo. Y creo que tú también me quieres, ¿no es así?

-Mucho -dijo Rubius. No tenía sentido negarlo. Miguel lo era todo para él: mejor amigo, hermano mayor, protector y confidente-. Pero...

Él le puso un dedo sobre los labios.

-¿De verdad quieres estropear nuestra amistad haciendo algo que los dos lamentaríamos más tarde? (R2).

Com podem veure, els personatges prefereixen no perseguir l'atracció i desig sexual que senten perquè prioritzen la seva amistat, el seu vincle. Així i tot, en el següent capítol, acaben sucumbint i tenint sexe, i posteriorment, decidint que són parella. Però la conversa que tenen els dos personatges sobre el risc de fer malbé la seva relació, és una conversa que trobem repetida en molts dels RPS que hem analitzat, per molt que els protagonistes es desitgin: “And Mark was a good friend of his, why jeopardize what was already good with romance, sex or whatever?” (S7).

Però això no vol dir que els personatges no tinguin mai relacions sexuals, sinó que aquestes només es produeixen quan hi ha aquest vincle i afeció prèvia. Per tant, pot jugar en els dos sentits: pot ser un impediment per tenir sexe, però alhora pot ser el que permet als personatges que acabin tenint una relació sexual. De fet, els personatges recorren a aquest vincle previ per justificar que el sexe que tenen no és “només sexe”. Aquesta idea de “no és només sexe” apareix en molts dels RPS que hem analitzat, ja que consideren que el sexe que tenen ells, com que ve validat i recolzat per la seva amistat i afinitat, és quelcom més que una relació basada només en el sexe. De fet, podem veure com conviuen aquestes dues idees – no tenir sexe per tal de no espatllar el vincle i tenir sexe que no és “només” sexe – en un altre fragment del mateix text de Rubelangel que acabem de veure:

-Esto es tan bonito -dijo en voz baja, con los ojos llenos de lágrimas-. No es solo sexo... aunque te deseo tanto que me va a dar un ataque.

Pero es mucho más. Es como si mi corazón estuviera derritiéndose (R2).

Encara que puguin semblar dues idees contradictòries, ambdues responen a l'imperatiu de la demisexualitat obligatòria, és a dir, que el més important és el vincle romàntic, íntim o afectiu, i que el sexe sempre ha d'estar-hi supeditat. Això implica, per tant, no tenir sexe amb persones desconegudes o amb qui no hi hagi un vincle fort. I, en el cas que hi hagi sexe sense vincle, es presenta com un sexe que “no significa res”, en oposició al sexe que es té amb algú proper:

Se notaba que el chico [Mangel] era de ese tipo de personas que solo se tiran a alguien y se van, no se quedan a pasar la noche para evitar la vergüenza de la mañana siguiente, así que encontrar a Mangel ahí, después de lo que había pasado, le hacia sentir especial de alguna manera, no era uno más (R4).

En aquest cas, en Rubius sent que el que tenen ells és “alguna cosa més” perquè en Mangel s'ha quedat a dormir després d'haver tingut relacions sexuals, la qual cosa li fa pensar que no ha sigut només sexe, que hi ha algun vincle especial entre ells dos.

Jodi McAlister (2014; 2020) apunta que la demisexualitat obligatòria, en les narratives romàntiques, s'intensifica en el context de la pèrdua de la virginitat, un aspecte que també hem identificat en els RPS de Septiplier i Rubelangel. En el context de la pèrdua de la virginitat augmenta la importància de perdre-la amb algú proper, conegut i amb qui hi hagi un vincle, en cap cas amb un desconegut o amb algú que “només sigui sexe”. Per exemple, en aquest text, en Rubius i en Mangel perden la virginitat junts, i en Rubius destaca la importància d'haver-la perdut amb ell:

Se queda embobado cuando lo escucha hablar. O tal vez sea su rostro. Todo Miguel le encanta. Le encanta que sea su mejor amigo. Le encanta que sea él al primero que haya besado. Le encanta que se haya convertido en la persona con la que perdiese la virginidad (R5).

De fet, podem veure que es lliga la idea que sigui el seu millor amic i també la persona amb qui ha perdut la virginitat, per tant, associant la idea de l'afecte, la intimitat, a la pèrdua de la virginitat. En un altre text de Rubelangel aquesta idea també apareix de forma molt clara quan en Rubius diu que perdre la virginitat amb l'amor de la seva vida era "el que sempre havia somiat":

Mangel sonrió, una sonrisa sincera que hace mucho tiempo que no tenía y Rubén se la devolvió mirándole a los ojos, después Mangel separo las piernas de Rubén lentamente después de todo estaban aquí, juntos, Rubén tenía 18 años recién cumplidos y apunto de tener su primera vez con el amor de su vida, tal y como siempre lo habían soñado (R4).

La importància que li atorguen al vincle i a la relació prèvia fa que, a vegades, també els hi suposi un impediment per atrevir-se a tenir relacions. A S3, en Mark no ha tingut mai relacions amb un altre home (un fet que es planteja gairebé com una segona pèrdua de virginitat, com hem vist abans), i més enllà de la inexperiència, el que li fa patir és que això pugui impactar en la seva relació amb en Jack:

I just didn't want to disappoint him and make him think I was a terrible lover. He was incredibly patient with me, though, and completely understood why I was so hesitant. But I was more than ready to do this, I knew I had been since our first date, but I didn't know how to proceed (S3).

Per a en Mark, tenir sexe amb en Jack no serà "només sexe", sinó que tindrà implicacions en la seva relació. De fet, el text diu que des de la primera cita que van tenir, en Mark sabia que volia tenir sexe amb ell, però fins que no havia conegut en Jack no s'havia plantejat realment tenir sexe amb homes. La connexió i seguretat que sent amb en Jack fa que en Mark senti que pot tenir sexe amb un altre home, ja que hi ha aquest afecte i vincle, però alhora, és el que li genera por i preocupació. Recorda al que hem comentat prèviament, i és que els protagonistes pateixen que el sexe espatlli la seva

relació, perquè es considera més important l'amor i la intimitat que la relació sexual, en aquest cas, a més a més, la primera que tindrà en Mark amb un home.

Aquest darrer exemple ens connecta amb un últim aspecte rellevant sobre la demisexualitat. Tal com dèiem, en Mark no s'havia plantejat mai tenir relacions amb altres homes fins que va conèixer a en Jack i van tenir una cita. Això és perquè en Mark no es considerava bisexual, o no s'havia plantejat que podia sentir atracció sexual cap a altres homes. Conèixer en Jack, algú amb qui ha tingut una connexió emocional especial, ha fet que descobreixi que pot enamorar-se i desitjar un altre home.

Aquest procés el trobem en molts dels RPS analitzats: els protagonistes s'identifiquen com a heterossexuals, però a partir del vincle i proximitat amb el seu amic, descobreixen que s'hi poden sentir atrets. I de fet, moltes vegades, els personatges no utilitzen les etiquetes de "gai", "bisexual" o "homosexual", sinó que parlen que s'han enamorat o que els hi agrada el seu amic. És a dir, no és un desig o atracció cap als homes en general, sinó que només ho senten pel seu amic perquè han construït una amistat i afecte previs. Més enllà de l'ús concret de la paraula o etiqueta sobre les orientacions sexuals dels protagonistes, la demisexualitat obligatòria també implica que l'atracció es plantegi com a "cega" respecte al gènere de l'altra persona, ja que és la intimitat, proximitat i afecte el que construeix el desig (Riseman 2020, 4).

En els RPS analitzats trobem molts casos on els protagonistes reflexionen sobre el seu propi desig i si aquest implica que siguin gais o no, i en diverses ocasions, arriben a la conclusió que tan sols els hi agrada el seu amic, com exemplifica aquesta cita d'un fanfic de Rubelangel: "ser gay es que te gusten los chicos, y a él no le gustaban los chicos, solo le gustaba Mangel" (R4).

En el següent text de Septiplier, en Mark no té clara la seva sexualitat, i li pregunta a en Jack com va descobrir o adonar-se que era bisexual, i en Mark sent que ell no té aquesta claredat a l'hora de definir la seva orientació sexual. Finalment, però, tots dos arriben a la conclusió que el què saben segur és que li agrada i està enamorat d'en Jack:

“Hey, Jack?” Mark asks in a quiet voice. [...] “What’s your sexual orientation?”

[...] “If I had to label it, I guess I’m bisexual, or maybe pansexual,” Jack says.

“How did you figure it out?”

Mark shifts so he can lay his head on Jack’s chest. The sound of his heartbeat is like music to his ears. “Yeah... I just—I don’t understand how I could not know this about myself. I had a crush on a guy in high school but that was a one time thing.” [...]

“There’s nothing wrong with not knowing,” Jack assures. “Maybe you’re bi or pan, or maybe you’re just a dude who just happens to really like another dude.”

Mark sighs. “I guess.” He snuggles closer to Jack. “All I’m sure of right now is that I’m gay as fuck for you and it’s pretty damn great.”

Jack laughs and the sound reverberates throughout his chest (S4).

Però potser l’exemple més clar i paradigmàtic que podem identificar de com la demisexualitat amaga o elimina les etiquetes d’orientació és un RPS de Rubelangel, on en Rubius acaba afirmant que ell és “mangelsexual”:

— Así que... — Mangel comenzó, recargando su cabeza en el hombro de Rubén — ¿te consideras bisexual?

El castaño lo pensó, pero después de unos largos veinte segundos; sonrió — Me gustan las mujeres, sin duda son... lindas. Pero, ellas no son tú — dijo, seguro de lo que decía —, me gustas mucho más que un par te senos. Me gustas tú. No me gustan los hombres... sólo me gustas tú.

Mangel ladeó la cabeza, confundido — ¿En serio, Rubius? Eres pésimo para esto. — rió.

— ¿Qué? — Rubén carcajeó — Si quieres una definición... no la tengo. Pero, podría decir que soy Mangelsexual. ¿Ves? Te conviene (R1).

En aquest fragment, en Rubius afirma que “no li agraden els homes”, que de fet, només li agrada en Mangel. I això és, en part, perquè els dos són molt amics i es coneixen molt, la qual cosa fa que enforteixi el seu vincle i que, per tant, els permeti mirar més enllà de les orientacions sexuals. Malgrat que en un inici en Mangel es molesta per la resposta d'en Rubius, perquè l'acusa de ser incapaç de parlar dels seus sentiments, per en Rubius és quelcom positiu, perquè significa que el més important per ell és en Mangel i la relació que han construït. La importància recau, doncs, en la persona en si, en la intimitat i vincle que s'hi hagi construït, i no pas en el seu gènere.

Així doncs, hem vist que la suposició que el sexe s'ha de supeditar a l'amor està molt present en els RPS analitzats, fins i tot en aquells de temàtica kink o BDSM. Aquesta suposició encara s'accentua més en contextos de pèrdua de virginitat o de primeres relacions sexuals amb homes, que reforcen la importància de tenir sexe amb la “persona adequada”. A més a més, la demisexualitat obligatòria també impacta en la forma en què es defineixen els protagonistes, que generalment no fan servir etiquetes com “gai” o “bisexual” per definir la seva sexualitat, sinó que ho conceben com l'amor, afecte o atracció cap a una persona concreta (el seu amic) per la intimitat que han construït prèviament.

4.1.5.3. Pressuposicions de valor

Les pressuposicions de valor són aquelles que emeten un judici de valor i assumeixen què es considera bo i què es considera dolent. S'han definit sis operadors: omnipotència de l'amor i la parella; perdurabilitat; amor redemptor; consentiment sexual; virginitat i sortir de l'armari.

a. Omnipotència de l'amor i la parella

Per omnipotència de l'amor i la parella ens referirem a l'assumpció que l'amor romàntic i la parella és el més bo i desitjable i que està per sobre de qualsevol altra relació o aspecte de la vida. Això implica, per tant, que és bo prioritzar la relació de parella o l'amor per sobre de qualsevol altra cosa.

Aquesta assumpció està molt present en els RPS que hem analitzat. Si abans ja hem vist la presència i importància de l'amor romàntic i de l'emparellament en aquests fanfics, la majoria de vegades també apareix aquesta pressuposició que concep l'amor i la parella com el que és més rellevant en la vida dels protagonistes. A més a més, aquesta pressuposició acostuma a aparèixer de forma molt explícita i clara, ja que els protagonistes expressen o pensen que és bo que la parella sigui la prioritat i el centre de tot.

Ho podem veure sovint quan un dels protagonistes li expressa a l'altre l'amor i l'afecte que sent per ell amb fórmules com “you're my everything” (S2), “Miguel lo era todo para él” (R2) o “[lo] consideraba su cuerda, su brújula, su todo” (R1). Aquestes expressions, malgrat ser hiperbòliques, denoten aquesta concepció que l'amor i la parella han de ser el centre de la vida de l'altra persona i que ha de ser suficient per a una vida plena i feliç. És a dir, si un “ho és tot” per l'altre, això implica que la resta de coses són accessòries o complementàries. Aquesta reflexió la comparteixen sovint els personatges, com en el següent fanfic:

Besé los labios de mi marido [Mangel] con suavidad, intentando transmitirle algo de paz, porque él era mi pilar para sostenerme ante la vida, y si él se desmoronaba entonces yo no tenía ningún motivo para seguir de pie (R10).

En aquest cas, en Rubius descriu explícitament que en Mangel és el pilar que el sosté, i que sense ell no té cap motiu per “seguir de pie”, i que, per tant, el centre de la seva vida és la parella, no hi ha cap altre element que el sostingui. En aquest cas, el fet que en Rubius i en Mangel estiguin casats reforça encara més l'omnipotència de la parella,

enfortint el llaç i la mútua dependència que tenen. Aquesta dependència en cap cas es planteja com quelcom negatiu, sinó tot el contrari, és bo perquè demostra l'amor i compromís que tenen els protagonistes per la seva relació.

Aquesta dependència i centralitat també es dona fora del matrimoni, com en el fanfic S2, on hi ha un capítol que narra un dia on en Jack i en Mark estan separats, en Jack passa tot el dia fora de casa perquè té encàrrecs i compromisos mentre que en Mark es queda sol a casa, gravant vídeos. Però a en Mark el dia se li fa etern i buit sense en Jack:

By about noon, he was bored and lonely [...] Whenever Jack went out, he got lonely and bored. He couldn't function without the other half of him. It was like he was empty and torn apart [...]

Later that evening, as they were getting ready for bed, Mark placed a note on Jack's pillow while the man was in the bathroom brushing his teeth. He smiled to himself. He wanted Jack to know that he loved every part of him. He got in bed and laid down, pulling the covers up. When he heard Jack come out, he closed his eyes. He heard Jack pick the note up, and there was a fond chuckle. Then suddenly, Mark felt Jack press a kiss to his cheek.

“I'm lost without you, too” (S2).

En Mark n'és conscient que sense en Jack s'avorreix i que fins i tot, és incapaç de funcionar sense ell, se sent buit i “fet miques”. Però tot i que això podria presentar-se amb una òptica negativa de dependència emocional cap a en Jack, es presenta de forma positiva, perquè significa que en Jack és el més important per en Mark, i viceversa. Per això, quan en Mark li deixa una nota que diu que sense ell estaria perdut, en Jack ho rep com un comentari bonic i d'amor li diu que ell també estaria perdut sense en Mark. Per tant, si la dependència i omnipotència de la parella és positiva perquè es relaciona amb un senyal que l'amor és fort, això implica que si no fos així, seria negatiu. És a dir, no sentir que l'altra persona ho és tot podria indicar que l'amor no és prou verdader, fort o potent perquè s'assumeix que la parella i l'amor han de ser suficients.

Aquest darrer exemple que hem vist, tot i ser una mostra d'amor entre els protagonistes, està presentat des dels efectes negatius que li provoca l'absència d'en Jack a en Mark. En altres textos, aquesta omnipotència es presenta des de l'impacte positiu i agradable que té en la vida dels protagonistes:

“Ok. Mark, I like t'think of myself as the luckiest Irishman alive because I get to date you, and that's pretty lucky. I mean, It's t'e best thing t'e wake up in t'e morning and you're right there. I love ye, and I think that the best way to spend the rest of my life is with ye” (S9).

En aquesta cita, en Jack també fa referència a l'omnipotència de la parella però des d'un punt de vista positiu, ja que menciona que se sent molt afortunat per llevar-se cada dia al costat d'en Mark. A més a més, diu que és una cosa que li agradaria seguir fent la resta de la seva vida, una idea que ens connecta amb el mite de la perdurabilitat, que veurem en el següent apartat.

Una conseqüència d'aquesta visió de l'amor i la parella omnipotent i central en la vida dels personatges és que implica que qualsevol altre element de la seva vida, com la feina o la família, passin a un segon pla. En molts textos s'explica que els personatges han renunciat o estan disposats a renunciar a altres coses per centrar-se i prioritzar la relació. Aquesta renúncia o voluntat de renúncia és un fet que s'emmarca positivament, com una mostra de l'amor. I és que l'amor ha de ser suficient per a ser feliç i estar satisfet, tal com il·lustra aquest fragment:

If Mark loved him, that was all that matters. Nobody else, not subscribers, not family, not friends, could make Jack feel bad as long as Mark was with him, and that was something he loved (S2).

En aquest cas, en Jack fa referència a diferents àrees de la seva vida: la feina (subscriptors), la família i els amics. Però per ell, el que supera tot això és que en Mark l'estimi i poder estar amb ell: “that was all that matters”. En aquest fragment no hi ha una renúncia explícita a res, malgrat que sí que es deixa clar que no hi ha res que estigui

per sobre que la parella. Res és més important ni res li aporta tanta satisfacció com la seva relació amb en Mark.

En altres textos, en canvi, sí que podem veure que els personatges renunciïn a altres àrees de la seva vida per la parella. En diversos fanfics els protagonistes deixen la seva feina o es plantegen fer-ho per tal de prioritzar la relació de parella, com a R3: “Rubén había dejado Youtube al comprometerse con su esposa”. A R1, en Rubius li proposa a en Mangel que deixi de treballar perquè ell pot mantenir-lo amb els diners que obté de YouTube. En Mangel no vol acceptar perquè no vol sentir-se un mantingut, però en Rubius ho fa perquè “estaba cansado de ver a Mangel desgastarse frente a sus ojos y que no podían pasar tiempo juntos” (R1). En Rubius li ofereix, per una banda, perquè la seva situació econòmica és més favorable que la d’en Mangel i per l’altra, perquè així els dos podrien passar més temps junts, és a dir, la parella i el temps compartit passaria a ser el centre de les seves vides. En un altre text de Rubelangel es produeix la situació a la inversa, és en Rubius qui està a casa sense treballar i en Mangel passa molt de temps fora dedicant-se a la seva empresa: “sé que Mangel no tiene la culpa [...] pero últimamente por los temas de su empresa, apenas nos veíamos, no podía disfrutar de mi compañía ni yo de la suya” (R10).

Més enllà de la feina, la família també és una part de les vides dels protagonistes a les quals renunciïn, o bé deixen en segon pla, per tal de centrar-se en la parella. Altra vegada, aquest fet es planteja de forma positiva, sobretot perquè consideren que la parella és la seva “nova família” i, per tant, els seus vincles familiars preexistents (pares, mares, germans...) ja no són tan necessaris o deixen de tenir sentit, perquè aquest espai l’ha ocupat la parella. En el següent fragment, en Jack fa referència al fet d’haver marxat d’Irlanda per anar a viure a els Estats Units amb en Mark, i tot el que ha deixat enrere:

“I don’t regret coming to America, you know. I know that I hate leaving Ireland, but I will never regret going to be with you.”

Mark looked over at Jack, eyebrow raised.

“What brought that up?”

“...I was thinking this morning. Ireland used to be home. My family, and my friend were here. My life was here. But when we got together, you became all those things. Wherever you are is where home is too”
(S2).

Per en Jack, Irlanda significava la seva llar: hi havia els amics, la família i tota la seva vida (“my life was here”). Però d'ençà que està amb en Mark ell ha substituït totes aquestes coses, és a dir, s’ha convertit en la seva llar i la seva família. En Jack explica que malgrat que part d’aquesta renúncia no li ha agradat (“I hate leaving Ireland”), en general no se’n penedeix d’haver-ho fet. Així doncs, podem veure com els protagonistes deixen enrere elements centrals de la seva vida (amics, família) per tal de dedicar-se plenament a la parella i a l’amor.

Cal apuntar que el vincle amb els fills es presenta de forma diferent. Hi ha tres fanfics on apareixen fills (S3, R3 i R10), però en dos d’aquests (S3 i R3) les filles són només d’en Mark i d’en Rubius, perquè són fruit d’un matrimoni anterior amb una dona, que en ambdós casos, ha mort. En aquests dos textos, la renúncia a la família no es produeix de forma tan clara ni fàcil, ja que tant en Mark i en Rubius insisteixen diverses vegades que la seva prioritats són les filles, la qual cosa fa que tinguin certa reticència a iniciar una relació amb en Jack i en Mangel. Però en tots dos fanfics acabem trobant moments en què els personatges situen al primer pla la relació de parella i l’amor.

Per exemple, a R3, en Rubius constantment ha prioritzat les seves filles per davant de tot, tant en relació amb la feina (va deixar YouTube), com l’amor (no ha tingut més relacions des que va morir la seva dona). Però quan reapareix en Mangel a la seva vida, aquestes prioritats ja no estan tan clares, un fet que sorprèn el mateix Rubius:

Finalmente logró levantarse y comenzó a caminar hacia su casa. Allí lo esperaban sus hijas y su hermana. ¿Por qué ahora sentía que ellas no eran tan importantes como Mangel? Siempre las había puesto en

primer lugar ante todo, pero ahora solo deseaba escapar de su realidad y correr junto al morocho (R3).

En Rubius s'havia allunyat de YouTube per centrar-se en la seva dona i les seves filles, i d'ençà que la seva dona havia mort, en Rubius encara s'havia centrat més en les seves filles. Però el retrobament amb en Mangel fa que deixi de prioritzar les seves filles per posar tots els seus esforços i atenció amb ell, és a dir, amb l'amor. Cal dir, però, que no es produeix en cap moment una elecció entre les filles i en Mangel, sinó que com que en Mangel passa a formar part de la família d'en Rubius, la família (que inclou en Mangel i les filles) passa a ser la primera prioritat d'en Rubius.

Els exemples que hem vist fins ara són d'un personatge prenent lliurement la decisió de renunciar a la família, feina, amics o país per l'altre i per la relació que estan construint. Però també hem identificat moments en què un dels protagonistes li demana a l'altre que cedeixi o renunciï a alguna cosa pel bé de la relació. Aquests moments apareixen amb menor freqüència als RPS analitzats, i generalment apareixen en moments de crisi entre els dos protagonistes. Per exemple, a R5 en Mangel duu una vida molt exitosa a Los Ángeles, i es retroba amb en Rubius a Madrid molts anys després. Malgrat que l'atracció i enamorament entre ells dos segueix present, en Rubius veu amb molta reticència la vida que porta en Mangel, i això fa que no es vulgui comprometre del tot amb la relació. Però quan en Mangel ha de tornar a Los Ángeles, ja que només està de visita a Madrid, li proposa a en Rubius si vol anar-hi amb ell, però en Rubius s'hi nega. En Mangel li retreu que no està realment compromès amb la relació:

No te estoy pidiendo que saltes en paracaídas y que caigas sobre una manada de periodistas, Rubén. Sólo te pido un poco de apoyo. ¿Te parece demasiado? ¿No es lo que hacen las parejas? ¿No es lo que hacíamos nosotros antes como mejores amigos? ¿Apoyarnos por encima de todo? (R5).

En Mangel li diu que necessita que li doni suport "per sobre de tot", és a dir, que el situï al centre de la seva vida, que en aquest cas, per en Rubius, implica marxar de Madrid i

deixar el seu pare sol, amb qui comparteixen un negoci. El condicionant d'en Mangel per tenir una relació amb en Rubius és sentir que ho són tot l'un per l'altre. Encara que en Rubius inicialment s'hi nega, després de mantenir una conversa amb el seu pare, s'ho repensa i va a buscar en Mangel a la catifa vermella, una escena que hem comentat prèviament, i li diu que vol estar amb ell malgrat que suposi renunciar a certes coses:

Quiero estar donde tú estés. Me da igual dónde o la ropa que tenga que ponerme. Me da igual si tengo que ir a fiestas con gente rara y comerme un montón de canapés ridículos, cuyos nombres ni sé pronunciar, pero todos suenan asquerosos. Yo lo que quiero es estar contigo. Siempre he querido estar contigo (R5).

En Rubius, doncs, està responent a la demanda que li ha fet en Mangel i està disposat a prioritzar la seva relació per sobre de tot, marxant de la seva ciutat i allunyant-se de la seva família i feina, i acceptant viure en un entorn que no li agrada. Però tal com hem dit, l'amor és suficient i, per tant, compensarà les coses que no li agradin de Los Angeles i de l'estil de vida que duu en Mangel. En aquest cas, doncs, la relació només és possible si en Rubius accepta aquestes condicions, que més enllà dels concrets de la vida a Los Angeles significa prioritzar la relació amb ell per sobre de qualsevol altra cosa.

Aquest darrer exemple està plantejat des de la demanda i exigència d'en Mangel, que en cert sentit, li fa un ultimàtum a en Rubius que el força a prendre aquesta decisió. En altres casos, però, la trobem plantejada des del vessant positiva de l'autosuficiència de l'amor. Per exemple, a S1, en Jack i en Mark celebren l'aniversari d'en Mark amb la Robin, una amiga d'en Jack. Quan en Mark talla el pastís, la Robin li diu que pensi un desig, però en Mark li respon "But I already have everything I could wish for", referint-se a la relació amb en Jack.

En general, es pressuposa que l'amor i la parella ofereix sempre prou plenitud i felicitat per a cobrir la resta d'àmbits de la vida dels protagonistes, fins i tot quan implica una renúncia o pèrdua per part dels personatges. En un text de Rubelangel, per tal de poder expressar el que sent en Rubius cap a en Mangel li diu:

—Te quiero porque... porque eres la única persona que me hace feliz, la única en la que pienso todo el día. Por la cual me arriesgue a perderlo todo y no me importo las consecuencias. Eres la persona que puede cambiar mi estado de ánimo a su antojo, la única persona a la que seguiría hasta el fin del mundo. Sin importarme nada. Dejaría todo atrás por ti (R4).

En aquest cas, en Rubius fa referència al fet que es va arriscar a perdre-ho tot per en Mangel perquè la família d'en Rubius no accepta la relació que tenen, però segons ell, no li han importat les conseqüències, perquè en té prou amb la relació amb en Mangel. El padrastre d'en Rubius, que en un inici també sent rebuig per la relació d'en Rubius i en Mangel, acaba intentant ajudar-lo perquè veu que tots dos s'estimen, i ell també pensa que l'amor és el més important i que no pot impedir aquesta relació:

Héctor en el fondo le comprendía, Rubén era solo un adolescente que se había enamorado de la persona equivocada [...] Héctor sabía que Rubén no sería feliz así, así que cuando se escapó con Mangel comprendió todo, tenía que ayudarlo [...] Rubén no pudo más, no supo por qué, pero de repente todo le golpeo, todo se le volvió en contra y le aplasto, se derrumbó, Héctor tuvo compasión de él y lo abrazó, haciendo que Rubén llorara aún más, porque en el fondo era eso, un chico de 17 años al que se le prohíbe querer a el amor de su vida, nada más (R4).

Per tant, fins i tot un personatge que comença rebutjant la relació i sent homòfob acaba claudicant quan veu que tots dos s'estimen, i sent que no pot oposar-se això, ja que sinó en Rubius “mai seria feliç”. Així doncs, l'omnipotència de l'amor no només és una cosa que suposen les persones involucrades en la relació, sinó que persones alienes també consideren que la parella és el més important, i que si ho impedeixen també impediran la felicitat dels enamorats. Aquesta suposició de l'omnipotència de l'amor és tan forta que és capaç de desplaçar pensaments homòfobs.

Per tancar aquest apartat, recollirem un darrer fragment que exemplifica i sintetitza aquesta omnipotència de l'amor i de la parella, que pertany a un fanfic de Septiplier on en Mark li està fent preguntes a en Jack per un vídeo de YouTube que estan gravant:

“Yeah, yeah. Last question. If I could live anywhere, where would it be?”

“...I don't know. But I'd be happy wherever as long as I was with you”
(S2).

En Jack i en Mark estan responent a preguntes que els hi fan fet els fans, preguntes com ara “quin és el vostre pastís preferit?” o “quin és el primer viatge que heu fet junts?”, és a dir que es tracta d'un context lúdic i destinat a què la seva audiència els pugui conèixer millor. Per tant, no es tracta d'una conversa seriosa o on en Mark i en Jack estiguin plantejant-se el futur en parella. Però així i tot, en Jack no respon cap indret en concret, sinó que fa referència al fet que l'amor d'en Mark l'omple prou per a estar bé a qualsevol lloc mentre pugui estar amb ell, perquè en definitiva, l'amor romàntic i la parella son el més bo i important, per sobre de qualsevol altra relació o aspecte de la vida.

b. Perdurabilitat

La perdurabilitat és l'assumpció que l'amor romàntic i passional pot perdurar en el temps, i que, per tant, les relacions llargues són més bones i desitjables respecte d'aquelles més curtes (Herrera Gómez 2010, 294), una assumpció que va molt lligada a l'omnipotència de l'amor que acabem de veure: si l'amor és bo i és el que aporta felicitat, és bo que aquest duri el màxim possible. Així doncs, veurem de quina forma s'articula aquesta assumpció en els RPS de Septiplier i Rubelangel.

La perdurabilitat també va molt lligada als models de relació que hem estat veient, consistint en un imperatiu de l'emparellament, monògam i exclusiu. És a dir, si es pressuposa que emparellar-se és l'única o la millor manera d'establir relacions amb les persones amb qui hi ha un vincle sexoafectiu, i que aquest emparellament ha de ser sota

la fórmula d'una relació monògama i exclusiva, també s'hi inclou la pressuposició que és desitjable que la relació sigui la més llarga i duradora possible.

Hem pogut veure que aquesta assumptió està present en la majoria de RPS que hem analitzat. Generalment, es planteja com un desig o un anhel, és a dir, l'aspiració de poder estar molt de temps amb l'altra persona, o bé com una constatació, com un fet que va lligat a la parella: si ens constituïm com a parella és per estar molt de temps junts. En ambdós casos, és clar, com quelcom bo i positiu. Una de les formes en què apareix de forma més recurrent és sota la promesa que sempre estaran junts o sempre hi seran l'un per l'altre:

-- Yo estoy aquí - dijo con tranquilidad – siempre estaré aquí para ti.

-- Yo también estaré siempre aquí para ti - respondí con cierta timidez
(R10).

Una vegada els protagonistes s'han emparellat, el fet que estaran molt de temps junts – o fins i tot, per sempre més – apareix com un aspecte que es dona per descomptat:

It feels like a fever dream and he doesn't want it to end. He tells Mark on their last night in Ohio and the latter says it's a silly thought, because it won't actually end at all. They are together now. Things will only get better. The fact that Mark said this with his own mouth makes Jack smile like an idiot, until his cheeks hurt. He's just so proud of how far they have come (S1).

Quan en Mark li diu que “it won't actually end at all”, en Jack i en Mark tot just han començat a sortir i a estar junts com a parella. Però tot i així, pels dos protagonistes, això implica que “no s'acabarà mai”, una suposició que comparteixen tots dos i que consideren bona, ja que els fa molt feliços. Els personatges constantment es reafirmen mútuament d'aquesta idea, fins i tot en to de broma, com li diu en Jack a en Mark a S3: “Don't worry Fischbach, you're stuck with me”.

Tal com dèiem, la perdurabilitat es presenta tant com una certesa com un desig, és a dir, els personatges ho expressen com un anhel (la voluntat d'estar junts per sempre) però formulat des de la certesa: "Jack had begun dating the man he would spend forever with" (S2). En Jack vol estar amb en Mark per sempre més i la frase està construïda com un fet cert, verídic, que serà així. En aquest cas, el que ofereix aquesta certesa és el fet que són parella, que encara s'accentua més quan els personatges es prometen o es casen. Una mica més endavant en el text, en Mark li demana matrimoni a en Jack, un moment on podem veure la presència d'aquestes idees sobre la perdurabilitat:

"Will you Marry me?"

Jacks froze, and Mark could hear his breath catch before he spoke again.

"What?"

Mark chuckled and kissed Jack, a quick peck on the lips.

"I never want to live without you. You and your Sundays pancakes, and the way you look in my sweatshirt. I love the way you can always make me smile, and I think that if I couldn't have you for the rest of my life, I'd hate myself. So, Sean 'Jack' McLoughlin, will you marry me?" (S2).

Els motius que li dona en Mark a en Jack per demanar-li matrimoni és que "no vol viure mai sense ell" i que s'odiaria a si mateix si no pogués "tenir-lo per la resta de la seva vida". Així doncs, el matrimoni s'erigeix en l'opció per tal de segellar i enfortir la perdurabilitat, un desig que en Mark té i que en Jack comparteix, ja que li acaba dient que sí. A R2, encara que no es tracta d'una petició de matrimoni real, també apareixen aquestes idees de la perdurabilitat i el matrimoni, quan en Rubius li diu a en Mangel que vol estar amb ell la resta de la seva vida:

Así que viviré contigo... hasta que te convenza para que nos casemos
[...] Anoche me di cuenta de que lo único que deseo es estar contigo.

Así que pienso tenerte solo para mí y quererte durante el resto de mi vida (R2).

La forma en què en Rubius li planteja, encara que sigui mig de broma, la possibilitat de casar-se està estretament vinculada a l'emparellament exclusiu i monògam, ja que fa referència al fet que el vol "tenir només per ell". Encara que és al voltant de la idea del matrimoni on identifiquem de forma més clara aquests valors positius associats a la perdurabilitat, perquè la institució del matrimoni generalment va associada a la seva perdurabilitat, en la majoria de RPS de Septiplier i Rubelangel la perdurabilitat apareix configurada com a anhel i de certesa, vinculada sempre a l'emparellament monògam i exclusiu.

c. Amor redemptor

L'amor redemptor és el mite de l'amor romàntic que assumeix que l'amor té un poder redemptor i positiu en la vida de les persones i en les accions que fan per l'amor o la persona estimada. Aquest mite també considera que l'amor és la preocupació última i més important en la vida dels humans, de manera que els seus efectes són sempre desitjables (C. M. Roach 2010). Així doncs, prestarem atenció de quina forma s'articulen les pressuposicions al voltant de l'amor com a força positiva i redemptora en la vida dels protagonistes dels RPS analitzats.

En la majoria dels RPS de Septiplier i Rubelangel el mite de l'amor redemptor apareix, i sempre que surt, ho fa de forma positiva. És a dir, es considera que l'amor sempre té un impacte positiu en la vida de les persones i que, per tant, val la pena dedicar-hi tots els esforços o sacrificis necessaris. Una de les formes més habituals com es presenta aquesta pressuposició és quan un dels protagonistes li diu a l'altre que "ho és tot" per ell, és a dir, que és la persona més important i el centre de la seva vida, tal com diu en Mangel en el següent fragment:

No dudes de lo que te amo a ti y a nuestros hijos, vosotros sois mi vida, sin vosotros yo moriría, ¿lo entiendes? - asentí con suavidad - sé que he bebido hasta casi perder la conciencia pero créeme que nunca

os haría daño, ni teniendo únicamente alcohol en mis venas os tocaría un pelo porque prefiero morir antes de la forma más dolorosa posible - llevó su mano hacia mi mejilla, limpiando una lágrima que había escapado de mi ojo - cuando me casé contigo prometí ante el cura y ante nuestros invitados, familiares, amigos y conocidos, amarte y respetarte hasta que la muerte nos separe y lo pienso cumplir, mi amor (R10).

En Mangel li diu tot això a en Rubius perquè la nit anterior en Mangel ha begut massa alcohol i s'ha acabat discutint i barallant amb uns desconeguts, la qual cosa ha fet enfadar a en Rubius. Per tal de reconciliar-se, en Mangel li vol assegurar que no tornarà a passar, però que no ha de patir perquè ell mai els hi faria mal. I mai els hi faria mal perquè per a en Mangel, en Rubius i els fills que tenen, són el centre de la seva vida, el més important. Altra vegada veiem com el matrimoni encara reforça i accentua més aquesta idea, ja que en Mangel recorda que va “prometre davant del capellà” que l'estimaria i el respectaria fins que es morissin. Però més enllà de la institució del matrimoni, queda molt palesa aquesta concepció de l'amor redemptor i de la centralitat de l'amor i la parella en les vides dels protagonistes.

D'una forma similar a les articulacions de la pressuposició de l'omnipotència de l'amor i la parella, també podem trobar referències a ser-ho tot per l'altre quan un dels personatges es declara o confessa el seu amor, tal i com podem veure en aquesta cita d'un fanfic de Rubelangel:

— Desde que te conozco, mi vida siempre ha sido más fácil. Te he tenido como un amigo, un confidente. [...] Perdí mi tiempo buscando a alguien cuando siempre fuiste tú. Tú y tu compañía todas las mañanas, nuestras partidas tardías y nuestros videos sin sentido. He viajado mucho, eso lo sabes; pero... — una pequeña lágrima cayó de sus ojos — ningún lugar se siente tan bien como cuando tú estás conmigo. Quiero estar contigo siempre (R1).

En aquest darrer fragment també podem trobar-hi traces del discurs de la perdurabilitat (“quiero estar contigo siempre”), però sobretot hi identifiquem la construcció de l’amor com a element positiu i central en la vida d’en Rubius. Tal com ell explica, la seva vida ha sigut “més fàcil” d’ençà que coneix a en Mangel, i tot el que ha estat fent fins ara ha sigut una “pèrdua de temps”, presentant de forma negativa tot el temps que ha passat sense en Mangel. Finalment, en Rubius li diu que no hi ha cap altre lloc millor que “estar amb ell”, una idea que ens remet directament a aquesta omnipotència de l’amor i de l’emparellament.

Però si l’amor se situa al centre perquè és bo i és desitjable que així sigui, d’aquí se’n desprèn una conseqüència i és que tot el patiment, malestar o problemes que es derivin de l’amor i la relació, queden justificats i supeditats a aquesta omnipotència de l’amor i la parella. Dit d’una altra manera, l’amor, en ser la preocupació suprema de la vida de les persones justifica qualsevol patiment:

[Mangel] Cortó la distancia y atrapó sus labios sin pensarlo dos veces, dándole un beso que dejó sin aire al sorprendido castaño, aunque a los pocos segundos éste correspondió con el mismo entusiasmo y pasión. Aquel beso se sintió como una verdadera fórmula de rejuvenecimiento. Un beso que demostraba que a pesar de todo lo malo, todo lo sufrido, todo lo perdido y todo lo negativo, era posible arreglar y retomar lo que dejaron atrás, e incluso volver a empezar una vez más; juntos (R3).

Una de les conseqüències de la centralitat de l’amor com a quelcom desitjable és que tot el que és dolent es posa al servei d’un final feliç, del triomf de l’amor i de la parella, com es desprèn d’aquesta cita. És a dir, que fins i tot aquelles coses dolentes que puguin anar associades a l’amor acabaran compensant-se perquè la finalitat són l’amor i la parella. En un fanfic de Septiplier aquesta idea també apareix recollida a través d’una narrativa metafòrica, on en Jack compara l’amor que sent per en Mark amb una història que li explicava la seva mare:

“Y'know...when I was younger, my mom would always tell me that the sun loved the moon so much, he died every night so she could breathe. I think thats beautiful. To love someone so much that you would do anything for them. I love Mark that way. If he wanted it, I'd give him the stars, the moon, everything I am...Everything he is to me. I don't know how some people are so cynical about love. The best part is having someone you trust, and giving them everything in return for theirs” (S2).

La història que en Jack explica relaciona l'amor amb el patiment, fins i tot, amb la mort, ja que relaciona que estimar molt algú significa ser capaç de donar la vida per aquesta persona. Aquesta idea també la trobàvem en el primer fanfic de Rubelangel al qual hem fet referència (R10), on en Mangel diu que “preferiria morir de la forma més dolorosa possible” abans que fer mal a en Rubius i als seus fills. En ambdós exemples, però, apareix la suposició que és bo estimar tant a una persona que estàs disposat a patir per ella i que l'amor compensa qualsevol dolor o patiment que es pugui sentir.

Aquesta idea també apareix recollida a R3, quan en Rubius i en Mangel reflexionen davant de la filla d'en Rubius, que acaba de tenir un desengany amorós amb el noi que li agrada:

Sí... pero ahora todo eso tuvo un buen resultado. Como ves... todo lo que pasé, lo que pasamos, nos permitió entender qué era lo que realmente queríamos y anhelábamos. De eso se trata la vida.- concluyó convencido de su afirmación.- Si Max no resulta ser el chico que se adueñe de tu corazón... pues aún así debes estar feliz de que él haya pasado por tu vida, porque las personas con las que te relacionas siempre te enseñan algo... incluso las cosas hirientes nos hacen más fuertes (R3).

En Rubius fa referència al que els hi ha passat a ell i en Mangel, que han estat anys sense veure's ni saber res l'un de l'altre, fins que finalment s'han retrobat i han acabat

junts. Segons ells, tots els anys que han passat separats – que prèviament han explicat que no va ser ni fàcil ni agradable – els ha dut a entendre el què “realmente queríamos y anhelábamos”. En Rubius li acaba dient que fins i tot les coses més feridores la faran més forta, una visió que també supedita el patiment a l’amor.

Una mica més endavant de R3 s’insisteix en aquesta idea, quan en Rubius diu que “estaba bien luchar por lo imposible, luchar en contra de ese destino [...] al fin lo habían logrado [...] sus vidas permanecerian juntas”. En Rubius fa referència a aquest camí difícil i dolorós, però que com que ha acabat abocant en ser parella i estimar-se, compensa haver anat en contra del “destí” i d’allò “impossible”. En definitiva, altra vegada es conceptualitza l’amor com un camí que pot consistir en patiment, de malestar, etc., però que sempre acaba valent la pena, perquè es recorre a aquest mite de l’amor redemptor.

Una altra forma en la qual apareix aquest mite és a través del concepte que l’amor és bo perquè et fa millor persona. Generalment, aquesta construcció es fa a través de les cures, és a dir, els personatges assumeixen que l’amor és bo perquè els ha ensenyat a cuidar a l’altra persona, a cedir i a preocupar-se per ell, i per tant que els ha fet millors éssers.

El següent fragment forma part de S1, un fanfic de Septiplier de temàtica h/c. En Mark es va quedar cec per un accident de cotxe on també van morir la seva mare i el seu germà. Això fa que en Mark estigui molt deprimat, i quan en Jack el coneix, de seguida assumeix el rol de cuidador, un rol que no estava gens acostumat a adoptar. Cap al final del fanfic, en Jack acompanya en Mark al cementiri on hi ha la seva mare i germà enterrats, i en Jack n’és conscient del canvi que ha fet com a persona:

The green-haired man [Jack] takes the small box from the drawer and he stares at it for a long time. He takes a deep breath, feeling his heart race faster than before. He looks at their suits, folded neatly, realizing he never thought he’d be in Cincinnati with his boyfriend in order to visit a cemetery. It really does show how much he likes the man and that he’s willing to do anything to make things better (S1).

Tal com diu el text, en Jack mai es pensava que visitaria un cementiri a Cincinnati pel seu xicot, però això mostra “how much he likes the man” i tot el que està disposat a fer per ell. De forma implícita, doncs, se’ns presenta com en Jack considera que ha millorat com a persona gràcies a l’amor i a l’estima que li té a en Mark, és a dir, que l’amor l’ha fet millor persona.

Aquesta idea no tan sols la trobem fanfics de h/c, sinó que apareix en la majoria de RPS, encara que sigui breument. Per exemple, a R4, en Mangel se sent malament perquè per culpa seva, la mare d’en Rubius, que és homòfoba, ha descobert que a en Rubius li agraden els homes, però en Rubius li diu que no pateixi, que “mi vida era patética antes de que tu llegaras, gracias a ti he mejorado como persona” (R4).

En un text de Septiplier (S7), en Jack arrisca la seva vida per protegir a en Mark d’un intent d’apunyament d’un fan en una convenció, un gest que tothom aprecia i considera que mostra l’amor que sent per en Mark. Quan en Jack es desperta a l’hospital després d’haver estat a quiròfan per la ferida de la punyalada, el primer que li diu en Mark, mentre se li trenca la veu de l’emoció és “You got stabbed protecting me” (S7). Més endavant, en Mark fa un vídeo pels seus fans explicant el què ha passat, i ho narra de la següent manera:

“But what I think is the most beautiful and terrifying thing, is that someone close to me, whom I love VERY MUCH by the way!” He pointed at Sean and the two giggled. “Was willing to die to save me, and that is... that is really something, y'know? Like...” Mark's voice trailed off as a few tears welled in his eyes, his face lowering to the ground [...] Sean took the phone from Mark and pointed it at himself. “But I didn't die, and that's the important thing! If I had t'e opportunity to go back and change it so t'at I didn't get stabbed, I wouldn't” (S7).

Malgrat que en Jack ha arriscat la seva vida per protegir en Mark, ell mateix diu que si tingués l’oportunitat de tornar enrere en el temps i evitar rebre aquesta punyalada, “no ho faria”. L’amor ha fet que en Jack fes aquest gest heroic per protegir a en Mark, i li sembla bé perquè l’amor supedita qualsevol patiment o risc, fins i tot vital. A més a

més, tothom al seu voltant també ho veu com un gest d'amor i molt lloable, dient-li que és "a real hero" (S7).

Aquest cas és el més extrem de tots els que hem vist, ja que en Jack ha arriscat la seva vida, però en contextos més quotidians també apareix la suposició que l'amor fa millorar les persones i les fa aprendre:

-Mangel... me haces mucha falta. [...] Sé que no fui el mejor amigo que tú siempre mereciste. Sé... que te abandoné muchas veces y que te dejé solo. [...] Sé que cometí muchos errores, de los cuales me arrepiento con toda mi alma... pero tú tienes razón, los errores son para aprender ¿verdad? Y... tú me diste la más importante lección de mi vida. Estoy dispuesto a corregir mis acciones pasadas (R3).

En Rubius sent que s'ha portat malament amb en Mangel perquè va deixar de parlar-li i no va intentar contactar amb ell durant molts anys, però precisament gràcies a haver reprès el contacte amb en Mangel i haver-se enamorat ha vist que "los errores son para aprender", una "llició" que ha après gràcies a ell.

Finalment, és interessant recollir un cas que no pertany a la narrativa del fanfic en si, sinó a un paratext del fanfic, concretament al "prompt" d'una lectora que li proposa a l'autora del fanfic S2. Es tracta d'un fanfic que cada capítol està escrit a partir d'un d'aquests "prompts", que són un recull de tots els motius pels quals en Mark estima a en Jack:

Prompt: "So this could be a memory or them going to town in Ireland, but what if someone insulted them or made really rude comments to them and Jack gets all protective/aggressive and chews them out and makes Mark feel better after and the reason of the day is "You're strong when I can't be" (S2).

En aquest cas, la referència de "you're strong when I can't be" implica que l'amor i l'afecte que sent cap a en Mark pot fer que en Jack sigui fort i s'enfronti a una parella

que finalment els hi acaba fent comentaris homòfobs. En cert sentit, l'amor fa sorgir aquesta força i valentia per part d'en Jack, que durant el capítol, s'enfronta a la parella, no per contestar els comentaris homòfobs o per defensar-se a si mateix, sinó per demostrar-li a en Mark que l'estima i no vol tolerar que el tractin malament. Per tant, el motor d'aquesta força és l'amor, que el fa ser valent, és a dir, millor persona.

Així doncs, la pressuposició de l'amor redemptor, molt vinculada a l'omnipotència de la parella, consisteix en el fet que les situacions dolentes o doloroses fetes per l'amor o per l'altra persona valguin la pena, perquè la finalitat última és l'amor. I en aquesta línia, l'amor també es constitueix com una força que millora a les persones, ensenyant-les a cuidar, a ser valentes i a ser fortes, sempre per l'amor perquè és el bé últim.

d. Consentiment sexual

Hem abordat el consentiment sexual des de la perspectiva de les modalitats narratives (restriccions alètiques, deòntiques i axiològiques), ara ens fixarem en si la presència del consentiment en les pràctiques sexuals es considera quelcom positiu, o dit d'una altra manera, si la seva absència es considera quelcom negatiu. Per tant, i per tal de no reiterar alguns dels elements que hem desgranat prèviament, en aquest apartat només prestarem atenció si en els RPS es pressuposa que és bo que hi hagi consentiment previ a tenir una relació sexual.

Podríem dir que en la majoria de RPS no hi ha un consens generalitzat que consideri que és dolent que no hi hagi consentiment explícit previ i durant les pràctiques sexuals, ni tampoc es planteja com a element positiu que es verbalitzi i discuteixi els límits del consentiment o que es parli del desig i de pràctiques concretes, etc. Cal tenir en compte, però, que això no es trasllada necessàriament en situacions de violència sexual o abús, simplement en relacions on no es parla de consentiment ni abans, ni durant ni després de la pràctica sexual. De fet, sí que podem dir que en general es pressuposa que és dolent abusar o forçar a les altres persones, però així i tot, en la majoria de RPS no apareix de forma explícita ni verbal el consentiment d'una de les persones involucrades en la relació sexual.

Si partim d'aquest marc, en les ocasions en què sí que hi ha una conversa sobre consentiment i que aquest pren un paper protagonista en les converses i pràctiques dels protagonistes, se suposa que és un gest bo, però fora de la norma. Per exemple, quan un dels personatges pregunta a l'altre si està bé, si li fa falta parar, etc., es presenta com a un gest de molt bona persona, molt amable i atenta. És a dir, es considera virtuós, fora de la norma, propi d'algú que és molt bo, però que ho és més enllà dels requisits mínims i necessaris. Ho podem veure en aquest fragment de Rubelangel en Mangel destaca com a aspecte molt positiu que en Rubius, en cap cas, el vulgui forçar:

Le llenaba el pecho de felicidad cuando Rubén decía “respeto si no quieres seguir” “no voy a obligarte a nada” eso le hacía ver que no tenía que temer. Él siempre le respetaría (R1).

En lloc d'assumir que respectar que l'altra persona no vulgui seguir o no obligar-la a res sigui un mínim exigible a qualsevol persona que s'involucra en una pràctica sexual, es presenta com una mostra del caràcter d'en Rubius, un gest que el fa bondadós i que implica que respecta a en Mangel. En altres contextos, parlar de consentiment, del desig, de què els hi agrada o no, es pot interpretar com un senyal que alguna cosa no va del tot bé o que és poc sensual i eròtic. Per exemple, en un text de Septiplier en Mark li està fent bromes sexuals a en Jack mentre esmorzen. En Jack, mig adormit, no li respon amb el mateix entusiasme, i en Mark es preocupa per si això l'ha molestat:

“I can tone it down if you want.”

Mark sounds so sincere, almost like he thinks Jack don't like him, even though last night's/this morning's events pointed it the exact opposite direction. Jack just waves at him with his spoon, having just taken a mouthful of cereal. He's quick to swallow; Mark follows the motion embarrassingly close.

“Nah, I've just not been awake long enough yet to reciprocate. As soon I've bought some coffee I'll bring it on you full force” (S11).

Encara que no estan tenint relacions sexuals en aquell moment, les bromes d'en Mark sí que tenen cert contingut eròtic i sexual, de manera que quan en Mark li diu que pot rebaixar el to està assegurant-se que en Jack se sent còmode amb aquest tipus d'interacció podem entendre-ho com una pràctica de consentiment. Però en Jack, en lloc de rebre-ho així, interpreta que en Mark deu pensar que en Jack no està interessat en ell, i per això el tranquil·litza i li assegura que està bé i que aviat serà recíproc. En aquest cas, a diferència de l'exterior, no és un gest que demostrï la bondat d'en Mark, sinó més aviat un possible senyal d'alarma que alguna cosa potser no va bé, tot i que tampoc es presenta el consentiment amb una òptica negativa. En ambdós casos, però, parlar de consentiment sexual es presenta com quelcom especial o forma de la norma, no com una pràctica habitual i integrada en la quotidianitat.

Per acabar, ens fixarem en els paratextos d'un dels fanfics de Septiplier que hem analitzat. Es tracta del S8, de temàtica BDSM i que conté una "rape fantasy", és a dir, una "fantasia de violació". A S8 en Jack i en Mark tenen una dinàmica instaurada en què simulen que en Mark viola a en Jack, malgrat que tot està fet amb el consentiment d'en Jack. Però com que en els primers capítols del fanfic no se'ns explica que és un joc de rol consensuat ni els personatges en parlen, l'autora aprofita les notes prèvies al capítol i les etiquetes per explicar que no són violacions realment, sinó una fantasia que els dos personatges han consentit. Per exemple, l'autora utilitza etiquetes com "Rape roleplay", "Safe Sane and Consensual", "Consensual Kink" i "Consensual Sex". També aprofita l'espai de notes genèriques del fanfic i de cada capítol per introduir el següent text:

This is a rape play story. I can confirm to you right now that all the events are 100% consensual, but as it is a rape fantasy the beginning of the fic might not seem that way. Read only if you are comfortable with this kind of thing (S8).

L'autora posa un "trigger warning" o advertència de contingut, és a dir, avisa que el contingut pot ser sensible per determinades lectores, ja que en un inici pot semblar que sigui una violació. No obstant, l'autora posa èmfasi en que es tracta d'una fantasia

“100% consensual” entre en Jack i en Mark, perquè en aquest cas sí que es pressuposa que és bo i imprescindible el consentiment sexual en qualsevol relació. Tot i així, aquest és l’únic RPS de la mostra on es fan servir aquests paratextos per parlar sobre el consentiment sexual que apareix a la història, encara que hi ha altres textos on es produeixen situacions que es podrien interpretar com violacions o abusos.

e. Virginitat

En apartats anteriors hem tractat la virginitat i la pèrdua de la virginitat com a restricció al·tèrica i també com a pressuposició existencial, però en aquest veurem de quina manera la virginitat es presenta com quelcom positiu o negatiu, és a dir, si ser verge és un valor desitjable, bo, o bé al contrari. Ja hem vist que el pes simbòlic de la virginitat repercuteix de forma diferent en els homes i les dones, ja que en el cas de les dones se suposa que perdre la virginitat “massa d’hora” o amb “qualsevol persona” és negatiu, i, en canvi, en el cas dels homes, es considera que deixar de ser verge és positiu, és una mena de ritual de pas i de reforçament de la virilitat (Carpenter 2005).

En aquesta línia, en els RPS que hem analitzat hem vist que generalment, les pressuposicions de valor al voltant de la virginitat tenen dos vessants: o bé es considera neutral o bo perdre-la, o bé es considera dolent o neutral no haver-la perdut, és a dir, ser verge. En els casos que sí que hem vist valors negatius o positius associats a la pèrdua de la virginitat, corresponen a valors negatius pel fet de ser “encara verges”. En cap cas hem identificat que la pèrdua de virginitat o el fet de no ser verges sigui un aspecte negatiu o reprobable. Per tant, es relaciona amb el que diversos autors han apuntat (Allan 2011; 2016; Carpenter 2005; Humphreys 2013) sobre la virginitat masculina, i és que el fet de ser verge pot ser llegit, fins i tot, com un fracàs de la seva masculinitat.

Aquest marc fa que els personatges dels RPS amaguin que són verges o no vulguin explicar-ho a la seva parella, sobretot per vergonya. Per exemple, a R4, en Mangel ja ha tingut relacions sexuals abans, però en Rubius no, ni amb homes ni amb dones. Quan estan a punt de tenir sexe, en Mangel li demana a en Rubius si és la seva primera vegada, i ell menteix:

—¿Has hecho esto antes? —Y el cuerpo entero de Rubén se tensó, tenía miedo de decir que no, y que Mangel se riera de él, porque estaba seguro que el chico habría perdido ya la cuenta de todos los tíos con los que se habría acostado antes.

—Sí.

Mangel le miro, porque su voz tembló, y definitivamente no sonó para nada convincente.

—No. —susurró (R4).

El motiu pel qual en Rubius menteix, encara que de seguida rectifica, és perquè sent que ja hauria d'haver perdut la virginitat abans. Aquesta vergonya també va lligada, moltes vegades, a la falta d'experiència i que això impliqui no saber tenir relacions sexuals o no ser "bo" mantenint sexe. Per exemple, si recuperem un fragment que hem citat abans, a S3, en Mark té molta por de tenir sexe amb en Jack. En Mark no és verge, però com que no ha tingut mai relacions amb altres homes, s'emmarca com si es tractés de tornar a perdre la virginitat. El que angoixa a en Mark no és que no tingui ganes de mantenir relacions amb en Jack, o que no se senti còmode o segur, sinó que potser donarà una imatge que no en sap prou, que no té suficient experiència.

We haven't had sex yet because I was a chicken shit that didn't know how to actually have sex with another man. I just didn't want to disappoint him and make him think I was a terrible lover (S3).

El fet de no tenir suficient experiència o de no saber-ne prou és una preocupació que emergeix en altres textos, de manera que la virginitat es pressuposa que va acompanyada amb el desconeixement del sexe o que es traduirà en unes primeres experiències sexuals menys satisfactòries. Si retornem al text R4 que comentàvem fa un moment, quan finalment en Rubius i en Mangel tenen sexe, en Mangel s'adona que a en Rubius li falta aquesta experiència, un fet que provoca que en Mangel no gaudeixi tant

del sexe en si, però l'excitació del moment i del fet que sigui la primera vegada que tenen sexe junts fa restar-li importància:

Se notaba perfectamente que era la primera vez que Rubén hacia esto, tal vez presionaba sus labios con demasiada fuerza, o iba con un ritmo demasiado rápido, pero eso a Mangel le daba igual, porque tenía a Rubén debajo suya, haciéndole una mamada (R4).

Per tant, el fet de ser verge s'associa també a valors negatius per la falta d'experiència o per la falta d'habilitats i coneixement del sexe entre dos homes, tal com il·lustra també aquest fragment de S3, que pressuposa que el fet de ser verge implica, en principi, un sexe menys satisfactori: "That was fucking amazing, Mark. I would have had no idea that you hadn't ever had sex with a man".

No obstant això, aquesta falta d'experiència també pot considerar-se quelcom positiu per la persona amb més experiència, ja que afegeix més excitació en la pràctica sexual: "Solo hará falta que te toque para que te corras, estoy seguro de ello, porque eres tan virgen" (R4). Tot i així, aquest fragment també conté de forma implícita la idea que la falta d'experiència li atorga més poder a la persona més experimentada, i aquesta renúncia del poder o del rol més dominant també va vinculada a una pèrdua de virilitat o de qüestionament de la masculinitat. És a dir, que el fet de ser verge i de tenir menys experiència els situa en una posició més vulnerable o amb menys agència.

f. Sortir de l'armari

Per acabar, hem analitzat de quina forma la sortida de l'armari (fer pública o revelar la seva sexualitat no heterosexual) es presenta com a quelcom bo o desitjable, o bé, si s'assumeix que no sortir de l'armari és negatiu. Per sortida de l'armari hem entès tot allò que tingui a veure en revelar, ja sigui a amistats, familiars i cercles propers o bé de forma pública i massiva la sexualitat dels protagonistes o bé la seva relació amb un altre home. Com que en alguns textos els personatges no s'identifiquen com a gais o bisexuals, també hem inclòs dins de les sortides de l'armari el fet de revelar en públic que tenen una parella que és un home.

En primer lloc, cal dir que la sortida de l'armari no apareix representada o referenciada en tots els textos analitzats, només s'hi fa menció o apareix en alguns RPS. Els RPS on no apareix és perquè, o bé els protagonistes ja han sortit de l'armari prèviament i la seva sexualitat és pública i coneguda, o bé perquè no és una preocupació o un tema que emergeixi. En els textos que sí que apareix, però, hi ha molt de consens en presentar la sortida de l'armari com una cosa positiva i desitjable. En cap cas hem identificat que sortir de l'armari sigui, en si mateixa, una cosa negativa, encara que en alguns casos aquesta sortida de l'armari va acompanyada de la por del rebuig o de rebre homofòbia. Però malgrat aquesta por, se segueix suposant que fer pública la seva orientació sexual és una cosa positiva.

La sortida de l'armari es pressuposa bona per dos motius principals. El primer, perquè es construeix com l'expressió pública de l'amor, és a dir, que explicar-lo a l'altra gent significa reafirmar el compromís amb l'altra persona. El segon, perquè suposa que la persona ha acceptat la seva pròpia sexualitat i podrà viure una vida més plena, a la vegada que fa la seva identitat i orientació llegible pels altres.

Pel que fa al primer motiu, l'expressió pública de l'amor, ho veiem en molts RPS quan els personatges es plantegen sortir de l'armari, com en aquest fragment de Septiplier:

Jack steals a quick kiss before Mark disappears out the door. Jack goes to make dinner, feeling on how happy he is. Now, he just wants to tell the world, but he'll wait a little longer for that. Beginning with telling their families is probably the best (S11).

En aquest cas, en Jack està tan content per haver començat a sortir amb en Mark que sent que el següent pas, per seguir assentant la seva relació, és comunicar-ho "al món", és a dir, no només a la seva família o amics sinó també a la seva comunitat de fans i seguidors. El fet que siguin parella és una cosa desitjable, bona, malgrat el possible rebuig que pugui ocasionar:

“Well, all our fans are gonna go crazy as fook and say we're on a date.” When Jack said this, looking nervous, Mark grabbed Jack's hands and looked into his blue eyes.

“Jack, I don't know about you, but I don't care if everyone finds out about us. In fact, I kinda hope they do” (S9).

Malgrat que a en Jack li fa patir que els fans “es tornin bojos”, en Mark li diu que això li és igual, que ell en realitat vol que sàpiguen que estan junts. Per tant, el fet que la seva relació sigui pública es construeix com a quelcom positiu perquè fa públic el seu amor i reforça el que senten l'un per l'altre. La sortida de l'armari, per tant, també es considera bona perquè situa l'amor al primer pla, és a dir, deixa de banda les possibles pors o angoixes relacionades amb fer pública la seva relació i posa per davant de tot l'amor i la relació dels protagonistes, com exemplifica aquest fragment:

Mangel y Rubén se miraron intensamente. En medio de aquel alboroto, el mundo desapareció a su alrededor, y sin importarles quien los miraba y quien no, el qué dirían y que no, sin miedo a los señalamientos, a lo que pensara la gente, a las criticas... Se besaron.

Se besaron como nunca antes, se besaron con pasión, transmitiéndole al otro todo aquello que sentían, demostrando así que ya no había nada que temer, por que ahora estaban juntos, por que se amaban, y eso era lo que importaba (R11).

Aquest petó significa la sortida de l'armari d'en Rubius i en Mangel davant dels seus fans, ja que no ho han explicat prèviament, sinó que directament es fan un petó a dalt d'un escenari. Però com diu el text, deixen de banda el que puguin pensar o fins i tot, si es produeix alguna mena de rebuig (“señalamientos”, “críticas”) perquè el que és prioritari és la seva relació i l'amor, “por que ahora estaban juntos, por que se amaban, y eso era lo que importaba”. De manera que implícitament es construeix la idea que no voler sortir de l'armari pot ser un símptoma o una indicació que no s'estimen prou, és a

dir, que no voler-ho fer públic pot ocultar un malestar o que la relació i el vincle no és prou fort o vertader.

En aquesta línia, és interessant assenyalar que el moment de sortida de l'armari, sobretot cap als seus fans, se situa al final del RPS, com una culminació de la història d'amor que han viscut els dos personatges. Després d'haver descobert que s'agradaven mútuament, declarar-se, mantenir relacions sexuals i començar a sortir junts, l'últim pas per assentar i validar la seva relació és fer-ho públic. Aquest següent fragment pertany al darrer capítol del fanfic R1 de Rubelangel, quan en Rubius i en Mangel decideixen gravar un vídeo per explicar als seus seguidors que estan junts. En aquest cas, la sortida de l'armari és pels seus seguidors però també pel seu entorn més íntim i proper, que no saben res, i que, per tant, ho descobriran a la vegada:

Mangel sonrió cuando observó como Rubén colocaba la cámara con prisa en el trípode, riendo de en algunas ocasiones cuando algo se caía o se salía de su lugar.

— Rubius, joder tranquilízate. No hay prisa.

El castaño le sonrió desde su lugar detrás de la cámara — ¡Claro que la hay coño! Estoy por contarles a todos que Rubelangel es real, ¿te lo imaginas? Los parguelas de Willy y Vegetta ni se lo esperan. [...]

Y sin más, le besó. Se inclinó hacia abajo, atrapando los labios de Mangel. Aquellos que siempre estaban listos para recibirlo. Aquellos de los cuales había escuchado miles de consejos, de bromas, de palabras de aliento. De amor.

No había otra cosa en el mundo que importase ahora. ¿Lo mejor?

La cámara había grabado todo (R1).

Podem veure que en Rubius està nerviós, ja que li costa col·locar bé la càmera o el tríode. Quan en Mangel li diu que “no hi ha pressa”, en Rubius li diu que sí, perquè hi

ha una il·lusió però també certa urgència en aquesta sortida de l'armari. A més a més, sense adonar-se'n, en Mangel i en Rubius graven tota la interacció que tenen, on es fan petons i mostres d'afectes. I encara que no formava part del pla que tenien, acaba convertint-se en una bona notícia (“¿Lo mejor? La cámara había grabado todo”), de manera que el seu amor i estima serà públic i visible.

El grau d'intimitat i d'informació que comparteixen els protagonistes quan realitzen aquestes sortides de l'armari varia. En alguns casos, com acabem de veure, els protagonistes no tenen cap problema en mostrar mostres d'afecte entre ells, de fet ho consideren positiu, mentre que en altres casos, els personatges prefereixen mantenir certa privacitat respecte a la seva relació:

“And who am I moving in with you might wonder? It's my boyfriend! [...] We're actually dating and also moving together now. We thought it might just do a quick mention of some stuff [...] So, we've been dating for a little while now, but we've chosen to be very private about it since we thought it was best to that while the relationship was still fresh. And we both like to have a little privacy sometimes, so we won't be telling you guys a lot, but just know that we're both very happy with this and wanted you guys to know. We would like your guys support” (S11).

En aquest darrer fragment, els protagonistes volen mantenir certa privacitat, però alhora senten que “han de” dir-ho als seus fans. Per tant, ens enllaça també amb el segon motiu que apuntàvem abans en relació a les sortides de l'armari com valors positius: l'acceptació de la pròpia sexualitat i la intel·ligibilitat de la seva sexualitat de cara a terceres persones. Aquesta pressuposició esdevé un imperatiu, s'ha de sortir de l'armari perquè s'ha d'explicar a les persones alienes a la relació que tenen una relació amb un altre home. Abans del fragment de S11 que acabem de comentar, en Mark i en Jack parlen sobre aquesta exposició pública davant dels fans:

Little after little, Mark and Jack tell everyone of their friends and close family. Luckily all of them are happy for them both, although some are a bit surprised. People on both sides didn't know that they were attracted to men, but after the element of surprise is over, they are showered in love and well-wishings. Perhaps the hardest part is telling the fans.

They discuss it a lot. Coming out to millions of people at once is daunting, even though most of them will hopefully be happy for them.

There are going to be backlash of course, there always is (S11).

En primer lloc, veiem com es construeix la idea que és necessari sortir de l'armari per tal que les persones del seu entorn puguin entendre la seva sexualitat, ja que com diu el text, el seu entorn "didn't know that they were attracted to men". Si no haguessin realitzat aquest acte de revelació, de confessió, les persones no sabrien que els hi agraden els homes, fent invisible o intel·ligible la seva sexualitat. I, en segon lloc, els protagonistes no qüestionen la possibilitat de no sortir de l'armari davant dels seus fans. És clar que en el cas d'en Mark i en Jack, al ser YouTubers i personatges públics, estan subjectes a l'imperatiu de la transparència i l'autenticitat (Lovelock 2017; 2019a; Guarriello 2019b), que accentua la necessitat d'haver de comunicar als fans que són parella. Però en qualsevol cas, encara que els hi fa por i els intimida sortir de l'armari davant dels fans ("coming out to millions of people at one is daunting"), no es plantegen *no fer-ho*.

Però de fet, si no hi ha aquesta sortida de l'armari, la vida dels protagonistes es veu limitada, restringida, perquè no hauran ofert la clau de llegir i entendre la seva sexualitat als seus fans o al seu entorn, tal com podem veure en aquest RPS de Rubelangel:

La rutina había cambiado. Cosas que siempre quisieron hacer ahora podían finalmente llevarse a cabo. Como paseos en El Retiro cogidos de la mano, salir de fiesta con sus amigos (R1).

Quan es refereixen al fet que poden fer coses “que sempre havien volgut fer” es refereix a fer-les en públic, de manera que si la gent els veu pel carrer agafats de la mà tingui les claus per interpretar-ho: són parella i els hi agraden els homes. En canvi, sense la sortida de l’armari, es generaria una intel·ligibilitat de la seva sexualitat i la seva relació.

En definitiva, la sortida de l’armari sempre es pressuposa positiva, tant per una reafirmació de l’amor i compromís entre els protagonistes, com també per l’assumpció que explicar i revelar el seu desig implica que es coneixen millor a si mateixos i que fan intel·ligible la seva sexualitat.

4.1.6. Gènere

Finalment, ens referirem a la qüestió del gènere. Tot i que es tractava de la primera categoria en la graella d’anàlisi, hem decidit presentar-la al final de l’anàlisi dels resultats perquè conté molts aspectes que hem vist prèviament i ens permet entendre els textos en la seva totalitat. Així doncs, veurem com s’articulen els diferents gèneres de fanfics i en condicionen les possibles narratives. Tal com hem plantejat a l’apartat metodològic, al tractar-se de textos de slash fiction i de real person slash, partirem d’una sèrie de subgèneres més específics que són els següents: smut o lemon, Alternate Universe (AU), Hurt/confort (h/c), fluff, darkfic, angst i BDSM o kink. Així doncs, l’interès rau a veure què permeten aquests subgèneres i quins elements, convencions i temes són més comuns en cadascun, i de la mateixa manera, quins aspectes en queden exclosos en funció del gènere del text.

La principal diferència que hem identificat dels textos en funció del gènere és amb relació al contingut sexual explícit. Alguns gèneres, com la seva pròpia definició apunta, inclouen molt de contingut sexual explícit, com ara els smut o lemon i BDSM o kink. D’altres gèneres, en canvi, contenen menys contingut sexual explícit, especialment aquells que se centren en l’amor i la intimitat entre els personatges. En aquest cas, doncs, el gènere del fluff és on menys vegades trobem escenes sexuals explícites. I més específicament, el que conté menys escenes sexuals és el “domestic fluff”, és a dir, el fluff centrat en els aspectes quotidians i domèstics de la vida dels protagonistes. En

altres gèneres, com ara el h/c, l'angst o el darkfic, les escenes sexuals explícites no són molt freqüents, i si apareixen, és amb menys nivell de detall que en l'smut.

Per tal d'il·lustrar aquesta diferència en els nivells de detall i de descripció d'aquestes pràctiques sexuals, hem escollit dos fragments dels RPS on es descriu detalladament i de forma molt explícita una pràctica sexual entre els protagonistes. El primer exemple pertany al text R8 de Rubelangel, un smut, concretament centrat en pràctiques BDSM i d'una fantasia de dominació i submissió, on en Mangel té el rol dominant i en Rubius el submís:

Después de humedecerlos bien los sacó de mi boca y los dirigió hasta mis glúteos e introdució un dedo lubricado en mi ano.

—J-joder daddy —. Dije aferrándome a él [Mangel].

—Tranquilo bebé —. Dijo y besó mi mejilla dulcemente para después mover su dedo ligeramente dentro de mi. Después de tranquilizarme un poco ya no sentí tanto dolor y relajé mi cuerpo. Mangel notó eso ya que metió otro dedo haciendo tijeras en mi interior dilatandome (R8).

El segon exemple pertany al text S11 de Septiplier, i és un smut, encara que en aquest cas no conté dinàmiques BDSM:

He [Mark] immediately goes to suck on the tip, tongue swirling and exploring [...] [Jack] can actually feel Mark grin around his dick. He takes in a little more, tongue still exploring. Jack's head falls back with a moan, and his hand in Mark's hair tightens his grip.

This time he can feel the vibration directly onto his dick, making him see stars, and he knows he's not he's gonna last long. Mark takes in as much as he can, the rest he covers with one of his hands, the other going to open his own pants. Jack opens his eyes when he hears the

rustling of fabric. The sight of Mark palming his own cock while sucking his almost makes him come right then and there [...]

“This turns you on, does it? My cock in your mouth, you taking it down a well as you are?” Mark nods as well as he can with a dick still in his mouth and it takes a lot of him not to just thrust hard into his mouth. Instead he tightens his grip on Mark's hair [...]

“Come on, be good and make me come then.” Mark speeds up, bobbing his head up and down as fast as he can without choking. It doesn't take long before Jack comes, Mark spilling over his hand not long after. Most of Jack's come doesn't make it in Mark's mouth; instead it spills down his neck and t-shirt (S11).

Ambdós fragments són molt explícits a l'hora de descriure les pràctiques sexuals, narrades amb cura i mostrant amb detall les diferents accions que es duen a terme, en quines parts del cos i les sensacions que això produeix als personatges. Per tal de veure la diferència i contrast amb textos fluff, en els dos fragments següents veurem de quina manera es narren les relacions sexuals entre els personatges de forma no explícita. En primer lloc, aquest fragment de Rubelangel, concretament del text R1, utilitza un llenguatge metafòric i de vegades eufemístic per descriure la pràctica sexual entre en Rubius i en Mangel:

Gimió sorprendido cuando unos labios atraparon los suyos en un beso.

Los dedos de Rubén se aventuraron y comenzaron a acariciar la entrada de Mangel con suavidad. Disfrutando de sentirlo temblar y jadear sobre su boca.

Adentró uno, y el cuerpo del pelinegro lo aceptó. Sorprendido miró el rostro sonrojado del menor, tenía los ojos cerrados y respiraba con irregularidad, su cuerpo caliente parecía arquearse ante sus toques.

Su propio cuerpo me acepta.

Sonrió, y decidió aprovechar aquello. [...] Pronto serían uno. Pronto; todo lo que habían estado guardando, esa pasión, el deseo, el amor, la admiración... todo sería consumado (R1).

Abans ja hem vist l'ús de metàfores per parlar de la unió entre cossos i l'ús del vocabulari i lèxic referent a les relacions sexuals, però a diferència dels dos fragments que hem vist anteriorment, podem veure com no apareix cap paraula per referir-se els genitals ni es descriu amb molt de detall les pràctiques concretes que s'estan duent a terme. A més a més, es descriu majoritàriament de forma metafòrica, per exemple, per explicar que en Mangel està a punt de penetrar-lo, es fa servir l'expressió "pronto serían uno".

En el cas de Septiplier, el text S1 és un h/c amb angst, tot i que el text té un final feliç i, per tant, acaba contenint fluff. En el següent fragment es narra la primera vegada que en Mark i en Jack mantenen una relació sexual:

In the night, the green-haired man [Jack] lies down in bed with his lover and they take off their clothes. It's the first time Jack undresses completely for Mark, so he flushes deeply even though the latter won't see. Jack lets Mark's hands travel all over him, moaning softly while the brunet explores his body.

Jack's mouth falls open when Mark takes him into his mouth and starts bobbing up and down. The muscles of his thighs tense up at first, but he takes deep breaths to calm down. Mark keeps one hand over Jack's face to see his expression and it's utterly endearing. The Irishman whimpers when Mark prepares him and he can't help but wrap his hand around the brunet's so he can go deeper.

[...] He sobs and holds onto Mark's shoulders when the latter keeps thrusting into him until he comes. Jack sighs and the brunet is

breathing heavily, trying to keep himself steady and not crush Jack with his weight. The Irishman chuckles and brings him closer, caressing the tan man's hair and feeling his afterglow. Mark moves a bit so he can rest his forehead against Jack's (S1).

En aquest cas també podem veure com no es descriu mai explícitament quines accions estan fent, com per exemple, en aquesta frase “while the brunet explores his body”, no es descriu quines parts explora ni de quina manera, sinó que s'explica de forma molt genèrica. Com en l'anterior fragment, també detectem un ús del llenguatge metafòric, i gairebé no hi apareixen mencions explícites als genitals dels protagonistes o a pràctiques sexuals concretes.

Les diferències no són només entre gèneres, sinó que dins d'un mateix gènere també hem vist diferències, com en l'smut. En el cas de l'smut hem pogut veure que el consentiment sexual es tracta de forma diferent segons si és un RPS de smut o bé un RPS de smut BDSM o kink. Malgrat que en ambdós hi ha molt de contingut sexual explícit, en els fanfics amb contingut BDSM o kink hi ha una major presència de reflexions al voltant del consentiment sexual, mentre que en els textos smut aquest no té gaire presència o es tracta de forma superficial, tal i com hem vist en apartats anteriors (vegeu 4.1.4. de modalitats narratives i 4.1.5. de pressuposicions).

Si ens fixem en aspectes relacionats amb l'amor, sentiments i emocions, no identifiquem una diferència significativa entre els gèneres de smut i els de fluff o similars, ja que en ambdós trobem que l'amor romàntic i els sentiments dels protagonistes hi apareixen de forma explícita, i sovint esdevenen el tema central dels textos. És clar que els gèneres de fluff se centren gairebé exclusivament a explorar aquests sentiments i intimitat, mentre que en els gèneres smut a vegades ocorre en un segon pla, però no hem identificat cap RPS on els personatges tinguin sexe sense que es reflexioni sobre els sentiments dels dos protagonistes i el seu enamorament, mai hi ha “sexe pel sexe”. Podem establir que mentre els textos de fluff contenen menys contingut sexual explícit, tots els gèneres de RPS contenen contingut romàntic. És a dir, pot ser que hi hagi textos d'amor sense sexe, però mai hi ha sexe sense amor, una qüestió que

ens remet a la demisexualitat obligatòria (McAlister 2020), un aspecte que ja hem vist en relació a les pressuposicions proposicionals i la relació entre el desig sexual, la intimitat i amor romàntic.

En el cas del “domestic fluff”, i tal com apuntàvem a l’inici, es tracta de textos amb un contingut sexual explícit molt reduït o pràcticament inexistent. En aquests textos també destaca que generalment es presenta els protagonistes en una edat més adulta, fins i tot amb bastants més anys que la dels YouTubers en el moment d’escriure els RPS, que estava al voltant de la trentena. Per exemple, a R3, R10, S2 i S3, els personatges es troben entre els trenta i cinquanta anys, estan casats o plantegen casar-se, i en alguns casos tenen fills i tot. I menys en el cas de R10, que és un Alternate Universe, a la resta de fanfics els protagonistes són o han sigut YouTubers, però la majoria ha hagut de deixar de ser YouTubers per centrar-se en la seva vida familiar, plantejant que la seva feina a YouTube no és compatible amb la maduresa o la vida adulta, que connecta amb qüestions vinculades a l’heteronormativitat i homonormativitat. Aquesta vinculació es narra de forma explícita en alguns dels textos, com podem veure en aquesta conversa entre en Rubius i la seva filla:

-¡Youtube papá! ¿¡Te suena esa palabra!? ¡Youtube!- gritó Eva finalmente, enfurecida.

Entonces Rubén comprendió. Algo hizo un “click” en su cabeza, algo que había estado apagado hace tiempo. Youtube... esa palabra tan normal para algunos y tan significativa para él. Youtube había representado una importante parte de su vida, una parte que había dejado atrás hace mucho tiempo. Ahora sus hijas habían descubierto su pequeño secreto y sabía que debía explicarles.

-No se los dije porque... no quería que pensarán que por su culpa dejé Youtube.- confesó en un susurro. [...] Rubén había dejado Youtube al comprometerse con su esposa y había decidido cerrar ese ciclo de su vida para abrir uno nuevo (R3).

Per tant, en els textos de domestic fluff, més enllà de la presència de fills o del matrimoni també és destacable aquesta renúncia a la seva carrera i identitat de YouTubers. Com que el domestic fluff busca explorar la vida quotidiana i familiar, la feina de YouTuber es percep com una incompatibilitat, de manera que per tal de cenyir-se en les característiques del gènere els protagonistes tenen una vida molt més restringida a l'àmbit domèstic i familiar.

Una altra característica rellevant que ve condicionada pel gènere dels RPS és el rol dels protagonistes. En l'apartat referent al rol dels actors (vegeu apartat 4.1.3.2.), hem explorat amb detall de quina forma es construeixen i s'articulen els rols entre els protagonistes, però és important apuntar que tant en els textos de hurt/confort, angst i de temàtica kink o BDSM els rols dels protagonistes estan molt marcats, és a dir, que ocupen una posició determinada i que generalment és inamovible i estàtica durant tot el RPS. Per exemple, en Mangel i en Mark acostumen a adoptar un rol de top o dominant en les pràctiques sexuals, mentre que en Jack i en Rubius adopten un rol de submissió.

En conclusió, els subgèneres dels RPS que hem analitzat condicionen el contingut dels fanfics sobretot amb relació a l'amor i al sexe, de manera que alguns gèneres, com l'smut, conté més escenes sexuals i narrades de forma més explícita que els fluff, malgrat que les narratives sobre l'amor i els sentiments sí que estan presents en tots els gèneres.

4.2. Síntesi dels resultats

En aquest apartat farem una síntesi dels resultats més significatius a partir de set eixos temàtics, per tal de recollir i unir tot el que s'ha anat desgranant als resultats de les diferents categories, i facilitar també la lectura dels propers capítols, la discussió i les conclusions.

4.2.1. La centralitat de l'amor i la parella

Pel que fa a l'amor romàntic, la parella i la narrativa romàntica, hem vist que:

- Els mites de l'amor romàntic tenen una gran presència en els RPS, especialment el mite de l'omnipotència de l'amor, de la perdurabilitat i de l'amor redemptor. Per tant, enamorar-se i tenir parella es consideren aspectes molt positius i desitjables, fins i tot, necessaris per a poder realitzar-se o ser feliç. Així doncs, es justifica qualsevol patiment que sigui necessari per a aconseguir emparellar-se, i també implica fer renúncies d'altres aspectes de la vida dels protagonistes per tal de col·locar en una posició central l'amor i la parella.
- Els protagonistes estan molt familiaritzats amb els mites de l'amor romàntic i amb els sentiments, emocions i sentiments que comporta enamorar-se. Així i tot, moltes vegades tenen dificultats per adonar-se que ho estan sentint cap al seu amic perquè pressuposen que són heterossexuals o que només es poden enamorar de dones.
- Se suposa que la millor i única forma de tenir una relació sexoafectiva és a través de la parella exclusiva i monògama, i rarament es plantegen o coneixen altres formes de tenir relacions. Tanmateix, el matrimoni apareix de forma escassa, encara que es conceptualitza com una unió que solidifica encara més els compromisos i beneficis de la parella.
- Tot i això, en l'àmbit metafòric hem detectat que es fa servir llenguatge metafòric que expressa l'amor o el procés d'enamorament i que remet a experiències físiques i corporals negatives, com la malalta, el patiment, el mareig o el dolor.
- La gelosia es presenta de forma ambivalent: per una banda, es considera una mostra i prova d'amor, d'afecte i de compromís; però per l'altra, encara que es presenta com un sentiment natural, també es considera que és negatiu sentir-la i s'amaga a l'altra persona.

4.2.2. Les visions sobre el sexe

En relació amb la representació de les pràctiques sexuals i les visions sobre el sexe, destaquen els següents resultats:

- La presència d'escenes de sexe i el grau de descripció i detall d'aquest depèn molt del gènere del fanfic. Els RPS de smut o lemon contenen moltes més escenes de sexe, que acostumen a ser més llargues i contenen molt més detall explícit de les pràctiques que es duen a terme. En canvi, els RPS fluff mostren menys escenes de sexe i de forma més superficial, fins i tot recurrent a llenguatge metafòric.
- Gairebé la totalitat d'escenes de sexe que es descriuen sempre estan supeditades a l'amor o a la intimitat, és a dir, hi ha amor sense sexe, però mai sexe sense amor. Aquesta qüestió es relaciona molt amb la demisexualitat obligatòria. Així i tot, sempre s'assumeix que els personatges tenen desig sexual i, per tant, no es contempla que pugui existir l'asexualitat.
- El llenguatge que es fa servir per descriure el sexe o el desig sexual remet a un vocabulari vinculat o bé a l'agressivitat i la violència o bé a la possessió. Més enllà del llenguatge i metàfores que s'empren per descriure-ho, les escenes on es narren pràctiques sexuals o el desig d'un dels protagonistes també mostra el desig com quelcom irrefrenable, un desig que pot arribar a descontrolar als personatges.
- En general, el sexe que es representa s'adscriu molt als guions normatius i dominants, i es pressuposa que aquesta és la manera de tenir sexe. Per tant, ni es qüestiona, ni es discuteix quin tipus de pràctiques sexuals voldrien tenir els protagonistes. Podem veure que són guions normatius per les següents característiques:
 - El sexe es presenta com una dinàmica de “fer” i de “rebre”, on un dels protagonistes té un rol molt més proactiu i de guia, mentre que un dels protagonistes té un rol més passiu i menys prepositiu.
 - Hi ha una centralitat dels genitals, i la penetració pren el paper més rellevant dins de les pràctiques sexuals i del coit.
 - La majoria de sexe segueix una progressió i jerarquització molt clara: s'inicia amb petons i carícies, es passa a la masturbació o tocaments, després al sexe oral i finalment la penetració anal.

- Tot i això, no hi ha un consens de quines pràctiques es consideren sexe i quines no. La penetració i el sexe oral es consideren sexe, en canvi, la masturbació es troba en una posició menys clara, ja que alguns textos la conceptualitzen com a sexe i d'altres textos no.
- La pèrdua de virginitat es dona per sabuda i no es qüestiona, encara que no només es considera perdre la virginitat per penetració. En algunes ocasions, els protagonistes consideren que han perdut la virginitat “una segona vegada” en tenir sexe amb un home. En alguns textos, sí que trobem pressuposicions de valor al voltant de la virginitat, sobretot quan els protagonistes consideren negatiu o vergonyós ser verges o no haver tingut mai relacions sexuals amb una altra persona.

4.2.3. Donar per fet el consentiment sexual

Si ens fixem en la representació del consentiment sexual i dels valors que s'hi adscriuen, hem vist que:

- El model més present de consentiment sexual en els RPS és el del “no és no”, ja que quan un dels protagonistes demana a l'altre que aturi una pràctica sexual, l'altre sempre ho respecta. Tanmateix, aquest tipus de consentiment sexual sempre es presenta des d'el que és negatiu o restrictiu, és a dir, només es considera que cal expressar el consentiment sexual quan hi ha un malestar o una negativa. Quan algun dels personatges demana aturar-se, l'altre sempre ho respecta i no hi ha mai retrets o acusacions.
- El model del “sí és sí” apareix amb menys freqüència, encara que també és força present en els textos. Aquest model, a diferència de l'anterior, es construeix a partir de l'entusiasme o de verbalitzar els desitjos i la passió. A vegades, el fet d'haver d'expressar el què volen, o de dir què els hi agrada, s'emmarca com a poc eròtic o vergonyós, encara que el resultat acaba sent positiu. Quan un dels protagonistes està pendent de com està l'altre, encara que no mostri senyals d'estar incòmode, es presenta com un tret positiu i bondadós del seu caràcter.

- El model crític és el menys freqüent, i sobretot apareix en els textos de BDSM o kink (que tractarem més endavant). Així i tot, en les ocasions que apareix es tenen en compte els factors que poden influir a què un personatge vulgui o no vulgui tenir sexe o pugui decidir-ho lliurement.
- En general, el consentiment sexual no s'expressa de forma verbal i explícita, sinó que es dona per sabut, per exemple, si un dels protagonistes li fa un petó a l'altre i aquest no el rebutja, es considera que és una mostra de consentiment i que es pot iniciar una relació sexual. Preguntar a l'altre com està, o què li agrada, sovint es presenta com a poc eròtic o que fa vergonya. Tot i així, es considera negatiu i mal fet tenir relacions amb una altra persona si aquesta no vol.

4.2.4. La naturalització dels rols de parella i sexuals

Pel que fa als rols que adopten els protagonistes, podem destacar els següents resultats:

- Cada personatge té un rol molt determinat i que està present en gairebé la totalitat dels RPS analitzats. Concretament, en Mark i en Mangel adopten un rol molt més actiu i amb més agència; mentre que en Rubius i en Jack tenen un rol molt més passiu i amb menys agència. Aquests rols es mantenen de forma molt clara en els processos materials (proposar tenir sexe, fer-li petons a l'altre, etc.), mentre que en els processos mentals (desitjar, enamorar-se) estan més equilibrats.
- Aquests rols mai es discuteixen o decideixen (a excepció dels textos BDSM i kink), sinó que es considera que són la forma de ser natural d'aquests personatges i que no es poden modificar. A més a més, hi ha un consens en el fanon que aquests són els rols que tenen cadascun dels protagonistes.
- Aquests rols es tradueixen en la dinàmica de top/bottom o dom/sub en les pràctiques sexuals, sent en Mark i en Mangel top o dom, i en Jack i en Rubius bottom/sub. Per tant, això implica que en les pràctiques sexuals en Mark i en Mangel són els que duen la veu cantant, proposen mantenir relacions sexuals i durant el coit exerceixen de "guies" i marquen quines pràctiques sexuals

concretes es duren a terme, a més a més de ser els que penetren. En canvi, en Jack i en Rubius tenen un rol més passiu, que consisteix en obeir o “deixar-se dur” pel que proposen en Mark i en Mangel. A més a més, això també implica que gairebé sempre són penetrats.

- Encara que a vegades els rols de top/bottom s'associen a qüestions de masculinitat i feminitat, així com penetrar o ser penetrat, amb les seves corresponents connotacions negatives o positives, en aquest cas no veiem una correspondència clara entre trets efeminats o considerats menys masculins i ser bottom, ni viceversa.
- En l'àmbit de la parella aquests rols també es traslladen però d'una forma menys restringida i marcada, ja que els protagonistes duen a terme accions que correspondrien al “top” o al “bottom” de forma indistinta.

4.2.5. L'excepció dels textos BDSM i kink

Hem vist que els textos de temàtica BDSM i kink es desvien d'alguns dels aspectes que acabem de comentar, i per això considerem pertinent abordar-los per les seves especificitats, que són:

- Les pràctiques sexuals BDSM i kink dels protagonistes s'emmarquen fora dels guions sexuals normatius, i per això es considera – a diferència dels altres textos – que són pràctiques que es poden aprendre i ensenyar, o que es pot discutir o debatre sobre quines pràctiques específiques es volen dur a terme. Malgrat que es fa servir un llenguatge específic i propi d'aquestes comunitats, no es dona per suposat que els protagonistes fora d'aquestes ho coneixeran.
- Encara que aquestes pràctiques sexuals no normatives no es consideren inherentment negatives ni dolentes, sí que s'amaguen respecte a les persones de fora la comunitat o avergonyeixen als protagonistes quan les descobreixen persones fora d'aquests cercles.
- La representació del consentiment sexual és molt més rica i matisada que en la resta de textos. Generalment, s'inscriu en el model crític, ja que es contemplan totes les qüestions que poden influir a l'hora de consentir o no. A més a més, el

sexe no es concep sense que les dues persones consentin i ho facin de forma entusiasta i lliure. El consentiment sexual, doncs, se situa al centre de tot.

- La descripció de les escenes sexuals és molt explícita i detallada, sempre referint-se a qüestions de plaer, desig i consentiment. Malgrat això, en aquests textos tampoc trobem narratives del sexe pel sexe, sinó que els protagonistes sempre estan enamorats o tenen relacions molt íntimes.
- Els rols dels protagonistes (dom/sub) es corresponen als que hem vist anteriorment: en Mangel i en Mark són dom, i en Jack i en Rubius son sub. En aquest cas, però, són rols que es discuteixen i que els personatges decideixen assumir o performar. A més a més, encara que moltes vegades durant les pràctiques sexuals es tradueix en el fet que els dom són els que fan pràctiques més agressives o dominen a l'altre, en aquest cas els sub tenen molta més agència perquè són els que defineixen els límits de les pràctiques sexuals o com s'han de desenvolupar.

4.2.6. L'absència de la comunitat LGBTIQ+

Si prestem atenció a la presència i rol de la comunitat LGBTIQ+ en aquests textos i al llenguatge per referir-se a la sexualitat dels protagonistes, els resultats principals són els següents:

- En general, en els mons d'aquests RPS hi ha molt poca o nul·la presència de la comunitat LGBTIQ+, ni com a grup ni com a individus concrets. En alguns textos apareixen altres personatges que no són heterossexuals, però no tenen un paper ni un rol gaire significatiu en la narrativa. Els protagonistes, un cop saben que se senten atrets per altres homes, tampoc senten la necessitat de buscar altres persones o comunitats LGBTIQ+.
- Per defecte, els protagonistes consideren a tothom i a si mateixos heterossexuals, mai se suposa que puguin ser gais o bisexuals. Sobre la identitat de gènere també hem vist que es pressuposa que tothom és cis, no apareixen personatges amb una identitat trans o no binària ni es contempla com una opció, i s'assumeix que un sexe biològic va associat a un gènere determinat.

- Menys els textos on un dels protagonistes es considera obertament gai o bisexual, en la majoria d'ocasions els protagonistes no utilitzen termes per definir la seva sexualitat (ni gai o bisexual, però tampoc heterosexual). No es mostra que sigui per un rebuig o reticència específica, simplement és una qüestió irrellevant.
- Els protagonistes prefereixen expressar que senten una atracció o amor cap a una persona concreta (el seu millor amic), situant-se dins de la demisexualitat obligatòria, i evitant utilitzar etiquetes com gai o bisexual.
- Encara que a vegades apareix la por a rebre reaccions homòfobes, en general són mons amb poca homofòbia, on els personatges al voltant dels protagonistes accepten i celebren que estiguin amb altres homes. Encara que als protagonistes els sorprèn descobrir aquest desig i atracció cap a un altre home, tampoc hem identificat gaires narratives d'homofòbia internalitzada.
- Alguns RPS narren la sortida de l'armari dels protagonistes, sigui en els cercles més propers i íntims dels protagonistes o sigui a una escala més pública i visible (davant dels fans, per exemple), però en general no es considera un requisit ni apareix representat en tots els textos. Tot i això, quan apareix es fa de forma positiva, tant pel compromís que representa per l'altra persona com també perquè se suposa que això crea una identitat més clara i llegible cap a les altres persones.

4.2.7. La representació i les tensions al voltant de la masculinitat

Finalment, pel que fa a la representació de la masculinitat i els valors que s'hi associen, hem recollit els següents resultats més significatius:

- Els protagonistes no estan inscrits en un únic model de masculinitat, sinó que transiten entre una masculinitat més hegemònica, una masculinitat geek i trets d'una masculinitat inclusiva. En qualsevol cas, els personatges suposen que alguns dels trets de la masculinitat més tradicional i predominant (com ara no expressar les emocions, ser fort, etc.) són la forma natural de comportar-se dels homes, i no uns trets vinculats a la masculinitat i reforçats socialment.

- Els personatges tenen una relació ambivalent amb la seva masculinitat i la de la seva parella. En algunes ocasions, tenen por a semblar massa efeminats, per exemple, amb la forma d'expressar-se o de cuidar a l'altra persona. En altres ocasions, en canvi, els protagonistes valoren i els hi agrada de l'altre personatge que no tingui trets considerats tan masculins.
- A vegades es burlen de l'altre personatge acusant-lo de ser massa femení o de ser massa "gai", sobretot quan expressen verbalment el seu afecte o es preocupen per l'altre.
- Hi ha una clara tensió entre el fet de voler encarnar alguns dels trets de la masculinitat hegemònica i sentir atracció cap als homes, que els hi provoca malestar o una dificultat a l'hora de definir-se, encara que sempre ho acaben superant per tal de poder estar amb l'altra persona i tenir una relació sana.

5. Discussió

A partir de l'anàlisi dels resultats hem pogut veure de quina manera als RPS s'articulen discursos sobre l'amor romàntic, el sexe i el consentiment sexual, la masculinitat i la sexualitat. De fet, hem pogut identificar una narrativa prototípica dels fanfics de Rubelangel i Septiplier que discutirem a continuació, i que també ens permet entendre quines són les implicacions principals que se'n deriven.

El model d'història prototípica dels RPS que hem identificat és el següent: dos amics heterosexuales, que tenen una relació molt propera, íntima i afectuosa, comencen a notar que senten una atracció l'un per l'altre o que tenen sentiments romàntics per l'altre, fins que un dels dos es declara o bé tenen una relació sexual, un fet que revela l'enamorament, i finalment, acaben constituint-se com a parella. Hem pogut identificar aquest model a partir del desplegament de les categories d'anàlisi relatives als valors de l'amor romàntic, l'emparellament i les pràctiques sexuals. És clar que, com hem vist a l'apartat anterior, alguns textos no encaixen dins d'aquest model, per exemple, quan els protagonistes no són amics prèviament, o quan un dels dos sí que es considera gai o bisexual de forma oberta. Tanmateix, divuit textos dels vint-i-dos analitzats sí que responen a aquest patró, amb petites variacions, però que substancialment s'adhereixen a aquest model.

Aquesta narrativa prototípica és molt comuna en els slash fiction, uns textos on, segons Salmon i Symons "two long-term male partners, usually depicted as heterosexual [...] suddenly realize that they have come to love one another" (2004, 98). A més a més, els personatges sovint estan situats en contextos i situacions que propicien aquesta intimitat i vincle entre ells. Els textos, doncs, exploren les interconnexions entre l'homosocialitat, la intimitat, l'amor i el sexe.

La intimitat entre dos homes suposadament heterosexuales és un espai tradicionalment ple de tensions. Malgrat que en el cas de les relacions entre homes heterosexuales es pressuposa que l'esfera de l'amistat i l'esfera del desig estan completament separades, en realitat les podem situar dins del que Eve Kosofsky Sedgwick anomena el contínuum

homosocial, que elimina aquesta frontera artificial entre amistat i desig, i estableix una continuïtat entre allò que concerneix l'amistat, la intimitat, el desig i l'amor (Sedgwick 1985). Però aquesta tensió al voltant de la intimitat entre homes també és un terreny ple de potencials lectures eròtiques i romàntiques, i de fet, no és una lectura exclusiva dels slash fiction veure l'amistat masculina com una fantasia eròtica, tal com apunta Jonathan A. Allan, "the idea of men's friendships, especially those that are deep and emotional, becomes a site of fantasy in which a pornographic imaginary can be incorporated" (2020b, 74).

Així doncs, la narrativa prototípica d'aquests RPS consisteix a rellegir els vincles homosocials com a relacions romàntiques i sexuals. Per tant, es produeix aquest trànsit de l'amistat a l'amor i al desig, però sempre situant la intimitat al centre. Els textos comencen amb una amistat establerta entre els dos protagonistes, una amistat molt profunda i molt íntima, que a poc a poc deriva cap a la presa de consciència de sentiments amorosos que tenen mútuament, i que es consolida i culmina mitjançant el sexe. A vegades, s'inverteix l'ordre i primer té lloc la trobada sexual, i posteriorment, la confessió dels sentiments amorosos. En ambdós casos, però, el final és el mateix: els protagonistes es consoliden com a parella, entenent que la relació de parella conté les pràctiques sexuals, els sentiments amorosos i el compromís, però sobretot, la intimitat, que de fet és el valor que més reivindiquen els protagonistes i que volen preservar.

Per tant, el moviment d'aquests RPS és doble. Per una banda, exploren el trencament de les fronteres entre l'amistat i l'amor, i per l'altra, situen la intimitat com a valor principal de les relacions afectives; l'amor, el sexe, el desig passen a un segon pla, així com qualsevol consideració sobre l'orientació sexual. Malgrat que hi ha un clar interès per aquestes lectures eròtiques escamotejades pròpies dels slash fiction, també detectem un interès per tensar i portar al límit les amistats entre dos homes heterosexuales, fent emergir la fragilitat d'aquesta suposada frontera de l'afecte entre amics i el desig sexual i romàntic. Per tant, no només transiten per aquest contínuum homosocial i amplien el ventall de desitjos possibles, sinó que també fan palès que les fronteres entre l'heterosexualitat i l'homosexualitat no són rígides, sinó que es comuniquen. Tal com han apuntat altres autors, les relacions homosocials ens permeten veure com són aquests

“fragile boundaries and lines between different masculinities and hetero-/homosexuality” (Hammarén i Johansson 2014, 4). En aquest cas, els RPS són uns textos on constantment s'està jugant a transitar entre aquests límits, o fins i tot, a eliminar-nos completament. En aquest sentit, és normal que els protagonistes constantment dubtin sobre si allò que senten és amor i desig o bé simplement l'afecte cap al seu amic, ja que el què separa l'un de l'altre no és tan nítid ni tan clar com es construeix des del paradigma de les masculinitats hegemòniques.

De fet, l'homohistèria o el pànic homosexual, una de les pedres angulars de la masculinitat hegemònica (Anderson i McCormack 2018, 2), evita aquestes relacions molt íntimes entre homes heterossexuals per eliminar qualsevol indicatiu o sospita que l'amistat podria tractar-se d'un desig romàntic o sexual. Encara que alguns autors, com Eric Anderson (2008; 2016; 2018), al parlar del paradigma de la masculinitat inclusiva consideren que l'homohistèria s'ha reduït i ja no és un factor tan rellevant en la construcció de la masculinitat contemporània (Anderson 2016, 180), l'amistat entre homes encara es percep i es construeix al voltant de les ansietats que genera l'excessiva intimitat i proximitat, i la constant sospita que es pugui estar creuant la frontera de l'amistat (Kariotis i Allan 2019, 13). I encara que en la cultura popular podem trobar-hi molts exemples d'amistats fortes i properes entre homes, i fins i tot relacions com el “bromance”,⁵⁴ molt poques vegades aquestes relacions acaben realment traslladant-se al terreny de l'amor i del sexe, ja que constantment s'estan intentant suprimir i canalitzar cap als límits normatius de l'heterossexualitat (Hammarén i Johansson 2014, 4).

⁵⁴ Bromance és un terme que es fa servir per referir-se a un “emotionally intense bond between presumably straight males who demonstrate an openness to intimacy that they neither regard, acknowledge, avow, nor express sexually” (DeAngelis 2014). També s'utilitza per referir-se a un gènere de pel·lícules, generalment de comèdia, que exploren aquestes relacions intenses i properes entre homes, prestant atenció també a la qüestió del desig homoeròtic (Brook 2015; S. Robinson, White, i Anderson 2019).

En els RPS de Septplier i Rubelangel sí que es traslladen al terreny de l'amor i del sexe, i per tant s'amplia l'espai que tenen els homes per explorar la intimitat fora de la parella heterosexual, primer a través de la relació d'amistat i posteriorment a través de la relació de parella. Això implica que la intimitat (tant d'amistat com romàntica) es supedita a la relació de parella, és a dir, que la forma de conservar i canalitzar la intimitat i el potencial homoeròtic es fa a través de l'emparellament, en lloc d'explorar altres formes de relació possibles. No obstant, s'eixampla l'arsenal de possibilitats de relacions entre homes heterosexuals, un arsenal que acostuma a ser molt limitat (Mellström 2013, 119).

El tipus de masculinitat dels YouTubers (si més no, la que mostren als seus vídeos de YouTube i altres aparicions públiques) facilita que es puguin imaginar i reescriure aquests afectes. Habitualment, la masculinitat dels gamers està molt arrelada al paradigma de la masculinitat geek, caracteritzada principalment per les elevades aptituds tecnològiques però baixes aptituds socials (Condis 2018; Scott 2019). La masculinitat geek s'oposa a molts dels trets de la masculinitat hegemònica, com poden ser les habilitats físiques, atlètiques o socials. En aquesta línia, un altre dels trets que habitualment s'associen a la masculinitat geek, molt lligada a la falta d'aptituds socials, és el "fracàs sexual" (Quail 2011, 460) o la "incompetència sexual" (Morgan 2014, 34), és a dir, la dificultat a l'hora de mantenir relacions sexuals, les baixes habilitats per flirtejar o fins i tot, un desinterès per tot allò que concerneix el sexe.

Però alhora hem vist que la masculinitat d'aquests gamers defuig algunes de les característiques més habituals de la masculinitat geek i de la masculinitat hegemònica. Per exemple, les mostres d'afecte entre amics estan permeses i són molt visibles, i gran part de la interacció entre ells es basa en bromes i equívocs sobre la seva pròpia sexualitat i desig (Maloney, Roberts, i Caruso 2018). Tal com apunta Tom Welch, "the use of flirting and homoeroticism as an outlet for desire becomes something that cements friendships in gaming spaces, not something that is feared or mocked" (2022, 3).

Per tant, aquests RPS, encara que comparteixen moltes similituds amb altres slash fiction i intimatopies, parteixen d'un material canònic lleugerament diferent pel què fa a al paradigma de la masculinitat dels homes protagonistes. Tal com hem vist abans, l'intimatopia és un gènere de slash fiction que es caracteritza per explorar la intimitat entre els dos protagonistes masculins, amb un interès per les relacions homosocials i fent coincidir sexe i intimitat en el mateix text, on la intimitat entre dos homes dona lloc al desig (Woledge 2006, 100-101). Si molts slash i intimatopies exploren relacions entre homes en contextos de masculinitat molt més hegemònica i on no es demostren l'estima mútua (Riseman 2020), els RPS de Septiplier i Rubelangel parteixen d'unes relacions molt més afectuoses i properes pel que fa a les mostres d'afecte verbal i de contacte físic entre homes, encara que no comporta necessàriament una major obertura emocional o exposició de la seva vulnerabilitat. Però malgrat aquesta proximitat, hi segueixen havent uns límits que intenten separar l'esfera de l'amistat de l'esfera del desig, dues esferes que els RPS fusionen a través de la intimitat.

Una de les conseqüències de situar la intimitat al centre és que es desplaça el rol i paper del sexe i l'amor en les narratives dels RPS. Pel que fa al sexe, aquest queda sempre en un segon o tercer pla, ja que es prioritza la intimitat i la relació romàntica abans que el sexe. En molt pocs RPS els personatges es mouen només pel seu desig sexual, i tampoc és mai determinant a l'hora de definir les relacions. Més aviat el sexe es fa servir com una constatació i reafirmació d'aquest vincle íntim entre els personatges, també de l'amor que poden tenir entre ells. Per tant, el sexe se subordina a l'amor i a la intimitat, però gairebé mai funciona com a fi per si mateix, és a dir, "el sexe pel sexe". Això no és exclusiu només del sexe entre ells, sinó que també apareix construït d'aquesta manera quan es parla de sexe i desig heterosexual.

Així doncs, encara que el sexe gairebé mai sigui el motor narratiu d'aquests textos ni la motivació principal dels personatges, aquests RPS ens presenten un món on tothom té desig sexual, encara que no sigui l'incentiu per iniciar relacions amb algú. De fet, no acostuma a aparèixer als textos el "fracàs sexual" o la "incompetència sexual" que s'associa a les masculinitats geek, sinó que sempre són personatges amb desig sexual, que generalment han tingut experiències sexuals prèvies i no els hi ha suposat una

dificultat tenir-ne. I encara que el sexe gairebé mai és prioritari per ells, això no significa que no el gaudeixin: sovint trobem descripcions i narracions molt explícites de pràctiques sexuals que ens permeten constatar un gaudi per part dels dos protagonistes, independentment de la seva sexualitat o de si és la primera vegada que tenen relacions amb un altre home.

En alguns RPS, però, les descripcions de les escenes de sexe són molt més breus i menys explícites, ja que en aquests textos el sexe funciona sobretot com a constatació i reafirmació d'un vincle afectiu o d'una relació de parella. Així doncs, encara que en una última instància el sexe sempre està supeditat a la intimitat, o a l'amor, en alguns textos sí que identifiquem unes narratives centrades en el plaer del sexe, tant per part dels protagonistes com també per la possible voluntat pornogràfica del text, sense la necessitat de posar èmfasi en la qüestió de la intimitat. Aquestes escenes sí que ens remetent al "sexe pel sexe", però com hem vist a l'apartat de resultats, aquestes narratives només apareixen en moments puntuals dels textos, per exemple, en una primera trobada sexual entre els protagonistes on el component romàntic o íntim encara no és tan rellevant. Però tot i que puguem identificar aquests moments, mai són l'eix central dels RPS i sempre acaben desembocant en escenes on el sexe està condicionat a l'amor i la intimitat. En la majoria de textos, doncs, el sexe funciona com a indicador del vincle, l'afecte o l'amor.

Aquesta distinció es vincula amb el debat dintre dels *fan studies* a l'hora d'entendre l'slash fiction com a textos pornogràfics o bé romàntics, ja que mentre que algunes autores els han concebut com a pornografia feta "per dones i per a dones" (Russ 1985), d'altres l'han entès com a textos que recuperen les narratives i la tradició de la novel·la romàntica (Driscoll 2006). Els RPS analitzats, però, i lligat a què apunten algunes autores (Flegel i Roth 2010; Morrissey 2008; Neville 2015) se situen a un punt mitjà, ja que contenen elements propis de la pornografia, però també de la narrativa romàntica, elements que s'accentuen o s'atenuen segons el gènere del fanfic i la història que narren. Malgrat això, alguns dels passatges d'escenes sexuals explícites que hem analitzat tenen clarament l'objectiu d'excitar a la lectora (Neville 2018b, 385), encara que sempre inserides en un text que juga amb els codis de la narrativa romàntica i que

situa la intimitat i l'afecte al centre. Per tant, encara que alguns textos contenen escenes sexuals molt explícites, cap d'aquests està centrat exclusivament en la qüestió eròtica o pornogràfica.

Així i tot, també cal tenir en compte que en els textos no hi ha un consens sobre què és sexe i sobre què no és sexe. Tal com hem vist, algunes pràctiques queden fora de l'òrbita del sexe de forma sistemàtica, com ara fer-se petons o carícies. D'altres, com el sexe anal, sí que es contemplen sempre com a sexe. Però el sexe oral o la masturbació, entre d'altres, es troben en un terreny més disputat i menys clar, a vegades es presenten com a sexe, i a vegades no. Això ens indica que en aquests RPS perviu una concepció del sexe molt arrelada en la centralitat dels genitals, i especialment, en la penetració, que connecta amb els guions sexuals més normatius i vinculats a l'heteronormativitat (Horowitz i Bedford 2017).

De fet, si seguim la teoria dels guions sexuals (Simon i Gagnon 1986), en la majoria de fanfics analitzats hem vist que les escenes de sexe segueixen els guions sexuals normatius i hegemònics, arrelats a l'heteronormativitat i a pràctiques sexuals heterosexuales. Però aquí emergeix una contradicció aparent: les relacions dels RPS de Rubelangel i Septplier són entre dos homes, però s'inscriuen en aquests guions sexuals heteronormatius. Encara que pugui semblar incompatible i contradictori, és habitual que els guions sexuals normatius influeixin i condicionin el sexe que se surt de l'heteronorma, perquè els guions alternatius o no normatius són molt més desconeguts.

Una de les formes de tenir coneixement d'altres guions sexuals és a través de comunitats específiques, sigui mitjançant persones del col·lectiu LGBTIQA+, persones amb cossos no normatius o amb gent pertanyent a comunitats BDSM o kink (Rittenhour i Sauder 2023, 3). Però tal com hem vist, en aquests RPS gairebé mai apareix la comunitat LGBTIQA+ representada, ni com a col·lectiu organitzat o polític, ni com a individus queer que puguin formar part de la vida dels protagonistes. De fet, aquesta desconexió arriba fins a tal punt que, com hem vist, els protagonistes ni tan sols saben que *Brokeback Mountain* narra una relació d'amor entre dos homes.

Moments com aquests ens evidencien que els universos d'aquests protagonistes són uns mons amb pocs referents LGBTIQ+, i conseqüentment, amb poc accés a un repertori de guions sexuals no normatius o alternatius, o si més no, que estiguin arrelats en l'experiència gai. L'excepció la detectem, precisament, en els RPS de temàtica BDSM o kink, on els protagonistes sí que formen part d'una comunitat (sigui en línia o amb gent del seu entorn) on hi ha altres persones que practiquen aquest tipus de sexe, de manera que poden parlar-ne, aprendre i compartir experiències.

La qüestió de l'aprenentatge d'aquests guions i aquestes pràctiques sexuals també és rellevant. En molts RPS, per un dels protagonistes és la primera vegada que té sexe amb un altre home, i sent que desconeix com practicar el sexe amb un altre home. I com que no estan en contacte amb persones pertanyent a la comunitat LGBTIQ+, tampoc té referents o recursos que puguin acompanyar-lo o informar-lo. Però igualment els protagonistes no creuen que el sexe s'hagi d'aprendre o que es pugui aprendre, ja que parlar del sexe, discutir-lo o informar-se es planteja com quelcom poc eròtic i passional i, per tant, els seus aprenentatges es van construir a partir dels guions sexuals normatius que coneixen a mesura que tenen pràctiques sexuals gais.

De fet, hem vist que moltes vegades és un dels dos protagonistes qui adopta una funció de "guia" o "mentor" durant el sexe, generalment el personatge que ja ha tingut experiències sexuals prèvies o que s'identifica com a gai o bisexual. Aquest rol, que acostumen a encarnar en Mangel i en Mark, és qui marca quines pràctiques sexuals es duren a terme. I encara que no ho imposa, tampoc s'obre la possibilitat de consensuar-ho o debatre-ho amb la seva parella (en Jack o en Rubius) que es presenta com a inexpert i a la mercè dels coneixements i experiència de l'altre. Per tant, si les pràctiques sexuals que proposen en Mangel o en Mark estan molt basades en guions sexuals normatius, i no hi ha l'espai per parlar, discutir i consensuar les pràctiques sexuals conjuntament, se segueix reproduint un model de guions sexuals normatiu, amb molta dificultat per construir pràctiques alternatives.

Una de les característiques més habituals dels guions sexuals heteronormatius es fonamenta en la premissa que els homes adopten un rol proactiu, fins i tot agressiu;

mentre que les dones adopten un paper passiu o inclús actuen com a “gatekeepers” del sexe (Rittenhour i Sauder 2023, 2). Com que en els RPS que hem analitzat són dos personatges masculins, que no coneixen un repertori més ample de guions sexuals, podria donar-se el cas que els dos protagonistes adoptessin aquest rol actiu i agressiu. Però el que acostuma a passar és que es reproduïen els rols heteronormatius: en Mangel i en Mark adopten el rol actiu, que correspondria al de l’home; i en Rubius i en Jack el rol més passiu, que correspondria al de la dona. No obstant això, poques vegades en Rubius o en Jack actuen com a “gatekeepers”, i encara que tenen un rol menys proactiu, sempre estan disposats a tenir sexe. Això entra en tensió amb algunes de les definicions més tradicionals de la masculinitat i del paper que se suposa que han de tenir envers el sexe, on han de ser ells qui iniciïn les pràctiques sexuals i s’espera que els sempre tinguin ganes de tenir sexe.

Hem vist que les definicions i límits de què es considera sexe no són clares i inequívokes, i això també té implicacions sobre la construcció del consentiment sexual: si moltes pràctiques no es consideren sexe, tampoc es considera que faci falta consentir-les. De fet, els petons i carícies s’entenen més aviat com a senyals del consentiment sexual (Rittenhour i Sauder 2023), és a dir, que fer un petó i correspondre’l es presenta com un indicador que les dues persones estan consentint. I no només això, sinó que s’interpreta que dona peu a mantenir relacions sexuals. Per tant, es fan servir com a indicador no verbal de consentiment sexual de les posteriors pràctiques que es duguin a terme, però no es considera que calgui consentiment per fer-li un petó a algú de forma totalment espontània.

En general, però, hem vist com les visions sobre consentiment sexual s’adhereixen al model del “no és no” o del consentiment afirmatiu (“només si és sí”), ambdós molt arrelats en un paradigma neoliberal, ja que la responsabilitat del consentiment se situa sempre en els individus i en la seva agència (Barker 2013, 2), descontextualitzant-ho de qualsevol altre factor que pugui condicionar el consentiment que s’està exercint en aquell moment. Les aproximacions al consentiment més crítiques, que sí que tenen en compte factors com les potencials desigualtats de poder i expectatives que s’inscriuen en qualsevol relació sexual, no són tan abundants en els RPS analitzats, encara que en

els textos de temàtica BDSM i, puntualment, en alguns que no són de temàtica BDSM, sí que apareix aquest paradigma del consentiment sexual crític.

La preponderància dels models del “no és no” i del “només sí és sí” implica que poques vegades es produeixen reflexions – implícites o explícites – sobre les relacions de poder inscrites en les relacions sexuals, obviant la necessitat d’un consentiment verbal, explícit i que es vagi actualitzant, o de la representació de la negociació del consentiment sexual o dels límits de cadascú. Això també té implicacions en la verbalització dels desitjos dels protagonistes i de les coses que els hi produeixen plaer: a grans trets, mai es discuteix de forma explícita què volen, què els agrada, què desitgen ni de quina forma s’articularà el consentiment sexual.

També és important assenyalar que, tal com comentàvem, als models de guions sexuals més normatius, l’home és qui té el rol proactiu, qui “fa”, i la dona, qui rep i “dona permís” (Popova 2021, 40). Segons els guions sexuals normatius i els valors associats a la masculinitat hegemònica, els homes sempre haurien de tenir ganes de tenir sexe i, per tant, la qüestió del consentiment sexual sembla secundària: davant d’un desig constant i permanent, la possibilitat que vulguin dir que no o aturar la pràctica sexual no es configura com un escenari possible. Aleshores, en la majoria de guions sexuals normatius no hi ha incorporada la possibilitat que l’home vulgui retirar el consentiment, tant abans com durant la pràctica sexual (Benoit i Ronis 2022; McKie et al. 2020; Worsdale i Kosenko 2023), ja que se suposa que ho exercirà la dona. Així doncs, més enllà de construir un model basat en l’agència individual, molt poques vegades veiem com els protagonistes que tenen el rol de “top” es plantegen retirar el seu consentiment o renegociar els termes de la relació.

La construcció del consentiment sexual no es pot deslligar del pes que se li atorga a la intimitat i al vincle entre els personatges. Malgrat que el fet de conèixer-se prèviament, ser amics i estimar-se no evita en cap cas que es puguin produir situacions d’abús, coacció o de sexe no desitjat (Benoit i Ronis 2022, 578), els personatges sí que assumeixen que pel fet de conèixer-se no és necessari explicitar el consentiment, o ni tan sols li donen importància. En cert sentit, doncs, es pressuposa que el fet de ser amics

i tenir-se afecte i estima mútua significa que cap dels dos li farà mal a l'altre, o que l'altre tindrà confiança suficient per expressar que no està còmode amb la pràctica sexual que estan duent a terme. Per tant, el consentiment sexual es construeix com una pràctica innecessària i irrellevant en contextos d'intimitat i coneixença.

Una de les lectures més habituals que s'ha fet dels slash fiction des dels *fan studies* és que aquests textos eliminen desigualtats i relacions de poder i imaginin relacions igualitàries entre homes (Russ 1985, 198; Lamb i Veith 1986; Kustritz 2003). Per tant, cal plantejar-nos si realment les relacions sexuals i els rols que s'estableixen en aquests RPS proposen models igualitaris, o si més no, si reflexionen sobre les potencials desigualtats i rols de poder dins la parella. En la majoria de casos no hi ha una desigualtat de poder molt evident entre els personatges: tenen edats i poder adquisitiu similars, són de contextos propers... A més a més, en ser amics, la relació entre els dos protagonistes és de confiança i equilibrada.

Tanmateix, i com hem vist sobre el consentiment sexual, aquesta suposada igualtat entre els protagonistes és el que fa que sovint s'obviïn qüestions de potencials desequilibris o abusos de poder, ja que es crea la fantasia que els dos personatges estan al mateix nivell. Per exemple, moltes vegades un dels dos protagonistes (generalment, en Mark i en Mangel) té molta més experiència sexual, un fet que li dona cert avantatge i control respecte a l'altre protagonista, que no té tantes experiències sexuals i, per tant, està menys protegit i té menys agència. Però com que els RPS parteixen de la premissa que la relació entre ells és equilibrada, qüestions com aquestes passen desapercibudes. Això també podem veure-ho en els h/c, on un dels dos protagonistes sempre està en una clara situació de desavantatge i desigualtat en trobar-se en una situació emocionalment més vulnerable i fràgil. Però hem vist que els RPS, en lloc de fer evidents aquestes desigualtats i explorar quines implicacions tenen o com es poden navegar aquestes situacions, es tapen per la pàtina de l'amistat, confiança mutua i intimitat.

Això també té a veure amb el fet que els RPS analitzats estan molt centrats en la relació entre els dos protagonistes, deixant fora del focus qualsevol perspectiva més àmplia que pogués assenyalar-nos desigualtats de poder: la relació amb el seu cos i la seva

sexualitat, la seva experiència sexual i afectiva prèvia, el seu estatus de celebritat, les expectatives socials en relació amb el sexe o la parella... Aquests RPS es focalitzen només en la parella protagonista i en la seva relació, i si apareixen representades situacions d'abús de poder (sigui en un context sexual o no), gairebé mai es tracten com a tal, sovint es presenten com un problema intern de la parella que és resoluble i no atribuïble a factors externs. Per tant, a diferència d'altres slash fiction amb un gran interès pel consentiment sexual, les seves negociacions i articulacions, que fins i tot poden funcionar com un activisme a favor del consentiment (Popova 2021, 8), els RPS de Septplier i Rubelangel obvien aquestes qüestions sota la premissa que la relació és igualitària i totes les decisions són lliures.

No obstant això, en alguns RPS sí que es narren i representen aquests processos de negociació del consentiment sexual, que ens permeten veure de quina forma es pot eixamplar la definició de consentiment i de quina manera pot integrar-se en les converses sobre sexe, trencant l'assumpció que verbalitzar aquestes qüestions és poc eròtic o va en contra del sexe més passional. Per tant, encara que en la mostra analitzada no és habitual, sí que hem identificat textos amb una clara vocació de pensar sobre el consentiment sexual, especialment en aquells de temàtica BDSM, on es dedica molt d'espai a reflexionar de forma explícita sobre els desitjos i els límits dels protagonistes, així com l'articulació pràctica del consentiment durant el sexe. En canvi, en els textos més centrats en l'aspecte romàntic, on el sexe es descriu de forma molt superficial, hi ha menys espai per mostrar aquestes aproximacions sobre el consentiment més crítiques i matisades.

El paper de l'amor i la narrativa romàntica és molt rellevant, no només pel que fa al sexe, sinó també a les relacions entre els protagonistes i l'articulació de la seva masculinitat. Com vèiem amb relació als guions sexuals, les narratives romàntiques i el mite de l'amor romàntic també estan construïdes a partir de l'heteronormativitat (Jackson 1993). Per exemple, elements bàsics de les narratives romàntiques prototípiques identificats per Pamela Regis (2003) o Catherine M. Roach (2016) estan basades en un heroi i una heroïna, és a dir, personatges amb un gènere marcat. Que sigui així no és casualitat, ja que la narrativa prototípica es basa en mites de l'amor romàntic

inscrits en l'heterosexualitat. No obstant això, aquesta mateixa narrativa es fa servir en novel·les romàntiques gais o en slash fiction, que adapten aquest model i aquesta narrativa i la traslladen a dos personatges masculins, però sense modificar substancialment les convencions d'aquesta narrativa romàntica (Flegel i Roth 2010). Per exemple, podem veure-ho en el punt on sembla que la relació dels dos personatges no és viable i la distància entre ells insalvable, però finalment es produeix la unió emocional i física dels dos protagonistes que acaba desembocant en un final feliç, una qüestió que explorarem de seguida.

En alguns aspectes, en canvi, aquests RPS s'aproximen més a la intimatopia (Woledge 2006), una tradició que s'arrela en una narrativa romàntica gai pròpia i que defuig algunes de les convencions més habituals de la narrativa romàntica. Per exemple, moltes novel·les romàntiques comencen l'acció amb la primera coneixença dels dos herois o protagonistes (Allan 2020b, 71), que a la vegada serveix per presentar i definir el món en què es troben. En la majoria dels RPS que hem analitzat, els protagonistes ja es coneixen prèviament i, en cert sentit, la narració comença *in medias res*, ja que els fanfics parteixen del coneixement del cànon per part de les lectores, i això permet que no sigui necessària una introducció ni presentació dels personatges o del món on es troben.

En canvi, d'altres elements de la intimatopia no apareixen en aquests RPS. Segons Woledge (2006, 109), aquests textos situen els personatges en una relació jeràrquica, en diferents graus i contextos (des d'amo i esclau a mentor i mentoritzat). A través del relat, les relacions s'equilibren una mica, encara que mai s'acaben de desprendre del tot de la relació jeràrquica que els ha marcat en un inici. En canvi, en els RPS de Septiplier i Rubelangel no existeix aquesta relació jeràrquica. Tot i que poden haver-hi desigualtats i desequilibris de poder entre ells, mai arriben a crear una relació marcada per rols jeràrquics o d'una superioritat molt evident. Per tant, els camins en què es negocia aquest equilibri o desigualtat són diferents dels de la intimatopia.

La qüestió de l'equilibri entre els personatges té molt a veure amb els rols que adopten cadascun. Com veiem, la narrativa romàntica es basa en uns rols d'home/dona molt

marcats, però que en traslladar-se als RPS, repercuteixen en els seus rols i en la negociació i construcció de la masculinitat dels protagonistes. En un dels aspectes on podem veure-ho de forma més clara és en relació amb la càrrega de treball emocional i relacional que han de fer els protagonistes. En la novel·la romàntica heterosexual, aquesta càrrega recau en l'heroïna, que ha de reinterpretar els senyals ambigus, de desinterès o fins i tot hostils que projecta l'heroi. Fins i tot, ha de “domesticar” a l'heroi per tal de poder-lo reconduir cap a una relació estable o cap al matrimoni (Radway 1991, 124). Però quan els protagonistes són en Mark i en Jack, o en Rubius i en Mangel, qui ha d'assumir aquesta càrrega?

Encara que hem vist que els rols sexuals estan molt dividits entre dominant/submís o top/bottom, que són uns rols que molts cops evoquen idees sobre la feminitat o la masculinitat, en aquest cas no hi ha una correspondència tan clara. Com que en Mark i en Mangel ocupen el rol dominant (associat a la masculinitat); i en Jack i en Rubius el rol submís (associat a la feminitat), això podria traduir-se a fer que els responsables d'assumir la tasca emocional fossin en Jack i en Rubius. Però en els RPS que hem analitzat, no es reparteixen els rols d'aquesta manera de forma sistemàtica: en alguns textos, la gestió emocional sí que l'assumeixen en Jack i en Rubius, però en d'altres són en Mark i en Mangel. De fet, en la majoria de RPS acaba convertint-se en una tasca compartida entre els dos protagonistes, una feina que han d'assumir pel bé de la relació. La idea que s'ha de “treballar” per l'amor i per la parella és una narrativa molt comuna en la novel·la romàntica:

Romance requires hard work [...] To fall in love is to take off the social masks that we wear and to bare our self to another, sharing insecurities and anxieties, hopes and dreams, willing to see the other and to be seen. Such openness makes you vulnerable. Opening body, soul, home, finances, heart to another is hard work (C. M. Roach 2016, 23).

En els RPS hi és molt present aquesta idea que els personatges han de canviar, treballar i millorar per tal de poder estar junts. Tot i així, és una feina que els dos protagonistes estan disposats a assumir i, per tant, una tasca i esforç que comparteixen tots dos. En la

narrativa romàntica heterosexual prototípica, aquesta feina li correspon de forma gairebé exclusiva a l'heroïna, que “domestica” a l'heroi, mentre que ell no fa cap esforç ni canvi per la relació. És la dona qui desitja formar la parella, i per tant assumeix aquesta feina de “domesticar” l'heroi i d'adaptar-se. Però en la majoria dels RPS de Rubelangel i Septiplier ningú ha de domesticar a ningú, en tot cas, s'han de domesticar ells mateixos per tal de complir amb les expectatives de l'amor romàntic, de manera que tots dos han de fer aquest esforç i canviar alguns comportaments, actituds o pràctiques per adaptar-se a l'altre i formar la relació.

Tal com dèiem, la necessitat de fer aquests canvis, però també la voluntat de fer-los, està molt lligat a algunes de les característiques associades a la seva masculinitat. Si retornem al fragment de Catherine M. Roach que acabem de citar, l'autora parla de la vulnerabilitat que suposa “obrir-se” a una altra persona en mostrar-li les parts més íntimes. Aquesta vulnerabilitat i obertura emocional entra en conflicte amb algunes idees de la masculinitat, on aquesta gestió emocional es pot percebre com un signe de debilitat o de feminitat, o ser tractada amb mofa. I és que les novel·les i narratives romàntiques es basen en la figura de l'heroi i la “spectacular masculinity” que encarnen (Radway 1991, 128), un heroi dominant, fort, dur, valent i cínic que encarna molts valors de la masculinitat hegemònica i de la hipermasculinitat (Allan 2020b, 27). I com hem vist, no podem desvincular la masculinitat hegemònica de l'heterosexualitat i de l'homohistèria.

Així doncs, en els RPS de Septiplier i Rubelangel hi ha una clara tensió i negociació entre l'encarnació d'alguns trets de l'heroi tradicional i de la seva “spectacular masculinity”, però que s'han de reconciliar amb el desig i les relacions homosexuals que estableixen, a la vegada que han d'efectuar aquesta feina emocional per tal de fer avançar la narrativa romàntica. És clar que els protagonistes també se situen en el paradigma de la masculinitat geek, que com hem vist, defuig alguns dels trets més representatius de la hipermasculinitat (com la força física o la valentia). Però encara que no encarnin tots els trets propis de la masculinitat hegemònica o hipermasculinitat, aquesta no deixa d'influir de quina forma s'articulen la resta de masculinitats, també en la geek, ja que se situa en una posició marginada o inferior respecte a l'hegemònica. En

alguns aspectes, però, ambdues es toquen, com per exemple en la dificultat d'expressar els seus sentiments o mostrar-se vulnerables. I encara que en entorns gamers es permeti una expressió de l'afecte cap als amics (Welch 2022), no deixa de produir-se un distanciament irònic respecte aquestes expressions (Potts 2014).

Per tant, encara que els protagonistes parteixin de paradigmes de masculinitat que dificulten compartir els seus sentiments o vulnerabilitat, a la vegada desitgen un altre home, i com que no hi ha cap dona en l'equació que pugui encarregar-se de la tasca emocional, es veuen obligats a reconfigurar el seu paper i adoptar aquesta postura vulnerable.

Tot això ens duu a una clara tensió entre la narrativa romàntica i les encarnacions de la masculinitat dels protagonistes. Malgrat que els RPS s'inscriuen en alguns dels elements prototípics de la narrativa romàntica, les pròpies convencions del gènere obliguen els personatges a contradir-la o, si més no, a rebaixar les expectatives d'aquesta hipermasculinitat forta, hermètica i desinteressada, i adoptar posicions i pràctiques que tradicionalment encarnarien els personatges femenins. Aquesta tensió, però, es resol al considerar que aquesta tasca emocional i l'esforç que realitzen els protagonistes per mostrar-se vulnerables és recompensada, perquè l'amor val la pena i compensa qualsevol esforç que s'hagi produït.

La narrativa que tot l'esforç i sacrifici val la pena està condicionat a què es produeixi un final feliç, que en les novel·les romàntiques es tradueix en la unió dels dos protagonistes, és a dir, que acabin emparellats, en una relació monògama i exclusiva (C. M. Roach 2016, 116). Tal com apunta Allan, "the romance wants to prove to its readers that to get the good relationship, they will have to work hard" (2021, 168). Això implica, per tant, que l'amor romàntic és bo i desitjable, que ens remet al mite de l'omnipotència de l'amor (Barrón López De Roda et al. 1999, 75). I si l'amor romàntic i la parella són el bé suprem, es justifica qualsevol dificultat i pena que hagin pogut passar els personatges. Per tant, el final feliç (o el "happily ever after") s'erigeix en la culminació d'aquesta idea, fonamental en les narratives romàntiques (Regis 2003).

L'expectativa del final feliç està present en qualsevol narrativa romàntica, que compensa totes les dificultats a les quals s'enfrontaran els personatges. La recompensa, però, és la felicitat, la realització personal, la intimitat física i emocional... una sèrie d'elements que poden configurar-se a través del matrimoni, però en els RPS analitzats acostuma a definir-se al voltant del compromís d'una relació de parella. Aquest final feliç, quan és encarnat per un heroi i una heroïna, s'ha llegit de diverses maneres des del feminisme. Per Tania Modleski, per exemple, suposa una rendició i submissió de la dona al patriarcat (1980, 435) mentre que per altres autores, com Catherine M. Roach, és el moment on s'equilibra la desigualtat de poder entre homes i dones, i quan l'heroïna realment és feliç (2016, 25-26).

Però què passa quan els protagonistes són dos homes? Monica Flegel i Jenny Roth (2010) intenten respondre aquesta qüestió en relació a l'slash fiction de Supernatural i al RPS dels dos actors protagonistes, per veure si es reconfiguren les narratives romàntiques en els textos on les relacions són homosexuals. Per Flegel i Roth, però, els conflictes que plantegen aquests textos són exactament iguals que en la narrativa romàntica convencional, i segons elles, no es reescriuen cap d'aquestes convencions, sinó que només es reescriuen superficialment en posar dos personatges gais i s'acaben reforçant algunes construccions heteronormatives:

It certainly subverts normative sexuality with its male/male relationship(s), but ironically it often bolsters normative sexuality by its use of heteronormative tropes—possibly an inevitable effect of the romance formula, which is itself embedded in a history of heterosexual signifiers (Flegel i Roth 2010, par. 5.1).

Però en els RPS de Rubelangel i Septiplier, com hem vist, alguns d'aquests codis i expectatives de la narrativa romàntica no hi són presents, principalment perquè els personatges ja es coneixen i tenen una relació d'amistat prèvia, i també perquè es qüestionen alguns dels mecanismes de la masculinitat hegemònica. En canvi, el final feliç d'aquest RPS i els valors que s'hi inscriuen sí que s'assimila al de la novel·la romàntica, especialment pel que fa a la projecció de futur i felicitat vinculada a la parella monògama i a la vida familiar i domèstica.

Així doncs, podem llegir aquests finals feliços des de l'òptica homonormativa i les aspiracions de futur normatives, un tema que ha sigut una preocupació de la teoria i l'activisme queer (L. Duggan 2002; Love 2007a). Abans ja hem vist que l'homonormativitat està molt relacionada amb les idees de felicitat i el futur, i de quina forma es projecten les vides desitjables i felices, o a quines institucions o comportaments es vehiculen. En aquest cas, l'amor configurat dins de la relació de parella – i en alguns textos, el matrimoni o la família i la descendència – esdevé un objecte feliç (Ahmed 2010). En principi, doncs, podem llegir els finals dels RPS com uns finals feliços inscrits en anhels molt homonormatius: parella monògama i exclusiva, vida domèstica i fins i tot familiar, a vegades acompanyada d'una sortida de l'armari pública vinculada a l'imperatiu de la transparència, autenticitat i intel·ligibilitat de les identitats queer (Clare 2013; 2017; Lovelock 2017; 2019a).

A més a més, també hem identificat una necessitat dels protagonistes a madurar i a créixer, un procés que es vincula a la institució de la parella. Ja hem vist que sovint allò queer es percep com immadur, permanentment infantil (Halberstam 2005, 5), i en aquests RPS els protagonistes senten que han de deixar de ser “nens”. Els protagonistes a vegades es presenten a través d'aquesta òptica de la immaduresa: són solters, juguen a videojocs i es defineixen com a gamers, i no tenen cap compromís. Per tant, per tal de créixer, necessiten establir-se en una relació de parella, monògama, exclusiva i que ha de perdurar en el temps. Això a vegades també es tradueix en renunciar a altres aspectes de la seva vida, com a la seva feina de YouTuber, vinculada al món dels videojocs. Així doncs, la qüestió de la temporalitat i del futur és clau a l'hora d'entendre les aspiracions homonormatives: per tal de ser acceptat, de ser integrat, cal renunciar a la permanent immaduresa queer per establir-se en models més acceptables, com la parella o la família.

L'alternativa a no ser capaç d'emparellar-se es considera un fracàs, encara que per emparellar-se els protagonistes hagin de deixar de banda moltes coses i renunciar-ne a d'altres, com ara la feina, la família de sang o determinades amistats o aficions. En aquest sentit, la narrativa del final feliç i l'aspiració de la parella, l'amor i la felicitat exemplifica el que Lauren Berlant (2011) anomenava “optimisme cruel”. El camí que

han de fer els protagonistes per tal d'assolir aquest final feliç és un camí ple de renúncies, on malgrat que en alguns àmbits els protagonistes poden millorar alguns aspectes de la seva vida que els hi causaven malestar (la dificultat per expressar els seus sentiments, per exemple); en d'altres implica deixar enrere components de la seva vida que eren molt definitoris de la seva identitat (com YouTube). Per tant, es produeix una relació d'optimisme cruel, ja que aquesta existeix quan “something you desire is actually an obstacle to your flourishing” (Berlant 2011, 1).

Fins i tot en els finals infeliços que hem trobat als RPS analitzats (només dos textos del total) no poden defugir el marc del final feliç romàntic: són finals infeliços perquè els personatges no acaben junts. I encara que el fet d'estimar-se i voler estar junts els hi suposi dolor, el fet de no poder acabar emparellats es presenta com un fracàs. Malgrat que aquesta infelicitat (Ahmed 2010) i fracàs (Halberstam 2011) queer pot contenir un potencial radical, en aquests textos es presenta com una frustració i un impediment de la felicitat i realització dels protagonistes.

Però convé que no ens n'oblidem d'una característica fonamental dels RPS que hem analitzat i que hem explorat en l'apartat anterior: molt poques vegades els protagonistes dels RPS es defineixen com a gais o bisexuals. De fet, la qüestió de la definició de la seva identitat sexual no és gaire rellevant en els fanfics, i quan es planteja la qüestió, sovint la defugen. A més a més, hem vist que els RPS estan situats en uns mons amb molt poca o nul·la presència de personatges o comunitats LGBTIQ+. En aquest context, doncs, on ni els protagonistes ni el seu entorn es defineixen com a gais o senten que formen part de la comunitat LGBTIQ+, fins a quin punt té sentit parlar d'aspiracions homonormatives? Sovint l'homonormativitat va lligada a l'anhel del reconeixement i l'acceptabilitat, reduint aquells trets o pràctiques que es vinculin a allò queer, tal com explica Ahmed:

Happiness seems to involve here a narrative of assimilation in the specific sense of becoming like [...] If recognition for queers is made conditional on happiness, then they might have to minimize signs of queerness. One could also ask whether queer happiness involves an increasing proximity to social forms that

are already attributed as happiness-causes (the family, marriage, class mobility, whiteness) (Ahmed 2010, 112).

Per tal de sentir aquest anhel de reconeixement o acceptabilitat, fa falta que se senti l'alteritat o el desplaçament de les normes socials més hegemòniques. Però en els RPS que hem analitzat no hem detectat una preocupació explícita dels personatges per ser percebuts com a gais o heterosexuales, ni tampoc hem vist que el fet de formar una parella gai els faci sentir menys acceptables i que els porti cap a un anhel d'assimilació.

De fet, això ens duu a una pregunta fonamental que plantegen aquests textos en relació amb la sexualitat: si els protagonistes dels RPS s'emparellen, s'enamoren i tenen sexe junts, per què molt poques vegades es defineixen com a gais? No hi ha una resposta inequívoca, però sí que podem traçar tres possibles explicacions que funcionen de forma complementària.

Una primera resposta pot tenir a veure amb la falta de vinculació dels protagonistes amb la comunitat LGBTIQA+. En els universos dels fanfics pràcticament no hi apareixen altres personatges queer, ni es fa referència a comunitats o espais de trobada LGBTIQA+. I és que tot i estar en mons profundament heteronormatius, poques vegades es produeix una reflexió sobre l'alteritat d'aquests personatges que tenen pràctiques i relacions gais. En aquesta línia, doncs, les etiquetes com "gai" o "bisexual" poden perdre part del seu sentit, ja que pels protagonistes no apelen a un sentit d'alteritat respecte a l'heteronorma, ni de col·lectivitat, ja que no hi ha possibilitat de formar comunitats afectives o polítiques al voltant d'aquestes identitats.

Una segona resposta pot estar relacionada amb una visió molt més fluida sobre el desig i les sexualitats, en la que l'ús d'etiquetes o de definicions molt limitades pot ser massa encotillat per reflectir el desig dels protagonistes. Podria ser, que tal com expressava Sedgwick (1990, 9), la categoria d'"orientació sexual" segueix essent molt ubiqüa i arrelada al binarisme. En aquest cas, doncs, s'eixamplaria la manera d'entendre la sexualitat i la direccionalitat del desig, obrint-se a una preponderància del desig o afecte per sobre del gènere.

Finalment, una tercera resposta pot tenir a veure amb la demisexualitat obligatòria (McAlister 2014) i l'omnipotència de la intimitat, és a dir, al ser més rellevant la intimitat que l'amor o la sexualitat, qualsevol consideració sobre la sexualitat esdevé irrellevant. Per això els protagonistes prefereixen no definir-se com a gais o bisexuals, ja que el seu desig està molt focalitzat cap a una persona determinada amb qui ja tenen un vincle íntim i afectuós previ, i que en principi no té res a veure amb el seu gènere o sexe biològic.

Per tant, retornem altra vegada a la qüestió de la intimitat, que esdevé clau per entendre aquests textos, ja que acaba sobreposant-se a qualsevol reflexió sobre l'amor, el sexe o el desig. Com hem vist, la intimitat està molt vinculada al vincle d'amistat que tenen aquests protagonistes i que precedeix qualsevol relació sexual o romàntica. Potser, en lloc de tenir aspiracions i anhels homonormatius, els personatges es veuen abocats a convertir-se en parella per tal de preservar el vincle de l'amistat, ja que constantment els personatges apel·len al vincle, l'afecte i la intimitat que tenen com amics, una intimitat que no volen perdre de cap de les maneres. De fet, no hi ha una insatisfacció o buidor amb el vincle de l'amistat, que per ells és suficient, però com que l'amistat masculina se situa en aquest terreny tensat, però també de lectures fèrtils, la proximitat que tenen els condueix a pensar si hi ha *alguna cosa més*, si hi ha amor o desig, si estan transitant en el contínuum homosocial cap al sexe i l'amor.

Això té molt a veure amb com es conceben els vincles d'amistat i el grau de legitimitat i institucionalitat que tenen. Com apunta Alva Gotby, "our relations with friends have an ambiguous position in capitalist societies" (2022, 113). Per una banda, les relacions d'amistat no estan institucionalitzades com la família o el matrimoni, i també han esquivat estratègies de mercantilització que sí que han impactat altres relacions sexoafectives, com la parella (Sears 2006). Però haver-se mantingut al marge d'aquesta institucionalització i mercantilització també suposa que l'amistat es troba en una posició supeditada a altres vincles (parella, matrimoni, família) i, per tant, en una situació fràgil:

Però l'amistat com a forma de vida és qualsevol cosa menys una pràctica òbvia i donada. Mentre que els vincles familiars i matrimonials, i fins i tot la majoria

dels vincles febles que mantenim al llarg de la nostra vida, formen part dels sistemes socials que els donen suport (cohabitació, contracte matrimonial, xarxa professional o fins i tot proximitat espacial vinculada al veïnatge...) i, per tant, dotats d'una relativa estabilitat que els fa en gran part independents dels subjectes que els experimenten, els vincles d'amistat purs són precaris (De Lagasnerie 2023, 57).

A més a més, l'amistat es vincula molt amb etapes de joventut i d'immaduresa, on sí que es permet que l'amistat sigui una relació central, però que posteriorment ha de deixar pas a altres relacions, sovint dirigides a la parella i a formar una família. Així mateix, els vincles d'amistat funcionen diferents dels vincles de parella: no es basen en l'exclusivitat, sinó que múltiples amistats poden coexistir, i acostumen a ser molt menys desiguals i més recíproques emocionalment (Gotby 2022, 114).

Per tant, davant de l'imperatiu d'haver de créixer, de cercar la respectabilitat mitjançant vincles reconeguts, i d'anhelar un futur feliç, els protagonistes dels RPS es veuen abocats a transformar les seves relacions d'amistat en relacions de parella. És a dir, com que hi ha una falta de reconeixement del vincle d'amistat entre dos homes, que se suposa que no pot perdurar en el temps, o que ha de desplaçar-se a un segon pla davant de vincles més importants com la parella o la família, els protagonistes dels RPS canalitzen el seu desig de mantenir la intimitat a través de l'emparellament i el sexe, a la vegada que es produeixen esclatxes en les rígides definicions de la masculinitat, de l'amistat i del desig entre homes, proposant noves formes de relacionar-se entre ells, potser molt més fluides.

Això no significa que, en els RPS analitzats, en Rubius, en Mangel, en Jack i en Mark no desitgin altres homes, ja que no podem obviar que les escriptores dels fanfics treballen a partir de lectures homoeròtiques de l'amistat entre ells, un terreny que hem vist que era, alhora, un indret ple de tensió, però també de potencialitat eròtica: "friendship between men has long been a site of anxious celebration" (Brook 2015, 250). En aquesta amistat i en aquest vincle, les lectores hi constaten una tensió i un

potencial homoeròtic, que porten al límit en els RPS que escriuen sobre les vides imaginades d'aquests YouTubers.

Però també constaten la falta de paraules i de llenguatge per referir-nos a unes amistats que transiten entre el desig, l'amor i la intimitat. I sobretot, constaten la falta d'imaginariis d'amistats prou fortes que puguin sortejar la fragilitat i provisionalitat d'aquests vincles, que “només semblen poder durar mentre que el destí familiar i l'arribada dels fills no provoquin la seva ruptura” (De Lagasnerie 2023, 81). Hi ha un desig romàntic i eròtic entre els personatges, però sobretot hi ha el desig de mantenir el vincle d'amistat i intimitat que els ha unit fins aleshores, i aquests textos troben en la institució de la parella un camí per tal de legitimar aquest vincle i convertir en permanent l'amistat. Aleshores, malgrat que aquests textos es projecten cap a un final i cap a uns anhels homonormatius, també intenten protegir el vincle íntim de l'amistat de la seva aparent transitorietat i fragilitat.

Discussion

Based on the analysis of the results, we could see how the discourse on romantic love, sex and sexual consent, masculinity, and sexuality is articulated in the RPS genre. Hence, we have identified a prototypical narrative of the Rubelangel and Septiplier fanfiction that we will discuss below, and that also allows us to understand the main implications derived from it.

The prototypical story model for RPS texts that we have identified is as follows: two heterosexual friends, who have a very close, intimate, and loving relationship, begin to notice that they are attracted to each other or have romantic feelings for each other until one of the two declares to the other one, or they have sexual intercourse, a fact that reveals that they are in love before they finally end up becoming a couple. We identified this model from the deployment of the analysis categories relating to the values of romantic love, pairing, and sexual practices. As we have seen in the previous section, some texts do not fit within this model; for example, when the protagonists are not friends beforehand or when one of the two considers himself openly gay or bisexual. However, eighteen texts out of the twenty-two analyzed fit in this pattern, and even though they might have minor variations, they substantially adhere to this model.

This prototypical narrative is widespread in slash fiction texts where, according to Salmon and Symons, “two long-term usually depicted as heterosexual ... suddenly realize that they have come to love one another” (2004, 98). In addition, the characters are often placed in situations that foster intimacy between them. The texts, therefore, explore the interconnections between homosociality, intimacy, love, and sex.

Intimacy between two supposedly heterosexual men is a traditionally tense space. Although in the case of relationships between heterosexual men, it is assumed that the sphere of friendship and the sphere of desire are entirely separate, we can place them within what Eve Kosofsky Sedgwick calls the homosocial continuum, which removes this artificial border between friendship and desire and establishes a continuity between what concerns friendship, intimacy, desire, and love (Sedgwick 1985). Nevertheless, the

tension surrounding male intimacy is rife with potential erotic and romantic readings. In fact, this tension is not exclusive to slash fiction. As Jonathan A. Allan points out, “the idea of men’s friendships, especially those that are deep and emotional, becomes a site of fantasy in which a pornographic imaginary can be incorporated” (2020, 74).

Thus, the prototypical narrative of these RPS texts consists of rereading the homosocial bonds as romantic and sexual relationships. Therefore, a transition from friendship to romantic love occurs, but always placing intimacy at the center. The texts begin with a friendship established between the two protagonists, a profound and intimate friendship that gradually drifts toward the awareness of the loving feelings they have for each other, which is then consolidated and culminates through sex. Sometimes the order is reversed, and the sexual encounter occurs first, and then the confession of amorous feelings. In both cases, however, the end remains the same: the protagonists consolidate as a couple, understanding that the couple's relationship contains sexual practices, love, and commitment, but above all, intimacy, which is the value the protagonists uphold the most that they want to preserve.

The movement of these RPS texts is twofold. On the one hand, they explore the breaking of the borders between friendship and love, and on the other, they place intimacy as the primary value of affective relationships; love, sex, and desire are displaced to the background, as does any consideration of sexual orientation. Even though there is a clear interest in these hidden erotic readings typical of slash fiction, we also detect an interest in straining the friendships between two heterosexual men to the limit, bringing to light the fragility of this supposed boundary between affection between friends and sexual desire. Therefore, not only do they traverse this homosocial continuum and expand the range of possible desires, but they also make it clear that the boundaries between heterosexuality and homosexuality are not rigid but that they communicate. As other authors have pointed out, homosocial relationships allow us to see the “fragile boundaries and lines between different masculinities and hetero-/homosexuality” (Hammarén and Johansson 2014, 4). In this case, RPS constantly plays with the transition between these limits or even eliminates them. In this sense, it is normal for the protagonists to constantly doubt whether their feelings are love and

desire or simply affection for their friend since what separates one from the other is unclear, as it is constructed from the paradigm of hegemonic masculinity.

Homophobia or homosexual panic, one of the cornerstones of hegemonic masculinity (Anderson and McCormack 2018, 2), avoids these very intimate relationships between heterosexual men to prevent any hint or suspicion that the friendship might be a sexual or romantic desire. Although some authors, such as Eric Anderson (2008; 2016; 2018), when discussing the paradigm of inclusive masculinity, state that homophobia has been reduced and is no longer such a relevant factor in the construction of contemporary masculinity (Anderson 2016, 180), a friendship between men is still perceived and built around the anxieties generated by excessive intimacy and closeness, and the constant suspicion that the border of friendship might be crossed (Karioris and Allan 2019, 13). Moreover, even though in popular culture we can find many examples of strong and close friendships between men, and even relationships such as the “bromance,”⁵⁵ rarely do these relationships end up moving into the realm of sex since they are constantly trying to suppress the desire and channel it toward the normative limits of heterosexuality (Hammarén and Johansson 2014, 4).

In *Septiplier* and *Rubelangel RPS*, they do move to the terrain of love and sex, and therefore the space men have to explore intimacy outside the heterosexual partnership is expanded, first through friendship and later through the couple. This implies that intimacy (both friendly and romantic) is contingent on the partnership, meaning that the way to preserve and channel intimacy and homoerotic potential is through pairing instead of exploring other possible forms of relationship. However, the repertoire of possibilities for relationships between heterosexual men is expanded, a repertoire that tends to be very limited (Mellström 2013, 119).

⁵⁵ Bromance is a term used to refer to an “emotionally intense bond between presumably straight males who demonstrate an openness to intimacy that they neither regard, acknowledge, avow, nor express sexually” (DeAngelis 2014). It is also used to refer to a genre of films, usually comedies, that explore these intense and close relationships between men, also paying attention to the question of homoerotic desire (Brook 2015; Robinson, White, and Anderson 2019).

The kind of masculinity the YouTubers display (at least the kind they display in their YouTube videos and other public appearances) makes it easy for these affections to be imagined and rewritten. Usually, the masculinity of gamers is deeply rooted in the paradigm of geek masculinity, characterized mainly by high technological skills but low social skills (Condis 2018; Scott 2019). Geek masculinity is opposed to many of the traits of hegemonic masculinity, such as physical, athletic, or social skills. Along these lines, another trait that is usually associated with geek masculinity, closely linked to a lack of social skills, is “sexual failure” (Quail 2011, 460) or “sexual incompetence” (Morgan 2014, 34); the difficulty in having sex, low flirtation skills, or even a lack of interest in sex.

Nevertheless, at the same time, we have seen that the masculinity of these gamers eschews some of the more common characteristics of geek masculinity and hegemonic masculinity. For example, affection between friends is allowed, and highly visible, and much of their interaction is based on jokes and misunderstandings about their sexuality (Maloney, Roberts, and Caruso 2018). As Tom Welch points out, “the use of flirting and homoeroticism as an outlet for desire becomes something that cements friendships in gaming spaces, not something that is feared or mocked” (2022, 3).

Therefore, although these RPS texts share many similarities with other slash fiction and intimatopias, they start from slightly different canonical material regarding the male protagonists' masculinity paradigms. Many slash stories explore relationships between men in the context of more hegemonic masculinity displays, where mutual esteem and care are not demonstrated (Riseman 2020). Instead, *Septplier* and *Rubelangel* RPS start from much more affectionate and close relationships, at least in terms of displays of verbal affection and physical contact between men, which does not necessarily lead to greater emotional openness or exposure of their vulnerability. Despite this closeness, some boundaries still try to separate the sphere of friendship from the sphere of desire, two spheres that real person slash fuses through intimacy.

One of the main consequences of placing intimacy at the center is that the role of sex and love is displaced. As for sex, it always comes second or third, as intimacy and

romantic relationships are prioritized before sex. In very few RPS texts are the characters moved by their sexual desire alone, and it is also never decisive when defining relationships. Rather, sex is used to realize the love and intimate bond between the characters. Therefore, sex is subordinated to love and intimacy, but it seldom functions as an end; that is, “sex for sex’s sake.” It does not only happen with sex between men but also appears this way when discussing heterosexual sex.

Even if sex is rarely the narrative engine of these texts or the main motivation of the characters, these RPS build a world where everyone has sexual desire, even if it is never the sole incentive to engage in a relationship with someone. In fact, the “sexual failure” or “sexual incompetence” that is associated with geek masculinities does not usually appear in the texts; they are always characters with sexual desire who generally have had previous sexual encounters that were not difficult to achieve. Furthermore, even though sex is rarely a priority for them, this does not mean that they do not enjoy it: we often find very explicit descriptions and narratives of sexual practices that allow us to see enjoyment from both protagonists, regardless of their sexuality or whether it is the first time they have sexual relations with another man.

In some real person slash, however, the descriptions of the sex scenes are much shorter and less explicit, since in these texts, sex functions mainly as a confirmation and reaffirmation of an emotional bond and the relationship. Although sex is always dependent on intimacy, or love, in some texts, we do identify narratives centered on the pleasure of sex, both for the protagonist and also for the pornographic desire of the text, without the need to emphasize the intimacy aspect of it. These scenes do adhere to the “sex for sex’s sake”, but as we have seen in the results sections, these narratives only appear at specific moments in the text, for example, in a first sexual encounter between the protagonists where the romantic or intimate part is still not so relevant. Although we can identify these moments, they are never the central axis of the RPS. The RPS genre always portrays scenes where sex is conditional on love and intimacy. In most texts, sex functions as an indicator of a bond, affection, or love.

This distinction is linked to the debate within fan studies when it comes to understanding slash fiction as pornographic or romantic texts: some authors have conceived them as pornography “by women, for women” (Russ 1985), while others have understood it as texts that recover the narratives and the tradition of the romantic novel (Driscoll 2006). The analyzed RPS, however, find themselves in a middle point, which connects to what other authors have pointed out (Flegel and Roth 2010; Morrissey 2008; Neville 2015) because they contain elements typical of pornography but also of the romantic narrative, elements that are accentuated or faded according to the genre of the fanfic or the type of story they tell. However, some of the passages that contain explicit sexual scenes have a precise aim to arouse the reader (Neville 2018, 385), even though they are always inserted in texts that play with the romantic narrative codes and put intimacy and affection at the center. Therefore, although some texts contain very explicit sexual scenes, none focus exclusively on the erotic or pornographic issue.

Even so, it should be noted that there is no consensus in the texts about what is considered sex and what is not considered sex. As we have seen, some practices are systematically outside the orbit of sex, such as kissing or caressing. Others, like anal sex, are always seen as sex. However, oral sex or masturbation, among others, are in more contested and ambiguous territory; sometimes they are presented as sex, and sometimes not. This lack of consensus tells us that these slashes endure a conception of sex deeply rooted in the centrality of the genitalia, and especially in penetration, which connects with most normative sexual scripts and is linked to heteronormativity (Horowitz and Bedford 2017).

In fact, following sexual scripts’ theory (Simon and Gagnon 1986), most of the sex scenes in the analyzed fanfictions follow normative and hegemonic sexual scripts rooted in heteronormativity and heterosexual sexual practices. An apparent contradiction emerges here: Rubelangel and Septplier RPS texts depict relationships between two men rooted in these heteronormative sexual scripts. Although it may seem incompatible and contradictory, it is common for sexual scripts to inform and condition sex that

deviates from heterosexual norms because alternative or non-normative scripts are much more unknown.

One of the ways to know other sexual scripts is through specific communities, whether through people from the LGBTQIA+ community, people with non-normative bodies, or people belonging to BDSM/kink communities (Rittenhour and Sauder 2023, 3). Nevertheless, as we have previously seen, in these RPS, the LGBTQIA+ community is seldom represented, neither as an organized or political collective nor as queer individuals who can be part of the protagonists' lives. This disconnection reaches such a point that, as we have seen, the protagonists do not even know that *Brokeback Mountain* narrates a love affair between two men.

Moments like this show us that the universes of these protagonists are worlds with very few LGBTQIA+ references and, consequently, with little access to a repertoire of non-normative or alternative sexual scripts, or at least, that might be rooted in the gay experience. The exception is detected, precisely, in BDSM or kink-themed RPS, where the protagonists are indeed part of a community (either online or with people that surround them) where other people practice this kind of sex, so they can discuss it, learn, and share experiences.

The question of learning these scripts and sexual practices is indeed relevant. In many RPS, one of the characters has sex with another man for the first time, and he feels he know how to practice sex with another man. And since he has no contact with people belonging to the LGBTQIA+ community, he also has no references or resources that can help him. Nevertheless, the protagonists do not believe that sex should be learned or that it can be learned since talking about sex, discussing it, or getting information about it is considered something unerotic and dull, and therefore, they learn through the normative sexual scripts that they discover as they have gay sexual experiences.

We have seen that many times it is one of the two protagonists who adopt the role of “guide” or “mentor” during sex; usually it is the character who has already had previous sexual experiences or who identifies as gay or bisexual. This role, which Mangel and Mark often embody, is the one who determines which sexual practices will be carried

out. Even if he does not impose it, he does not open the possibility of agreeing or discussing it with his partner (Jack or Rubius), who presents himself as inexperienced and at the mercy of the other's knowledge and experience. Therefore, if the sexual practices proposed by Mangel or Mark are very much based on normative sexual scripts, and there is no space to talk, discuss, and agree on sexual practices together, a model of normative sexual scripts continues to be reproduced, with great difficulty in building alternative practices.

One of the most common characteristics of heteronormative sexual scripts is based on the premise that men adopt a proactive, even aggressive role, while women adopt a passive role or even act as "gatekeepers" of sex (Rittenhour and Sauder 2023, 2). In the analyzed slashes, there are two male characters who do not know a more expansive repertoire of sexual scripts; it might be the case that both protagonists adopt this active and aggressive role. However, what usually happens is that they reproduce heteronormative roles: Mangel and Mark adopt the active role, which would correspond to that of the man; and Rubius and Jack the more passive role, which would correspond to that of the woman. However, Rubius or Jack rarely act as gatekeepers, and although they have a less proactive role, they are always willing to have sex. All of this is at odds with some of the more traditional definitions of masculinity and the role they are supposed to play concerning sex, where they are the ones to initiate sexual practices and are expected to always want to have sex.

As we have seen, the definitions and boundaries of what is considered sex are not unequivocal, which has also implications regarding sexual consent depiction: if many practices are not considered sex, neither is it considered necessary to consent to them. As a matter of fact, kisses and caresses are understood as signals of sexual consent (Rittenhour and Sauder 2023); that is, kissing and reciprocating is presented as an indicator that both persons are consenting. Not only that, but it is interpreted as a signal that leads to having sex. Therefore, they are used as a non-verbal indicator of sexual consent for the subsequent practices that take place, but it is not considered that consent is required to kiss someone spontaneously.

In general, we have seen how views on sexual consent adhere to the model of “no means no” or the model of affirmative consent (“only yes means yes”), both deeply rooted in a neoliberal paradigm since the responsibility of the consent is always located in individuals and their agency (Barker 2013, 2), removing the context from any other factor that may condition the consent that is being exercised at that time. The sex-critical approaches to consent, considering factors such as the potential power inequalities and inherent expectations in any sexual relationship, are not so abundant in the analyzed RPS texts. However, the sex-critical approach does appear in some BDSM-themed texts and, occasionally, in some that are not BDSM-themed.

The preponderance of the “no means no” and “only yes means yes” models imply that there are rarely implicit or explicit reflections on the power relations inscribed in sexual relations, bypassing the need for verbal and explicit consent or the representation of the negotiation of sexual consent or each one’s limits. It also has implications regarding verbalizing the protagonists’ desires and what gives them pleasure: what they want, what they like, what they desire, or how sexual consent will work is never explicitly discussed.

It is also important to point out that, as we mentioned earlier, in most normative sexual script models, the man is the one who holds the proactive role, who “does” or “carries out” the actions, and the woman, who “receives” or “gives permission” (Popova 2021, 40). According to the normative sexual scripts and the values associated with hegemonic masculinity, men should always want to have sex. Therefore, the question of sexual consent seems secondary: if desire is constant and permanent, the possibility that men will want to say no or stop having sex altogether is not configured as a possible scenario. Then, in most normative sexual scripts, the possibility that the man may want to withdraw consent, both before and during sexual practices, is not incorporated (Benoit and Ronis 2022; McKie et al. 2020; Worsdale and Kosenko 2023), since it is expected to be exercised by the woman. So, beyond building a model based on individual agency, we rarely see how the protagonists who hold the role of “top” consider withdrawing their consent or renegotiating the terms of the relationship.

The construction of sexual consent cannot be separated from the relevance given to the intimacy and bond between the characters. Knowing each other beforehand, being friends, and loving each other does not, in any case, prevent situations of abuse, coercion, or unwanted sex from occurring (Benoit and Ronis 2022, 587). However, the characters assume that because they know each other, it is unnecessary to make consent explicit, or they do not even give it any importance. In a sense, then, it is assumed that being friends and having mutual affection and esteem means that neither will hurt the other or that the other will be confident enough to express that they are not comfortable with the sexual practice that they are carrying out. Therefore, sexual consent is constructed as an unnecessary and irrelevant practice in contexts of intimacy.

One of the most common readings of slash content made by fan studies is that these texts eliminate inequalities and power relations while imagining egalitarian relations between men (Russ 1985, 198; Lamb and Veith 1986; Kustritz 2003). Therefore, we must consider whether the sexual relations and the role established in these RPS propose egalitarian models, or at the very least, if they reflect on the potential inequalities and power roles within the couple. In most cases, there is no pronounced power imbalance between the characters: they have similar ages and money, they come from similar and close contexts... In addition, since they are friends, they have mutual trust and have a balanced friendship.

However, as we have seen concerning sexual consent, this supposed equality between the protagonists often obscures issues of potential power imbalances or power abuse since a fantasy is created that both characters are at the same level. For example, on many occasions, one of the two protagonists (usually Mark and Mangel) has a greater sexual experience, giving him a certain advantage and control over the other, who does not have as many sexual experiences and is therefore, less protected and has less agency. Nevertheless, issues like these go unnoticed since the slashes are developed under the premise that the relationship between them is balanced. We can also see this in the h/c, where one of the two protagonists is always disadvantaged by being emotionally vulnerable and fragile. However, these RPS texts, instead of making these

inequalities evident and exploring their implications, are covered up by the patina of friendship, mutual trust, and intimacy.

This issue also has to do with the fact that the analyzed RPS texts are very focused on the relationship between the two protagonists, leaving out of focus any broader perspective that could point us to power inequalities: the relationship with their bodies and their sexuality, their previous sexual and affective experiences, their celebrity status, social expectations to sex or their partner... These RPS are only focused on the protagonists' couple, and if there are any situations of abuse of power (whether in a sexual context or not), they are almost never treated as such. They are often presented as an internal problem of the couple that is solvable and not attributable to external factors. So unlike other slash fiction with a great interest in sexual consent, its negotiations and deployment, which can even function as consent activism (Popova 2021, 8), *Septiplier* and *Rubelangel* RPS bypasses these questions under the premise that the relationships are equal and all decisions are free choices.

However, in some RPS these sexual consent negotiation processes are narrated and represented in great detail, which allows us to see how the definition of consent can be broadened and how it can be integrated into conversations about sex, breaking the assumption that verbalizing these issues is unerotoc or that it goes against passionate sex. Therefore, even though it is not common, we have identified texts with a clear vocation to think about sexual consent, especially BDSM-themed, where much space is devoted to explicitly reflecting on the desires and the limits of the protagonists, as well as portraying the practical articulation of consent during sex. On the other hand, in those texts focused on the romantic aspect, where sex is superficially described, there is less room to show these critical and nuanced approaches to consent.

The role of love and the romantic narrative is relevant not only in regard to sex but also in the relationships between the protagonists and the articulation of their masculinity. As we saw with sexual scripts, romantic narratives and the myths of romantic love are also constructed from heteronormativity (Jackson 1993). For instance, basic elements of the prototypical romantic novels identified by Pamela Regis (2003), or Catherine M.

Roach (2016) are based on a hero and a heroine, that is, gendered characters. The gendering of the characters is no accident since the prototypical narrative is rooted in myths of romantic love inscribed in heterosexuality. However, this same narrative is used in gay romance novels or in slash fiction, which adapts this model and narrative to transfer it to two male characters, but without substantially modifying the conventions of this narrative (Flegel and Roth 2010). For example, we can identify a point where the relationship between the two characters seems unviable and the distance between them unbridgeable. However, finally, the two protagonists' emotional and physical union occurs, leading to a happy ending, a question that we will address shortly.

In some aspects, however, these RPS are closer to the intimatopia genre (Woledge 2006), rooted in its gay romantic narrative and that eschews some of the most common conventions of the romantic narrative. For instance, many romantic novels begin with the first meeting of the two heroes or protagonists (Allan 2020, 71), which at the same time is used to present and define the world in which they are situated. In most of the analyzed RPS, the protagonists already know each other beforehand, so, in a sense, the story begins *in media res*, since fanfiction builds upon readers' knowledge of the canon, thus an introduction or presentation of the characters and their world is not necessary.

In contrast, other intimatopia elements do not appear in the RPS. According to Woledge (2006, 109), these texts place the characters in a hierarchical relationship, which might have different degrees or contexts (from master and slave to mentor and mentored). Through the story, these relationships balance out a bit, although they are never completely freed from the hierarchical dynamic that marked them initially. But in Septplier and Rubelangel RPS, this hierarchical relationship does not exist. Although there might be inequalities and power imbalances between them, there is never a relationship marked by hierarchical roles or self-evident superiority. Therefore, the ways in which this balance or inequality is negotiated are different from those of intimatopias.

The question of equality and balance between the characters has much to do with their roles. As we saw, the romantic narrative is based on very gendered roles (man/woman),

but when they are transferred to the RPS, they impact their roles, the negotiation, and the construction of the protagonists' masculinity. One aspect that can be seen relates to the emotional and relational labor the protagonists must do. In the heterosexual romance novel, this burden falls on the heroine, who must reinterpret the ambiguous, disinterested, or even hostile signals projected by the hero. She must "tame" the hero to lead him back to a stable relationship or marriage (Radway 1991, 124). But who should bear this burden when the protagonists are Mark and Jack or Rubius and Mangel?

Although we have seen that sexual roles are clearly divided between dominant/submissive or top/bottom, which often evokes ideas about femininity or masculinity, there is not such a clear correspondence in this case. Since Mark and Mangel occupy the dominant role (associated with masculinity); and Jack and Rubius the submissive role (associated with femininity), this could mean that Jack and Rubius should be responsible for taking on the emotional work. However, in the RPS we have analyzed, the roles are not distributed systematically: in some texts, the emotional management is indeed assumed by Jack and Rubius, but in others, it is Mark and Mangel. In fact, in most RPS, it becomes a shared task between the two protagonists, a job they must take on for the sake of the relationship. The idea that they have to "work" for love and their partner is a prevalent narrative in romantic novels:

Romance requires hard work [...] To fall in love is to take off the social masks that we wear and to bare our self to another, sharing insecurities and anxieties, hopes and dreams, willing to see the other and to be seen. Such openness makes you vulnerable. Opening body, soul, home, finances, heart to another is hard work (Roach 2016, 23).

The idea that the characters must change is very present in the RPS; they must work and improve to be able to be together. However, it is a job that the two protagonists are willing to take on and, therefore, a task and effort that they both share. In the prototypical heterosexual romantic narrative, this job falls almost exclusively to the heroine, who "domesticates" the hero while he makes no effort or changes for the relationship. It is the woman who wishes to form the couple and therefore takes on the

job of "taming" the hero and adapting to him. Nevertheless, in most of Rubelangel and Septiplier RPS texts no one must tame anyone; if anything, they must tame themselves to meet the expectations of romantic love. So, both have to make an effort and change some behaviors, attitudes, or practices to adapt to the other and form the relationship.

As we have said earlier, the need to make these changes and the will to make them is closely linked to some of the characteristics traditionally associated with their masculinity. If we return to the excerpt from Catherine M. Roach that we have just quoted, the author talks about the vulnerability involved in "opening up" to another person by showing them the most intimate parts. This emotional vulnerability and openness conflict with some ideas of masculinity, where such emotional management can be perceived as a sign of weakness or femininity or even mocked. Romantic novels and narratives are based on the hero's figure and the "spectacular masculinity" that he embodies (Radway 1991, 128): a strong, dominant, brave, tough, and cynical hero that embodies many hypermasculinity and hegemonic masculinity values (Allan 2020, 27). Furthermore, as we have seen, we cannot disassociate hegemonic masculinity from heterosexuality and homophobia.

In the Septiplier and Rubelangel RPS, there is an evident tension and negotiation between the embodiment of some traditional hero traits of his "spectacular masculinity", but they must reconcile with the homosexual desire and gay relationships they establish. At the same time, they must carry out emotional work to advance the romantic narrative. Protagonists are placed in the paradigm of geek masculinity, which, as we have seen, eschews some of the most representative traits of hypermasculinity (such as physical strength or courage). Even if they do not embody all the hegemonic masculinity traits, it still influences the rest of the masculinities, also the geek one, since it is placed in a marginalized or inferior position compared to the hegemonic one. However, they share some aspects, such as difficulty in expressing their feelings or vulnerability. And even if in gaming contexts, affection toward friends is allowed (Welch 2022), there is also always an ironic distancing from them (Potts 2014).

Therefore, even if the protagonists are situated in paradigms of masculinity that make it challenging to share their feelings or vulnerability, at the same time, they desire another man. Since no woman in the equation can take care of the emotional work, they are both forced to reconfigure their role and adopt a vulnerable stance.

This leads us to an apparent strain between the romantic narrative and the incarnations of the protagonists' masculinities. Although RPS fiction subscribes to some of the prototypical elements of the romance narrative, the genre's conventions force the characters to contradict it or, at the very least, lower the expectations of this strong, hermetic, selfless hypermasculinity and adopt positions and practices that would traditionally embody female characters. This tension, however, is resolved by considering that this emotional work and the effort made by the protagonists to be vulnerable is rewarded because love is always worth it and compensates for any sacrifice.

The idea that any effort and sacrifice are worth it is conditional on a happy ending, which in romantic novels results in the union of the two protagonists, that is, that they end up paired in a monogamous and exclusive relationship (Roach 2016, 116). As Allan points out, "the romance wants to prove to its readers that to get a good relationship, they will have to work hard" (2021, 168). Therefore, this implies that love is good and desirable, which reminds us of the love omnipotence myth (De Roda et al. 1999, 75). If romantic love and being in a couple is the supreme good, any difficulty and pain the characters may have endured is justified. Thus, the happy ending (or "happily ever after") is the culmination of this idea, essential in romantic narratives (Regis 2003).

The expectation of a happy ending is present in any romantic narrative, compensating for all the difficulties the characters might face. The reward, however, is happiness, personal fulfilment, and physical and emotional intimacy..., a series of elements that can be constituted through marriage, but in these RPS, it tends to be defined around the commitment of a couple's relationship. When embodied by a hero and a heroine, this happy ending has been read by feminism in various ways. For Tania Modleski, for example, it means surrender and submission of women to the patriarchy (1980, 435),

whereas for other authors, such as Roach, it is the moment when the inequalities between men and women are balanced and when the heroine finds happiness (2016, 25-26).

But what happens when the protagonists are two men? Monica Flegel and Jenny Roth (2010) try to answer this question in relation to slash fiction of the television show “Supernatural” and the RPS of its two protagonists to see whether the romantic narratives are reconfigured in the texts depicting gay relationships. For Flegel and Roth, however, the conflicts raised by these texts are the same as in any conventional romantic narrative, and according to them, none of these conventions are rewritten, but only superficially rewritten by putting two gay characters, and end up reinforcing some heteronormative constructions:

It certainly subverts normative sexuality with its male/male relationship(s), but ironically it often bolsters normative sexuality by its use of heteronormative tropes—possibly an inevitable effect of the romance formula, which is itself embedded in a history of heterosexual signifiers (Flegel and Roth 2010, par. 5.1).

As we have seen in *Rubelangel* and *Septiplier* RPS, some of these codes and expectations of the romantic narrative are not present, mainly because the characters already know each other and have a previous friendship and also because they question some of the mechanisms of hegemonic masculinity. However, the happy endings of these RPS and the inscribed values are similar to those of the romantic novel, particularly concerning the future projection and happiness linked to the monogamous couple and a domestic and family life.

Thus, we can read these happy endings through the homonormative optics and the normative future aspirations, a topic that has been central in queer theory and activism (Duggan 2002; Love 2007). We have seen that homonormativity is closely related to ideas of happiness and futurity, in what form desirable and happy lives are projected, or in which institutions or behaviors are conveyed. In this case, love is configured within the couple's relationship – and in some texts, marriage or family and offspring –

becomes a happy object (Ahmed 2010). Thus, we can read the endings of these RPS as happy endings inscribed in very homonormative longings: a monogamous and exclusive couple, domestic and even familiar life, sometimes accompanied by a public coming out linked to the imperative of transparency, authenticity, and intelligibility of queer identities (Clare 2013; 2017; Lovelock 2017; 2019).

In addition, we have also identified a need for the protagonists to mature and grow, a process linked to the institution of the couple. We have already seen that queerness is often perceived as immature and permanently childish (Halberstam 2005, 5), and in these RPS, the protagonists feel that they must stop being “children”. Protagonists are sometimes presented through this lens of immaturity: they are single, play video games and define themselves as gamers, and have no attachments. Therefore, to grow, they need to settle down in a monogamous, exclusive relationship that must last over time. It sometimes also results in giving up other aspects of his life, such as his work as a YouTuber linked to the world of video games. So, the question of temporality and the future is critical when it comes to understanding homonormative aspirations: to be accepted, to be integrated, you must give up the permanent queer immaturity to settle in more acceptable models, like a partner or family.

The alternative to not being able to find a partner is considered a failure, even if to achieve it, protagonists must put aside many things and give up others, such as work, family, or certain friendships or hobbies. In this sense, the narrative of the happy ending and the aspiration of the couple, love and happiness exemplify what Lauren Berlant (2011) has called “cruel optimism”. The path protagonists must take to reach this happy ending is a path full of renunciations. Even though in some areas these renunciations can improve some of their lives that caused them discomfort (the difficulty in expressing their feelings, for example); in others, it involves leaving behind components of their life central to their identity (like YouTube). Therefore, a relationship of cruel optimism occurs since this exists when “something you desire is actually an obstacle to your flourishing” (Berlant 2011, 1).

Even the unhappy endings we found in the analyzed RPS texts (only two texts in total) cannot escape the framing of the romantic happy ending: they are unhappy endings because the characters do not end up together. And even though they love each other and being together is painful, the fact that they cannot end up together is presented as a failure. Although this queer unhappiness (Ahmed 2010) and queer failure (Halberstam 2011) can contain a radical potential, in these texts, it is presented as a frustration and an impediment to the happiness and fulfillment of the protagonists.

We should not forget one fundamental characteristic of these RPS that we explored in the previous section: rarely do the protagonists define themselves as gay or bisexual. The question regarding their sexual identity is not relevant in these fanfiction, and whenever the question is raised, it is often avoided or dismissed. Furthermore, we've seen that RPS texts are set in worlds with very little or no presence of LGBTQIA+ characters or communities. In this context, then, where neither the protagonists nor their environment define themselves as gay or feel that they are part of the LGBTQIA+ community, to what extent does it make sense to talk about homonormative aspirations? Homonormativity is often linked to the desire for recognition and acceptability, reducing those traits or practices that are connected to queerness, as Ahmed explains:

Happiness seems to involve here a narrative of assimilation in the specific sense of becoming like [...] If recognition for queers is made conditional on happiness, then they might have to minimize signs of queerness. One could also ask whether queer happiness involves an increasing proximity to social forms that are already attributed as happiness-causes (the family, marriage, class mobility, whiteness) (Ahmed 2010, 112).

To feel this longing for recognition or acceptability is necessary to feel the otherness or displacement of the most hegemonic social norms. But in the analyzed RPS, we have not detected an explicit concern of the characters being perceived as gay or straight, nor have we seen that forming a gay couple makes them feel less acceptable and leads them to a longing for assimilation.

All of this leads us to a fundamental question raised by these texts about sexuality: if the protagonists of slashes are coupled up, fall in love, and have sex together, why are they rarely defined as gay? There is no unequivocal answer, but we can trace three possible explanations that work in a complementary way.

The first answer may have to do with the protagonists' lack of connection with the LGBTQIA+ community. There are practically no other queer characters in the fanfic universes, nor is there any reference to LGBTQIA+ communities or meeting spaces. And despite being in deeply heteronormative worlds, there is rarely a reflection on the otherness of these characters who engage in gay sex and form gay relationships. Thus, labels such as “gay” or “bisexual” may lose part of their meaning since, for protagonists, they do not appeal to a sense of alterity for heteronormativity; nor a feeling of community, since there is no possibility of forming affective or political communities around these identities.

A second answer may be related to a much more fluid view of desire and sexualities, in which the use of labels or very restricted definitions may be too narrow to reflect the desire of the protagonists. It could be that, as Sedgwick expressed (1990, 9), the category of “sexual orientation” remains very ubiquitous and rooted in binarism. Therefore, the way of understanding sexuality and the directionality of desire would be broadened, opening to a preponderance of desire or affection over gender.

Finally, a third answer may have to do with compulsory demisexuality (McAlister 2014) and the omnipotence of intimacy, which means that when intimacy is more relevant than love or sexuality, any consideration of sexuality becomes irrelevant. This might be why the protagonists prefer not to define themselves as gay or bisexual since their desire is very focused toward a certain person with whom they already have an intimate and affectionate bond, which in principle, has nothing to do with their gender or biological sex.

Therefore, we return to the question of intimacy, which becomes crucial in understanding these texts since it overlaps any reflection on love, sex, or desire. As we have seen, intimacy is closely linked to the bond of friendship these protagonists have

and precedes any sexual or romantic relationship. Perhaps, instead of having homonormative aspirations and longings, the characters are driven to become a couple to preserve the bond of friendship, as the characters constantly appeal to the bond, affection, and intimacy that they have like friends, a closeness that they don't want to lose in any way. There is no dissatisfaction or emptiness within the bond of friendship, which for them is enough. But since male friendship is located in this tense but also fertile reading ground, their closeness leads them to think if there might be *something else*, if there might be love or desire, if they might be transiting the homosocial continuum toward sex and love.

This issue has a lot to do with how friendship ties are conceived and their degree of legitimacy and institutionality. As Alva Gotby points out, “our relations with friends have an ambiguous position in capitalist societies” (2022, 113). On the one hand, friendship relationships are not institutionalized like family or marriage, and they have also avoided strategies of commodification that have impacted other sex-affective relationships, such as the couple (Sears 2006). On the other hand, having remained on the sidelines of this institutionalisation and commodification also means that friendship is subordinated to other bonds (partner, marriage, family), and, therefore in a fragile position:

But friendship as a way of life is anything but an obvious and given practice. Whereas family and marriage ties, and even most of the weak ties we maintain throughout our lives, are part of the social systems that support them (cohabitation, marriage contract, professional network or even spatial proximity linked to the neighbourhood...) and, therefore, endowed with relative stability that makes them largely independent of the subjects who experience them, pure friendship bonds are precarious (De Lagasnerie 2023, 57).

In addition, friendship is strongly associated with stages of youth and immaturity, where friendship is allowed to be a central relationship but later has to give way to other relationships, often aimed at the partner and to form a family. Also, friendship bonds work differently from partner bonds: they are not based on exclusivity, but multiple

friendships can coexist and tend to be much less unequal and more emotionally reciprocal (Gotby 2022, 114).

Therefore, faced with the imperative to grow up, seek respectability through recognized bonds, and yearn for a happy future, the protagonists of RPS are forced to transform their friendships into relationships. That is to say, since there is a lack of recognition of the bond of friendship between two men, which is supposed to not last over time, or which must move to the background in front of more important bonds such as partner or family, RPS protagonists channel their desire to maintain intimacy through pairing and sex, at the same time they produce cracks into the rigid definitions of masculinity, friendship and desire between men, proposing new ways of relating to each other, perhaps much more fluid.

However, it does not mean that in the analyzed RPS, Rubius, Mangel, Jack and Mark do not desire other men since we cannot ignore that female fanfic writers work from homoerotic readings of their friendship, a terrain full of tension but also of erotic potential: “friendship between men have long been a site of anxious celebration” (Brook 2015, 250). Slash writers read a homoerotic potential in their friendship ties, and they take it to the limit in their RPS about the imagined lives of these YouTubers.

Nonetheless, they also note the lack of words and language to refer to friendships between desire, love, and intimacy. Above all, they note the lack of imaginaries of friendships strong enough to overcome the fragility and provisionally of these bonds, which “only seem to be able to last as long as family fate and the arrival of children do not cause their rupture” (De Lagasnerie 2023, 81). There is a romantic and erotic desire between the characters, but above all, they wish to maintain the bond of friendship and intimacy that has united them until that moment. These texts find in the institution of the couple a way to legitimize this bond and permanently preserve the friendship. Then, even though these texts are projected toward a homonormative ending and yearnings, they also attempt to protect the intimate bond of friendship from its apparent transience and fragility.

6. Conclusions

En aquest apartat es recullen els resultats més significatius de la recerca, i es posen en relació amb els objectius i preguntes de recerca que s'han definit; s'aporten unes últimes consideracions amb relació a la reflexivitat d'aquesta recerca i les seves aportacions principals i, finalment, s'apunten les principals limitacions i futures línies de recerca que es desprenen d'aquesta tesi.

6.1. Conclusions principals

En aquest apartat es relacionen els resultats obtinguts amb les preguntes de recerca, que donen resposta als dos objectius de recerca específics establerts:

OE1. Identificar i analitzar de quina manera es narren i representen les relacions romàntiques i les pràctiques sexuals en els real person slash de Rubelangel i Septplier.

Pel que fa a la primera pregunta de recerca **quines són les narratives principals al voltant del descobriment de la sexualitat dels protagonistes (PR1)**, hem identificat una narrativa prototípica, present en la majoria de fanfics, on aquest descobriment es narra a través del pas de l'amistat dels protagonistes a la relació de parella. Aquest relat parteix de dos personatges que comparteixen un vincle proper i íntim, i que a poc a poc transiten cap als sentiments romàntics i d'atracció sexual mútua, fins que acaben establint-se com a parella i mantenint relacions sexuals. És sempre mitjançant aquest trànsit de l'amistat a l'amor que els protagonistes descobreixen que senten atracció cap a un altre home, i en la majoria d'ocasions, no utilitzen termes o etiquetes com "gai" o "bisexual" per definir-se.

Aquesta negativa a emprar aquests termes té a veure amb dues qüestions. La primera està relacionada amb el paper de la intimitat en aquests textos, i és que vehicula el desig d'aquests protagonistes cap a altres homes a través de l'afecte i confiança que tenen

amb el seu amic, i que, per tant, no es tracta d'una atracció cap *als homes*, sinó cap a *un* home en concret, el seu millor amic. La segona té a veure amb el fet que l'interès d'aquests textos no està tan relacionada amb narrar i articular identitats gais, sinó en narrar actes homosexuals. Així doncs, a diferència del marc contemporani imperant sobre l'homosexualitat, que la considera una identitat o una "espècie" (Foucault 1976, 59), en aquests RPS la qüestió de la identitat dels protagonistes és irrellevant. El que es busca és explorar el pas de dos amics que s'enamoren, i narrar el seu procés d'enamorament, d'emparellament i les seves relacions sexuals, al marge de la seva identitat.

Amb relació a la segona pregunta de recerca, **de quina manera es representen les relacions sexoafectives** (PR2), podem concloure que les relacions acaben concretant-se mitjançant la parella exclusiva i monògama. És la fórmula més habitual i repetida als RPS, ja que els protagonistes afirmen el seu vincle a través de la institució de la parella. A més a més, es forma de manera natural i espontània, és a dir, no es planteja ni es debat quines altres maneres d'institucionalitzar el vincle es podrien adoptar, o en quines condicions. En algunes ocasions, el vincle es planteja a través de la institució del matrimoni, que reforça la unió exclusiva, monògama i que ha de perdurar en el temps. Així i tot, en la majoria de textos no es recorre al matrimoni i el vincle de parella és el més habitual.

Malgrat que els protagonistes consideren fonamental emparellar-se per formalitzar la seva relació, els canvis que implica en el si de la seva relació o forma de funcionar són més aviat mínims. És cert que comporta no poder tenir relacions sexoafectives amb ningú més, encara que és una condició que, com hem vist, accepten amb facilitat i sense qüestionar-la. També els hi implica "treballar" per la relació de la parella i canviar alguns comportaments, encara que aquests canvis van molt més enfocats a modificar elements associats a la seva masculinitat. Per tant, encara que els protagonistes necessiten formalitzar la seva relació a través de l'emparellament, això no els hi afecta substancialment en la relació que tenien prèviament: la seva manera de passar el temps junts, de tractar-se mútuament i de cuidar-se és molt similar a quan eren "només" amics.

Això ens assenyala que les relacions entre homes no sempre separen de forma clara les línies entre l'amistat i l'amor (Sedgwick 1985). En els RPS, l'emparellament i el sexe formalitzen i constaten aquest pas de l'amistat a l'amor, però en la quotidianitat les relacions es mantenen força similars, és a dir, no hi ha tant d'espai per recórrer entre ser amics i estar junts com a parella. A més a més, també ens apunta que les escriptores d'aquests fanfics detecten que hi ha una potencialitat queer inscrita en l'amistat d'aquests YouTubers, o si més no, alguna cosa que traspasa les fronteres de l'amistat. La manera de fer-ho emergir en els RPS, doncs, és a través de la relació de parella, però que no modifica substancialment les interaccions entre aquests personatges.

Respecte a la tercera pregunta de recerca, **de quina manera es representen les pràctiques sexuals i el consentiment sexual (PR3)**, hem vist que malgrat que tots els textos contenen escenes de sexe, la forma en què es representa varia molt segons el gènere del fanfic. Si són fanfics smut o lemon (fanfics que es caracteritzen pel sexe explícit), trobem una descripció molt detallada i explícita del sexe, i que ocupa part central del text. En canvi, en els textos fluff (fanfics centrats en la part romàntica, agradable i lluminosa d'una relació), les descripcions del sexe són més breus i menys explícites i sovint s'utilitzen metàfores o eufemismes per descriure les pràctiques sexuals. No obstant això, en ambdós casos el sexe sempre està supeditat a l'amor o a la intimitat, i no hi ha textos on el sexe sigui l'única o última finalitat. Això té a veure amb el que hem vist en relació amb la PR1, i és que els actes homosexuals sempre s'emmarquen dins de l'amor o intimitat que senten per l'altre protagonista, però no per una identificació amb una sexualitat determinada.

Malgrat això, els protagonistes gaudeixen del sexe, i de fet la forma de narrar el desig sexual d'aquests protagonistes s'aproxima molt a algunes de les concepcions normatives al voltant dels homes i del sexe: el seu desig i passió és gairebé irrefrenable, i moltes vegades la forma de narrar-ho ens remet a l'agressivitat o la força. Dins d'aquest marc, el consentiment sexual entorpeix la forma d'actuar passional i impulsiva dels homes durant el sexe i, per tant, en la majoria de textos es dona per sabut, o el seu paper es minimitza. A més a més, si tenim en compte la qüestió de la centralitat de la intimitat, el

consentiment sexual es desplaça perquè es pressuposa que la confiança dels protagonistes evitarà que es pugui produir cap abús.

A propòsit de la pregunta de recerca de **quins són els rols dels protagonistes (Rubius i Mangel, Jack i Mark), tant en el context de la parella com en les pràctiques sexuals (PR4)**, hem identificat que els rols dels protagonistes són molt estàtics i inamovibles. De fet, els rols es naturalitzen, ja que no hi ha una discussió o decisió sobre qui ha d'adoptar cada rol, sinó que es presenten com si fossin innats d'aquests protagonistes. Així doncs, en Mangel i en Mark acostumen a adoptar el rol de dominador, o top; i en Rubius i en Jack adopten el rol submís o de bottom. Específicament, això determina molt les pràctiques sexuals, ja que defineixen i limiten què farà cadascú en el sexe: els top són els qui marquen quines pràctiques concretes i en quin ordre es duren a terme, tenen molta més agència i són proactius, i generalment són els que penetren a l'altre personatge. Els bottom, en canvi, són més passius, segueixen les indicacions del top, i generalment són penetrats. Ara bé, en el context de la parella i de l'amor, aquests rols no són tan definitoris ni limiten tant el repertori d'accions dels protagonistes, ja que es distribueix de forma més equitativa qui duu la veu cantant, qui és proactiu, o qui cuida a l'altre personatge.

Aquesta distribució està present pràcticament en la totalitat dels RPS analitzats, i de forma molt puntual i anecdòtica es produeix alguna modificació en aquests rols, o sigui que hi ha un consens molt ampli en el fanon de qui ha d'adoptar aquests rols. Així i tot, encara que els rols de top i de bottom estan molt associats a idees sobre la masculinitat (top) i feminitat (bottom), en aquests RPS no hem detectat que hi hagi una correspondència clara. És a dir, en Mark i en Mangel no encarnen alguns dels trets associats a la masculinitat, com podria ser una complexió física més grossa i forta, o un caràcter més dur o hermètic; i en Jack i en Rubius tampoc encarnen alguns dels trets associats a la feminitat, com podria ser una complexió física més petita o un caràcter més dolç. Per tant, els textos mai reforcen aquestes associacions entre la masculinitat/feminitat i els rols de top/bottom, tot i que tampoc es produeix una inversió o qüestionament d'aquestes categories. Així doncs, a diferència de fan fictions d'altres fandom, on sí que hi ha una correspondència entre els trets dels protagonistes en el text

canònic, sigui per reforçar-la sigui per qüestionar-la, en aquest cas l'assignació de rols ve definida pel fanon. Aquest repartiment dels rols de forma tan nítida serveix per conèixer d'entrada com es comportarà cada protagonista, i també definir una expectativa clara a la lectora en conèixer quin rol adoptarà cadascú i quines implicacions té.

Encara que, tal com hem vist, l'slash s'ha considerat un espai igualador de relacions entre homes (Kustritz 2003) o si més no, un espai des d'on reflexionar sobre diferències i abusos de poder (Popova 2018b), en aquest cas, l'assignació d'aquests rols tan inamovibles contradiu aquesta assumpció, ja que encara que no hi hagi diferències de poder molt significatives entre els protagonistes, no s'obre un espai per qüestionar qui duu a terme determinades pràctiques o en qui recau fer segons què. En el terreny del sexe, particularment, això reforça que es reproduïxin una sèrie de guions sexuals molt normatius, perquè no hi ha espai per a l'experimentació o el canvi, o la veu del bottom durant les pràctiques sexuals – a excepció dels textos BDSM – és molt poc rellevant.

OE2. Analitzar els valors i discursos que s'articulen en aquestes narratives en relació amb l'amor, el sexe, el consentiment sexual, la sexualitat i la masculinitat.

Pel que fa a la pregunta **quins elements s'incorporen de les narratives romàntiques prototípiques, la pornografia i altres fan fiction, i de quina forma es recontextualitzen en els RPS (PR5)**, els RPS s'emmarquen principalment en la narrativa romàntica, encara que incorporen molts fragments que tenen una clara voluntat eròtica i pornogràfica. Aquesta barreja, que no és exclusiva dels fanfics de Rubelangel i Septiplier (Neville 2018a, 191), implica que el marc genèric d'aquests fanfics s'aproxima a la narrativa romàntica i, per tant, s'articula al voltant de voler aconseguir l'amor i una parella. Així doncs, les escenes de sexe, tot i poder estar narrades amb molt detall, mai són l'eix vertebrador de cap text. Tanmateix, la forma de construir les escenes sexuals comparteix molts elements de la pornografia gai (Mercer 2017), sobretot pel que fa al repartiment de rols dels protagonistes i el què se suposa que ha de fer cadascú, com hem vist a la PR4.

Pel que fa a la narrativa romàntica, els RPS s'aproximen a moltes de les convencions d'aquesta (Radway 1991; Regis 2003; C. M. Roach 2016), sobretot amb el final feliç i la creença que qualsevol patiment o sacrifici per l'amor es veurà recompensat. Així i tot, una de les diferències més significatives té a veure amb el repartiment dels rols dels protagonistes, ja que tradicionalment se suposa que la dona ha d'assumir la càrrega emocional i ha de "domesticar" a l'home per tal de formar la relació. En aquests RPS la càrrega es comparteix i és assumida per tots dos, sense que cap dos dels protagonistes hagi de "domesticar" o obligar a l'altre a fer-ho. Malgrat tot, sí que detectem un discurs que connecta amb moltes de les narratives romàntiques en considerar que s'ha de treballar per l'amor i que aquest requereix una feina, que es veurà recompensada si hi ha un "final feliç". No obstant això, encara que algunes autores han llegit en aquest final feliç la submissió de la dona i l'acceptació de normes patriarcals, en aquests textos no hi ha una submissió clara per cap dels dos personatges, ni tan sols del que adopta el rol de bottom.

També hem detectat molta intertextualitat entre els fan fiction, és a dir, que hi ha una porositat entre altres fanfics i RPS. Per exemple, algunes narratives o punts de partida dramàtics es reproduïxen en molts fanfics, com per exemple, haver de compartir un llit inesperadament o haver de fingir ser parella davant d'altres persones. A més a més, hi ha una sèrie d'esdeveniments o de fets de les vides reals dels YouTubers que s'incorporen molt sovint en els textos, com les convencions (en el cas d'en Mark i en Jack) o haver sigut companys de pis (en el cas d'en Rubius i en Mangel). Que les autores agafin del cànon els mateixos moments ens assenyala un cert consens a l'hora de veure quins moments tenen un contingut o una lectura homoeròtica més elevada, i acostumen a ser situacions que propicien la intimitat i proximitat entre els protagonistes. En la construcció del fanon també hi ha una intertextualitat i consens molt evident, sobretot en els rols dels protagonistes, compartits en la pràctica totalitat dels textos i que no es qüestiona que pugui ser d'una altra manera.

Amb relació a la pregunta **de quins són els principals valors i discursos al voltant de l'amor i l'emparellament** (PR6), podem concloure que l'amor romàntic i els seus mites ocupen una posició central en els RPS, ja que la majoria de textos giren al voltant

d'aconseguir l'amor i emparellar-se, vinculat a valors molt normatius i fins i tot conservadors. La consecució de l'amor i la parella es construeixen com requisits indispensables per tal de ser feliços, de manera que es justifica que els protagonistes renunciïn a aspectes de la seva vida o hagin de patir per poder arribar a ser una parella. De fet, i com vèiem amb relació als "finals feliços" de la narrativa romàntica, en aquests RPS es vincula molt estretament la felicitat amb l'amor i la parella. Per tant, hi ha una clara relació amb aspiracions homonormatives que es vehiculen a través de la parella, que es construeix com indispensable per ser feliç i una mostra d'una "bona vida" (Ahmed 2010), en lloc de proposar formes de relacions alternatives o qüestionar la centralitat de l'amor monògam. A més a més, en emparellar-se sota aquest paraigua homonormatiu, les parelles poden aconseguir reconeixement i ser intel·ligibles externament, mentre que d'altres models de relació queer podrien dificultar-ho (I. Francis 2021). Part d'aquest neguit o anhel per la intel·ligibilitat pot relacionar-se amb la voluntat d'institucionalitzar i preservar vincles d'amistat, que des de l'heteronormativitat es consideren fràgils o propis d'etapes immadures. Així doncs, en comptes de reivindicar altres formes de relació queer més fluides, la formalització en una parella suposa un reconeixement extern molt més elevat.

És interessant apuntar que, tot i haver-hi aquest anhel de reconeixement o de formalitzar relacions duradores, les sortides de l'armari no són gaire comunes en aquests textos, o si apareixen, no es consideren un requisit indispensable de les parelles. Com que els protagonistes no s'identifiquen com a gais o bisexuals, la sortida de l'armari no té tant a veure amb una confessió de la seva sexualitat sinó amb una revelació de qui és la seva parella. Ara bé, això també implica que es deslliga d'algunes de les aspiracions homonormatives de la sortida de l'armari, construïda com un ritual que certifica l'acceptació feliç de la sexualitat dels seus protagonistes, i també fa que la seva relació sigui intel·ligible per mirades externes (Clare 2017).

Respecte a la pregunta **quins són els principals valors i discursos al voltant de les pràctiques sexuals i el consentiment sexual** (PR7), seguint el que hem vist en relació amb la PR3, el paper del consentiment sexual es presenta com a irrellevant o fins i tot innecessari, ja que es pressuposa que en contextos de coneixença, intimitat i confiança,

aquest no és necessari, o és un element poc eròtic i passional. Quan apareix el consentiment sexual, el model prevalent és el del “no és no” (Popova 2019), que es construeix a partir de l’agència individual de les persones involucrades en una pràctica sexual, i ignora altres qüestions relacionades amb la desigualtat de poder. A més a més, això implica que es construeixi des del fet negatiu, és a dir, el consentiment només s’articula a través de la negativa a dur a terme una pràctica sexual. El model del “sí és sí”, que també apareix, però de forma menys freqüent, sí que construeix una visió del consentiment basada en el desig o l’entusiasme, encara que centrada en l’agència individual i que també amaga potencials desigualtats de poder.

Pel que fa a les pràctiques sexuals, els RPS ens mostren un sexe molt adherit als guions sexuals normatius (Beres 2014; Hedrick 2020b), que estan construïts partint de pràctiques sexuals heterosexuales. Per tant, es produeix una dissonància entre el sexe dels protagonistes (dos homes) i els guions sexuals que segueixen. Altra vegada, doncs, detectem la desconexió d’aquests textos amb la comunitat queer o les seves preocupacions, ja que menys en els textos BDSM o kink, no hi ha una exploració d’altres formes de tenir sexe o de traduir el desig. A més a més, hi ha poc espai per l’exploració dels desitjos dels protagonistes, ja que un dels protagonistes adquireix el rol de top o de guia i marca quins són els passos i pràctiques que s’han de seguir; mentre que el personatge amb rol de bottom segueix el que li proposa l’altre, sense verbalitzar o compartir els seus desitjos.

Finalment, pel que fa a la darrera pregunta de recerca, **de quina manera es recontextualitzen i representen les masculinitats dels protagonistes (PR8)**, aquests RPS fan evidents les construccions de la masculinitat i els seus efectes, i n’assenyalen i qüestionen alguns dels seus trets, encara que a la vegada en realcen d’altres. Alguns dels trets de la masculinitat hegemònica, com poden ser la virilitat, la forma física o la força, es destaquen i es representen com a elements atractius. Però alhora també s’elevan trets més propers a models de masculinitat inclusiva, com poden ser la tendresa, les cures o l’obertura emocional. Tot i això, hi ha un clar desig per mostrar protagonistes que siguin vulnerables, oberts emocionalment, i que se’n cuidin de les altres persones, ja que els protagonistes han de treballar per desfer-se d’aquells trets que no encaixen en aquest

model. Per tal d'arribar aquí, els personatges han de transformar-se i treballar per aconseguir-ho, amb l'objectiu d'aconseguir l'amor i poder estar en parella.

Però en termes generals, la masculinitat d'aquests protagonistes és un dels terrenys on hi ha més negociació i tensió, perquè de forma molt explícita els RPS assenyalen alguns dels trets de la masculinitat hegemònica com nocius pels protagonistes, malgrat que simultàniament són trets que fan els protagonistes atractius o desitjables. Però a la vegada, la transformació que pateixen els protagonistes i el camí que han de recórrer per tal de ser feliços està molt lligat a treballar aquests aspectes, o fins i tot, deslliurar-se'n. A més a més, el fet que els protagonistes se sentin atrets per altres homes (més enllà de la definició que facin de la seva sexualitat) entra en una clara contradicció amb els postulats fonamentals de la masculinitat hegemònica, basada en l'heterosexualitat, i que obliga els protagonistes a reesituar-se en la seva expressió de la masculinitat, del seu desig i dels seus sentiments amorosos.

6.2. Consideracions finals

Els fan fiction inequívocament juguen un paper molt important a l'hora de crear comunitats, i de generar espais que permetin explorar la sexualitat i el gènere de les persones que els escriuen i llegeixen, així com construir nous imaginaris sobre el desig, el sexe i l'amor. En aquest sentit, doncs, és un camp molt fèrtil per ser abordat des de perspectives feministes i queer per tal d'entendre com es configuren aquests espais i quines són les narratives principals que podem trobar-hi, així com el rol que han jugat en les vides de les fans. Aquesta recerca ha contribuït a aprofundir en el coneixement d'aquests textos i el seu vincle amb els discursos al voltant de la sexualitat, el desig, l'amor i les masculinitats, concretament fixant-se en un àmbit poc explorat: el del RPS i de l'entorn dels videojocs. Tot i que la intersecció de videojocs i fans és un terreny que s'ha estudiat prèviament (Rehak 2003; Swalwell, Stuckey, i Ndalianis 2017; Wirman 2009), encara resta molta feina per entendre millor de quina forma els fanfics i les comunitats gamer es relacionen i en quins aspectes es produeixen friccions; o de quina manera les fans habiten aquests espais, sovint hostils i excloents cap a les identitats fora

de l'home cis heterosexual. Així doncs, la voluntat d'aquesta recerca ha estat il·luminar aquest espai i pràctiques, i haver aprofundit en els discursos vehiculats en aquests textos.

En aquestes darreres línies de la tesi doctoral considerem que també és important reflexionar sobre la posició i el rol de la investigadora, vinculant-nos a la tradició pròpia dels *fan studies* i la figura de l'aca-fan (Cristofari i Guitton 2015), però també de la recerca feminista (Cook i Fonow 1986). L'origen d'aquesta recerca se situa en la pròpia experiència de ser fan d'aquests YouTubers i del plaer obtingut en llegir els RPS sobre ells, però també d'una certa inquietud de voler entendre què s'amaga darrere d'aquests textos, de voler entendre si eren textos transformadors o bé textos conservadors. Aquest punt de partida s'insereix perfectament en una de les tensions principals dels *fan studies*, la visió dicotòmica – i sovint exclouent – a l'hora d'abordar qualsevol pràctica del fandom: o bé són pràctiques subversives, que qüestionen els rols de poder i els desestabilitzen, o bé són pràctiques que reproduïxen discursos normatius i que mercantilitzen les produccions desinteressades dels fans.

És evident que una mirada dicotòmica a qualsevol fenomen acaba desembocant en una simplificació i reduccionisme excessiu de l'objecte d'estudi, i les suposicions prèvies abans d'endinsar-se en l'anàlisi poden condicionar-ne els mateixos resultats. Així i tot, considerem que intentar abordar la recerca amb una objectivitat, distància i fredor total tampoc és viable. De fet, les metodologies feministes han qüestionat i desafiat aquesta suposada objectivitat generada pel distanciament de la investigadora respecte a l'objecte d'estudi (Cook i Fonow 1986). És clar que això en cap cas implica una falta de rigor, sinó una reflexió sobre la posició de la persona que investiga respecte a l'objecte investigat, tenint en compte des de quina situació i mirada es duu a terme aquesta recerca. I en un àmbit com el dels fans, aquesta qüestió esdevé encara més crucial, ja que “fans, like feminist researchers, are deeply concerned by questions of knowledge, power, emotion, and reflexivity” (Hannell 2020, par. 6.4). Així doncs, tots aquests aspectes s'han incorporat durant tot el procés de recerca, des del disseny metodològic, la revisió de la literatura, i per descomptat, en l'anàlisi i interpretació dels textos.

Per tal d'abordar aquesta reflexió, cal partir de l'objecte d'estudi, ja que ens obliga a plantejar-nos la mirada des d'on s'investiga. L'slash fiction és un gènere molt associat a la feminitat i a les dones, perquè tal com hem vist, es considerava que eren sobretot dones que l'escrivien. I encara que aquest plantejament s'hagi qüestionat al llarg dels anys, això ha dut a un gran interès d'aquest tipus de textos davant d'altres fanfics (Spacey 2018c), i en general, als *fan studies* a fixar-se majoritàriament en fans que s'identifiquen com dones i/o queer, o en pràctiques que es relacionin amb qüestions de gènere o sexualitat (Hannell 2020, par. 1.1). Aquesta tendència no és exclusiva dels fan studies, ja que les investigacions feministes realitzades des dels estudis culturals han tendit a seleccionar gèneres considerats femenins (com la telenovel·la) per tal d'entendre la relació entre qüestions de feminitat i feminisme (Brunsdon, D'Acci, i Spigel 1997, 2). Per tant, partir d'aquest marc ens obliga a reconsiderar i estar molt atentes a les idees sobre feminitat, plaer femení i feminisme quan abordem aquests objectes d'estudi (Brunsdon 2000, 4). Això no obstant, és gairebé inevitable que es produeixi una relació incòmoda o una contradicció entre el rol de la investigadora i la seva visió sobre les audiències (Hermes 2006, 175), la cultura popular i el feminisme, ja que es volen assenyalar aquelles narratives problemàtiques o conservadores, però sense menystenir la forma en què les audiències les llegeixen o se n'apropien.

En aquest sentit, doncs, existeix el perill de o bé inserir els desitjos de què voldria la investigadora que fos el text, condicionada per un marc feminista i emancipador i que vol fer valdre la cultura popular associada a la femineïtat i, per tant, menystinguda; o bé la temptació de sobre analitzar els textos, desdibuixant l'agència de l'audiència i aplicant-hi una mirada condescendent. En el primer cas, aplicar una mirada excessivament optimista redueix el text a idees molt simples i utòpiques, a part que pot amagar aspectes problemàtics del text: “this positive light could overly idealize the genre [fan fiction] and ignore issues such as homophobia, misogyny, racism and consent” (Close i Wang 2018, 158). Però una mirada que sigui excessivament crítica i sobre analitzadora també cau en reduccionismes (Goltz 2013, 146), a més a més d'acabar caient en una visió paternalista que considera tots els textos de cultura popular com textos perillosos (Hermes 2006, 166).

En ambdós casos es pot acabar produint el que Ien Ang va anomenar la sobrepolitització del plaer femení i la instrumentalització d'aquest, utilitzant-lo només per entendre si els textos que generen aquest plaer (siguin telenovel·les o slash fiction) són políticament conservadors o progressius (Ang 1985, 135) i, per tant, només entenent el plaer que genera consumir-los si tenen una finalitat feminista. A més a més, això també provoca que la investigadora se situï en una posició on només pot obtenir plaer d'aquests textos si contenen idees feministes, de manera que se situa per sobre del plaer del consum que generen, independentment de les seves idees (Hannell 2020, par. 3.8). Així doncs, hem intentat no perdre de vista el plaer i gaudi a l'hora de llegir aquests textos. Així i tot, adoptar aquesta posició no deixa de ser un repte, ja que com a aca-fan, s'ha de conciliar el plaer de la lectura "escapista" amb el plaer de la lectura analítica (C. M. Roach 2014, 36).

Principalment, hem volgut evitar que aquesta recerca se situés en l'extrem optimista o en l'extrem pessimista, i els conceptes d'Eve Kosofsky Sedgwick (2003a) de les lectures reparadores i les lectures paranoiques han sigut molt útils per tal d'encarar l'anàlisi i interpretació dels RPS. Per tant, hem volgut veure i destacar aquells elements amb una potencialitat transgressora, però també assenyalar aquells elements que reproduïen discursos normatius, però sobretot, "deixar-nos sorprendre" pels textos (Love 2010, 236), és a dir, no partir d'una imatge preconcebuda (negativa o positiva).

Conseqüentment, podem dir que en els textos que hem analitzat no hi hem trobat únicament narratives de transformació radical de les relacions sexoafectives, però tampoc hi hem trobat exclusivament narratives de manteniment de l'estatu quo. Com apunta Joke Hermes en relació a la ficció popular criminal, els textos no ofereixen una gran "esperança utòpica", però sí que contenen moltes tractes d'una crítica social (Hermes 2006, 172). Així doncs, els RPS no són una ficció utòpica, però tampoc són textos que contenen de forma monolítica idees conservadores. De fet, els textos oscil·len entre les dues coses, creant espais de fricció, tensió i qüestionament, que fan que els textos siguin encara més interessants, perquè ens permeten veure com algunes concepcions molt arrelades sobre el sexe, l'amor o la masculinitat no es donen per

sabudes, i col·loquen els personatges en situacions que els obliguen a qüestionar-se si hi ha altres maneres de ser o de fer les coses.

Aquestes tensions les hem identificat al voltant de diversos eixos. Si ens fixem, per exemple, en el sexe i el consentiment sexual, diferents narratives i models del consentiment coexisteixen en els textos. En algunes ocasions, el consentiment sexual es mostra de forma superficial o fins i tot innecessària, ja que adquireix un paper irrellevant i es veu desplaçat per la intimitat i confiança entre els personatges. En canvi, en altres ocasions, les narracions de les escenes de sexe s'articulen al voltant del consentiment sexual i els seus matisos, creant models de narrativa eròtica on el paper del consentiment sexual en lloc de ser un destorb n'és la pedra angular.

En relació amb la masculinitat, on els textos alternen la glorificació d'alguns dels aspectes de la masculinitat hegemònica (la virilitat, la força) però a la vegada els personatges admeten que el que més els hi agrada dels altres homes són característiques associades a la feminitat (com les cures o la dolçor), encara que aquests trets de vegades es presenten amb burla o mofa. No obstant això, en la majoria d'ocasions, els protagonistes es veuen obligats a polir la seva masculinitat per tal d'obrir-se a converses sobre les seves emocions o el futur de la parella, una tasca que ambdós personatges accepten dur a terme.

En aquest sentit, encara que no hem vist que es plantegi exactament què significa emparellar-se (ràpidament i sense discussió els protagonistes formen parelles monògames i exclusives), sí que hi ha una reflexió sobre què significa enamorar-se. Si els protagonistes es coneixen, ja són amics i s'estimen com a tal, què és el que fa que passin a estar enamorats, o a ser parella? Què els hi impedia fins ara? Els protagonistes es plantegen si això té a veure amb la seva sexualitat, amb l'aparició del desig sexual o amb la intimitat i afecte acumulat al llarg del temps.

La intimitat, com hem vist, és imprescindible per entendre aquests textos, i malgrat no ser exclusiva dels RPS de Rubelangel i Septiplier, esdevé crucial en aquestes narratives, ja que l'amor, el sexe i la sexualitat se supediten a la intimitat. Podríem llegir aquest fet com un element poc transformador, ja que ignora qualsevol qüestió sobre les

orientacions sexuals i desactiva el paper de les comunitats LGBTIQ+, i també fomenta una visió on el sexe se supedita al vincle o a l'amor; però també podem identificar-hi una necessitat d'eixamplar els tipus de relacions que poden establir els homes entre ells, i sobretot, una fluïdesa i amplitud del desig que queda restringida en moltes narratives romàntiques tradicionals.

En definitiva, no podem situar els textos dels RPS només dins de la transgressió o de la norma, perquè el mateix fenomen pot veure's des de diferents perspectives, i encara que puguin generar tensions o fins i tot ser contradictòries, són visions que coexisteixen en aquests textos. Aquestes tensions ens mostren que el terreny dels discursos sobre l'amor o el sexe són terrenys disputats i amb tensió ideològica. Com apunta Jonathan A. Allan, els desitjos de la ficció no són sempre correctes o normatius, però sí que ens assenyalen les “realitats i complexitats generals del desig sexual i eròtic” (2020b, 111), de manera que els RPS de Rubelangel i Septiplier ens aporten informació sobre maneres d'entendre i de narrar les relacions sexoafectives, amb totes les seves complexitats, matisos i contradiccions.

6.3. Limitacions i futures línies de recerca

Havent arribat a aquest punt final de la recerca, considerem pertinent assenyalar les principals limitacions d'aquesta recerca, però també apuntar als nous camins que s'obren a partir d'aquesta investigació. Aquesta tesi ha contribuït a ampliar el coneixement sobre els RPS i els discursos que contenen aquests textos, aportant en la discussió al voltant dels slash fiction i assenyalant-ne els elements transformadors i conservadors. A partir dels *fan studies*, la teoria queer i feminista, i mitjançant l'anàlisi crítica del discurs, s'han pogut identificar i aprofundir en aquells aspectes més rellevants relacionats amb la sexualitat, l'amor, el sexe i les masculinitats que apareixen en els textos sobre Rubelangel i Septiplier.

No obstant això, podem assenyalar dues limitacions principals d'aquesta recerca que tenen a veure amb el mètode. D'entrada, com que hem fet servir l'anàlisi crítica del

discurs, una metodologia d'anàlisi textual qualitativa, es fa difícil que puguin generalitzar-se els resultats. Encara que la mostra analitzada és representativa del cas d'estudi que s'ha abordat i ens ha permès arribar a conclusions significatives respecte als objectius de recerca, els resultats no són extrapolables a altres RPS. Tot i això, la graella de categories i operadors que s'ha generat per aquesta recerca podria aplicar-se en un futur per abordar l'anàlisi de fanfics i la seva construcció de discursos sobre amor, sexe i masculinitats. En aquest sentit, considerem que una futura línia de recerca pertinent podria consistir a aprofundir en els RPS sobre YouTubers gamers, ampliant-ne la mostra per tal d'atendre a diferents variables, com pot ser el context cultural i lingüístic, les plataformes on es publiquen i llegeixen els textos, o el mateix perfil dels YouTubers, incorporant a dones i/o persones del col·lectiu LGBTIQA+ per tal d'identificar de quina manera es construeixen els relats romàntics i eròtics a partir d'aquestes figures i si hi ha diferències significatives.

En segon lloc, i també relacionat amb el mètode escollit, és que no podem conèixer la perspectiva de les creadores i lectores d'aquests fanfics. Encara que mitjançant l'ACD hem pogut prestar atenció al context de producció i distribució, no hem abordat de quina manera les escriptores i audiència entenen aquests textos, com són els processos d'escriptura o com es relacionen amb el material canònic, entre altres aspectes. Per tant, seria de gran interès realitzar aproximacions etnogràfiques a les comunitats de fans de YouTubers i streamers del món dels videojocs, per tal de veure com es conceptualitzen i es relacionen amb els fanfics o ships d'aquests creadors, i la funció que aquestes pràctiques tenen en la seva identitat i pràctica com a fans. Es podria prestar especial atenció a les fans que s'identifiquen com a dones o que formen part del col·lectiu LGBTIQA+ per tal d'aprofundir en com la seva identitat xoca amb les pràctiques dels entorns de gaming que sovint les exclouen.

Finalment, un camí que s'obre a partir dels resultats d'aquesta recerca té a veure amb una qüestió que ha emergit durant l'anàlisi dels fanfics, que és el paper de l'amistat i la intimitat en els fan fiction. La majoria de recerques, incloent-hi la present, es fixen en tot allò que concerneix les esferes del sexe, l'amor i les relacions sexoafectives. Tanmateix, les relacions d'amistat són claus per entendre com es formen aquestes

relacions i els imaginaris que s'hi construeixen a partir d'aquí. Per tant, considerem interessant que una de les futures línies de recerca se centri en el rol de l'amistat en els fanfics, ja que no només ens permetria indagar en un aspecte poc investigat, sinó que contribuiria a entendre millor el rol de la intimitat i la jerarquització de les relacions en els mons que construeixen aquests fanfics.

Conclusions

In this section, we collect the most significant outlets of this research and establish a correspondence with the objectives and research questions that have previously been defined. Then, we outline some final considerations with the reflexivity of this research and its main contributions are highlighted. Finally, we point out the main limitations of this research, as well as future areas of research that emerge from this thesis.

6.1. Main conclusions

This section is structured around providing the answers to the research questions, which simultaneously answer the specific research objectives and the main research objective:

SO1. To identify how romantic relationships and sexual practices are narrated and represented in Rubelangel and Septiplier real people slash.

Regarding the first research question, **“What are the main narratives surrounding the discovery of the sexuality of the protagonists?”** (RQ1), we have identified a prototypical narrative, present in most fan fiction, which narrates the transition of the protagonists’ friendship to their romantic relationship. It begins with two characters who share a close and intimate bond and who gradually move toward romantic feelings and mutual sexual attraction until they settle down as a couple and have sex. It is always through this transition from friendship to love that the protagonists find out that they are attracted to other men, and in most occasions, they do not use terms or labels such as “gay” or “bisexual” to define themselves.

This refusal to use these labels is related to two issues. The first one concerns the role of intimacy in these texts. The protagonists’ desire for other men is conveyed through their intimacy and fondness with their friend. Therefore, it is not framed as being attracted to *other men* but to *a man*, specifically, their best friend. The second one concerns the focus of these texts, which are not interested in narrating and articulating gay identities

but in narrating homosexual acts. Thus, it drifts away from the contemporary understanding of homosexuality, which considers it an identity or a “species” (Foucault 1976, 59). In these texts, the identity of the protagonists is irrelevant. What they do is explore the journey of two friends who fall in love and describe their falling in love, their coupling, and their sexual practices, regardless of their identity.

With the second research question, “**How are sex-affective relationships presented?**” (RQ2), we can conclude that relationships always end up in a monogamous and exclusive form. It is the most common and repeated formula in the RPS since the protagonists reaffirm their bond through the institution of the couple. In addition, the couple is formed naturally and spontaneously, meaning that they never consider or debate which other ways or shapes the couple might have. The bond is sometimes established through marriage, reinforcing the exclusive, monogamous union that must last over time. However, most texts do not refer to marriage; they establish their partnership through an exclusive and monogamous couple.

Even though protagonists believe that it is important to establish a partnership, it does not entail many changes in their relationship or their way of relating to each other. The main change is that they cannot have sex-affective relationships with anyone else. Still, as we have seen, they accept this limitation without questioning it or complaining about it. It also entails “working” for the relationship and changing some of their behaviors, even though these changes are directed towards modifying elements of their masculinity. Hence, even though there is the need to stabilize their relationship through partnership, this does not substantially alter their previous relationship: how they spend time together and care for each other is very similar to when they were “just” friends.

This points out that relationships between men do not always clearly separate friendship from love (Sedgwick, 1985). In RPS texts, partnership and sex reaffirms this transition from friendship to love, but their day-to-day life does not change much, meaning there is not so much space to roam from being friends to being a couple. In addition, this also points out that these fanfic writers spot a queer potentiality in these YouTubers’ friendship, or at least, something beyond friendship frontiers. The way of making it

emerge is through partnership, but it does not substantially modify the interactions between the protagonists.

Regarding the third research question, “**How are sexual practices and sexual consent represented?**” (RQ3), we have seen that sex is not always represented explicitly since it depends a lot on the genre of the fanfic. If they are smut or lemon fan fiction (fanfics characterized by their sexual explicit content), sex is very detailed and explicit, and its descriptions occupy a central part of the text. In contrast, in fluff texts (texts that focus on the romantic and comforting aspects of relationships), sex is not described at length, and they use metaphors or euphemisms to describe sexual practices. However, we must consider that in both cases, sex is always dependent on love or intimacy and that there are neither texts nor scenes where sex is the ultimate goal. This has to do with what we have seen in RQ1, which is that homosexual acts are always framed within love or intimacy but not with an identification with a sexuality label or identity.

Despite this, protagonists enjoy having sex, and the way of narrating this desire is very close to the normative patterns of depicting men and their desire: their desire and passion are unstoppable and are often related through aggressivity or force. Within this framework, sexual consent is a nuisance to this passionate and impulsive masculine way of acting during sex. Thus, sexual consent is often taken for granted, or its role is minimized. Also, if we consider the centrality of intimacy, sexual consent is displaced because there is the assumption that the confidence between protagonists will avoid abuse.

Finally, with the research question “**What are the roles of the protagonists (Rubius and Mangel, Jack and Mark), both in the context of the couple and the sexual practices?**” (RQ4), we have identified that the roles of the protagonists are very static and immovable and that they occur naturally; that is to say, there is no discussion or decision about who should adopt each role, but the roles are presented as natural or innate roles of these protagonists. So, Mangel and Mark assume the dominant or top role; and Rubius and Jack assume the submissive or bottom role. Concerning sexual practices, these roles determine, define, and limit what each person will do during sex.

Tops are the ones marking which specific practices they will do and in which order they will be carried out, so they have much more agency and are proactive. They are also generally the ones who penetrate the other protagonist. Bottoms, on the other hand, are more passive, follow the top's instructions, and are generally the ones being penetrated. However, in the context of the couple and the love terrain, these roles are not so defining, nor do they limit the repertoire of actions of the protagonists, since it is equally distributed who has a leading role, who is proactive, or who takes care of the other character.

This distribution is present in almost the totality of the analyzed RPS, and very anecdotally, there is some modification in these roles. Thus, there is a fanon consensus regarding who must adopt each position. Even though top and bottom roles are significantly associated with ideas about masculinity (top) and femininity (bottom), there is no clear correspondence in these RPS. Mark and Mangel do not embody traits traditionally associated with masculinity, such as a more extensive and more robust physical build, or a stricter personality. In the same way, Rubius and Jack do not embody some of the traditional traits associated with femininity, such as a smaller or weaker physical build or a sweeter personality. Therefore, RPS never reinforces these associations between masculinity/femininity and top/bottom roles, although there is no questioning or inversion of them. Unlike other fan fiction from other fandoms, in which there is a correspondence between the characters' traits in the canonical texts and the fanfics (to reinforce or question them), in this case, the fanon defines the role distribution. This precise distribution of the roles is used to know beforehand how each protagonist will behave and clearly define the implications of each role.

Even though slash fiction has been considered an equalizer of men's relationships (Kustritz 2003), or at least, a place from where to reflect on difference and power abuse (Popova 2018b), in this case, this immovable role distribution contradicts this assumption. Although there are no significant power imbalances between the protagonists, the texts do not open up a space to question who carries out certain practices. Notably, in the sex domain, this reinforces normative sexual scripts, because

there is no room to experiment, and the bottom's voice is irrelevant during sexual practices – except in BDSM texts.

SO2. To understand the values and discourses articulated in these narratives concerning love, sex, sexual consent, sexuality, and masculinity.

To the question of “**What elements are incorporated from prototypical romantic narratives, pornography, and other fan fiction, and how are they recontextualized in RPS?**” (RQ5), we see that RPS are very close to the romantic narrative conventions, even though they incorporate many passages with a clear erotic and pornographic will. This mix of romantic and pornographic elements is not exclusive to the Rubelangel and Septiplier RPS (Neville 2018a, 191). Overall, the framework of these RPS is closer to the romantic narrative and, therefore, is built around finding love and a partner. In this sense, sex scenes are never the backbone of these stories, even though we can find many explicit scenes. However, the way these sex scenes are narrated shares many elements with gay pornography (Mercer 2017), especially with the protagonists' role distribution and what they are expected to do in each case, as we have seen in PR4.

RPS is close to many romantic narrative conventions (Radway 1991; Regis 2003; C. M. Roach 2016), especially about the happy ending and the belief that any suffering or sacrifice will be rewarded if love wins. Even so, one of the main divergences is the protagonists' role distribution, since traditionally, it is assumed that the female character must carry the emotional load and “tame” the man to establish a partnership. In this RPS, this load is shared and carried by both protagonists, and they do not have to “tame” each other. However, we do detect a widespread discourse in romantic narratives: love requires work and effort, and this effort will be rewarded with the “happy ending”. Nevertheless, even though some authors have read this happy ending as the woman's submission and the acceptance of patriarchal rules, in the analyzed RPS there is not an explicit submission by any of the characters, not even from the bottom one.

We have also detected much intertextuality between the fan fiction themselves; that is to say, there is a porosity between other fan fiction and the analyzed RPS. For example, some narratives or tropes are replicated in many fanfics, such as unexpectedly sharing a bed or pretending to be a couple in front of other people. Also, a series of events or incidents in the YouTubers' lives are often incorporated into the texts, like conventions (in the case of Mark and Jack) or the fact that they were roommates (in Rubius and Mangel case). The fact that authors pick the same moments from the canon points out a consensus among which moments have a more significant homoerotic potential or reading, and they are often situations that foster intimacy and proximity between the protagonists. In building the fanon, there is also very evident intertextuality and consensus, especially in the protagonists' roles, shared in most texts and never questioned.

Regarding the research question “**What are the main values and discourses around love and pairing?**” (RQ6), we can conclude that there is an apparent centrality of the myths of romantic love since most texts revolve around achieving love and mating, and they are linked to normative and conservative values. Love and partnership are generally constructed as the supreme good and a desirable state. Having a partner and being in love is considered indispensable to achieving happiness. Thus, any renunciation or suffering is justified because it leads to love and partnership. In fact, as we saw in relation to the romantic narrative “happy endings”, the RPS links happiness with love and partnership. Therefore, homonormative aspirations are conveyed through the couple, presented as indispensable in order to be happy, and a proof of a “good life” (Ahmed 2010), instead of proposing alternative ways of building relationships or questioning the centrality of monogamous love. Also, forming relationships under the homonormative umbrella facilitate partnerships that are recognized and understood by others, whereas other forms of queer relationships might make it more challenging (I. Francis 2021). The aspiration to be recognized by others might be linked to the wish to formalize and preserving friendship bonds, that from a homonormative lens might be considered fragile or immature. Thus, instead of reclaiming alternative and more fluid

ways of establishing relationships, the formalization of a couple implies an external recognition.

We must point out that, even though there is this desire to be recognized or having long-lasting relationships, coming out narratives are not very common in these texts, and if they appear, they are not considered essential in order to be a couple. Since protagonists do not identify as gay or bisexual, the coming out is not framed as a confession of their sexuality, but as a revelation of who is their partner. Having said that, this also implies that some homonormative aspirations related to the coming out are not present in the RPS. Coming out narratives are often built as a ritual that certifies the happy acceptance of the protagonists sexuality, making it comprehensible by others (Clare 2017).

About the question **“What are the main values and discourses around sexual practices and sexual consent?”** (RQ7), and following what we have seen with RQ3, sexual consent’s role is presented as irrelevant or even unnecessary since it is presumed that in contexts of intimacy and trust, consent is not necessary, or it is unerotic and unpassionate. When sexual consent appears, the prevailing model of the “no means no” (Popova 2019), built on the individual agency of the people involved in sexual practice, ignores any issue related to power inequalities. This also implies that consent is built from a negative frame, meaning that consent only appears when it is to say “no” to a sexual practice. The “only yes means yes” model also appears but is less prevalent. This model builds a consent paradigm built on desire and enthusiasm, although it is still focused on individual agency and hides potential power imbalances.

Regards sexual practices, they portray sex that is very close to normative sexual scripts (Beres 2014; Hedrick 2020b), based on heteronormative sexual practices. Thus, there is discord between the protagonist's sexual intercourse (between two men) and the sexual scripts they follow. We see yet again a disconnection of the RPS with the queer communities or their concerns, and only in BDSM or kink texts there is an exploration of other ways of having sex. In addition, there is little space for exploration in these texts since one of the protagonists takes on the role of leader or guide and marks the

steps and practices that must be followed. In contrast, the bottom character follows whatever the other person suggests without verbalizing or sharing their wishes.

Lastly, concerning the final research question, “**How are the protagonists’ masculinities recontextualized and represented?**” (RQ8), the RPS makes evident the articulations of masculinity and its effects, and they point out and question some of its traits, while at the same time, they feature others. Those traits closest to hegemonic masculinity, such as maleness, physical shape, or force, are highlighted as attractive traits. But they also foster qualities closer to inclusive masculinity, like tenderness, caring for others, or being emotionally open. However, there is a clear wish to portray protagonists who are vulnerable, emotionally available, and take care of other people. Thus, protagonists must work to get rid of those traits that do not fit in this model. A transformation must occur to reach this state, to achieve love, and to form a partnership.

In general terms, it is in the protagonists’ masculinity that we identify the most significant negotiation and tension, because the RPS shows in a very explicit way some of the hegemonic masculinity traits as negative or harmful for the protagonists, even though they are highlighted as attractive or desirable. At the same time, the protagonists’ transformation is tied to changing or getting rid of these traits. Furthermore, the fact that the protagonists are attracted to other men (despite how they define their sexuality) clearly contradicts the hegemonic masculinity postulates, based on heterosexuality. Thus, it obliges the protagonists to question and reinstate their masculinity embodiment, desires, and love feelings.

6.2. Final considerations

Fan fiction unequivocally plays a relevant role in creating communities and generating spaces that allow the exploration of sexuality and gender of its readers and writers, as well as the possibility of building new imaginaries about desire, sex, and love. In this sense, then, it is a very fertile ground to be approached from feminist and queer perspectives to understand how these spaces are configured and what main narratives

they contain, as well as to see what role they play in the fans' lives. This research has contributed to deepening the knowledge of these texts and their link with discourses around sexuality, desire, love, and masculinities, primarily focusing on an underexplored area: RPS and gaming. Although the intersection of video games and fandom has been previously studied (Rehak 2003; Swalwell, Stuckey, and Ndalians 2017; Wirman 2009), much work remains to understand better how fan fiction and gamer communities relate to each other and where friction occurs; or how female and queer fans inhabit these spaces, often hostile and exclusionary toward identities outside of the cis straight man. So, this research has shed light on this space and practices and delved deeper into the discourse conveyed in these texts.

In the last lines of the present doctoral thesis, we believe that it is also essential to reflect on the position and role of the researcher, establishing a link to the fan studies tradition and the figure of the aca-fan (Cristofari and Guitton 2015), as well with feminist research (Cook and Fonow 1986). This research's origin lies in my experience as a fan of these YouTubers and the pleasure obtained from reading RPS about them. But also from a particular concern of wanting to understand what is hidden behind these texts, of wanting to understand whether they were transformative or conservative texts. This starting point perfectly fits into one of the central tensions within fan studies, the dichotomous – and often excluding – vision when addressing any fandom practice: either they are subversive and question power roles in order to destabilize them; or they are practices that reproduce normative discourses and commodify the disinterested fans' productions.

Of course, any dichotomous look at any phenomenon leads to an oversimplification and reductionism of the studied object, and previous assumptions before delving into the analysis can condition the results themselves. We believe that approaching research with objectivity and distance is not viable either. Feminist methodologies have long questioned and challenged this supposed objectivity obtained by the researcher's distance from the object of study (Cook and Fonow 1986). In no way this implies a lack of rigour, but rather a reflection on the position of the person conducting the research for the object being studied, taking into account from where they are conducting this

research. Moreover, concerning fans, this question becomes even more crucial since “fans, like feminist researchers, are deeply concerned about questions of knowledge, power, emotion, and reflexivity” (Hannell 2020, par. 6.4). So, all of these aspects have been incorporated throughout the research process, from the methodological design, the review of literature, and, of course, in the text analysis and interpretation.

To address the issue, it is necessary to depart from the object of study itself since it forces us to consider the point of view from where the investigation is being carried out. Slash fiction is a genre associated with femininity and women because as we have seen, it was assumed that it was mainly women writing and reading it. Although this has been questioned over the years, this has nonetheless led to great interest in this type of text compared to other fanfics (Spacey 2018c), and in general, to fan studies focusing primarily on fans who identify as women and/or queer, or in practices that relate to issues of gender or sexuality (Hannell 2020, par. 1.1). This tendency is not exclusive to fan studies, since feminist research carried out from cultural studies has also tended to select genres considered feminine (such as soap operas) in order to understand the relationship between issues of femininity and feminism (Brunsdon, D’Acci, and Spigel 1997, 2). Therefore, coming from this framework forces us to reconsider and be attentive to any ideas about femininity, female pleasure, and feminism when we approach these texts (Brunsdon 2000, 4). However, it is almost inevitable that there will be an uncomfortable relationship or a contradiction between the role of the researcher and her vision of audiences, popular culture, and feminism (Hermes 2006, 175), since they want to point out those problematic or conservative narratives, but without despising the way in which audiences read or appropriate the texts.

Hence, there is the danger of inserting the wishes of what the researcher would like the text to be, conditioned by a feminist and emancipatory perspective that wants to value popular culture, which due to being associated with femininity, is often despised. Nevertheless, there is also the danger and temptation to overanalyze the texts, blurring the audience's agency and applying a condescending gaze. In the first case, applying an overly optimistic view reduces the text to simple, utopian ideas, and can hide problematic aspects of the text in question; “this positive light could overly idealize the

genre [fan fiction] and ignore issues such as homophobia, misogyny, racism, and consent” (Close and Wang 2018, 158). However, an excessively critical and overanalysing gaze also falls into reductionism (Goltz 2013, 146), falling into a paternalistic view that considers all popular culture texts as dangerous texts (Hermes 2006, 166).

In both cases, we can end up producing what Ien Ang called the overpoliticization of female pleasure and its instrumentalization, using it only to understand whether the texts that generate this pleasure (soap operas or slash fiction) are politically conservative or progressive (Ang 1985, 135); therefore only understanding the pleasure obtained by these texts if they have a feminist purpose. Furthermore, this also causes the researcher to place themselves in a position where they can only derive pleasure from these texts if they contain feminist ideas. Therefore, they are placed above the pleasure of consumption, regardless of the text’s ideas (Hannell 2020, par. 3.8). We have tried not to lose sight of the pleasure and enjoyment when reading these texts. However, this position is still challenging since, as an aca-fan, the pleasure of “escapist” reading must be reconciled with the pleasure of analytical reading (Roach 2014, 36).

We have attempted to avoid situating this research on either the optimist or pessimist end. Eve Kosofsky Sedwick’s concepts (2003) of paranoid and reparative readings have been of great use to face the RPS analysis and interpretation. Thus, we have highlighted those elements with a transgressive potential but also point out those elements that reproduce normative discourses, but above all, “to let ourselves be surprised” by the texts (Love 2010, 236); that is, not to start from a preconceived image (positive or negative).

Consequently, in the analyzed RPS texts, we have not exclusively found narratives of a radical transformation of sex-affective relationships, nor have we found exclusively narratives of maintaining the status quo. As Joke Hermes points out about popular criminal fiction, the texts do not offer a great “utopian hope”, but they do contain many traces of social criticism (Hermes 2006, 172). Thus, RPS is not utopian fiction, but neither are texts that monolithically contain conservative ideas. The texts constantly

oscillate between the two, creating spaces of friction, tension, and questioning, which make the texts way more interesting, because they allow us to see how some deeply rooted conceptions of sex, love, or masculinity are not taken for granted, and they place the characters in situations that force them to questions whether there are other ways of being or doing things.

These tensions have been identified around several axes. If we take a look, for instance, at sex and sexual consent, different narratives and models of consent coexist in the texts. In some cases, sexual consent is shown in a superficial or even unnecessary way since it acquires an irrelevant role and is displaced by the trust and intimacy that protagonists have. On other occasions, the sex scenes are articulated through sexual consent and its nuances, creating models of erotic fiction where the role of sexual consent is the cornerstone instead of being a disturbance.

Concerning masculinity, texts sometimes glorify some of the hegemonic masculinity traits (virility, strength) while at the same times protagonists admit they what they like about their partner are characteristics closer to femininity (such as caring or being sweet), although sometimes they are presented with mockery. However, on the majority of occasions, protagonists are forced to polish their masculinity to open up to conversations about their feelings, emotions, or the couple's future, a task that both protagonists agree to carry out voluntarily.

Although we have not seen what forming a couple means (very quickly and without discussing the protagonists form monogamous and exclusive couples), there is a reflection on what it means to fall in love. If the protagonists know each other, are already friends, and care for each other, what makes them fall in love or become a couple? What prevented them from doing so until now? The protagonists must consider whether this has to do with their sexuality, with the emergence of gay sexual desire, or with the intimacy and affection accumulated over time.

Intimacy, as we have seen, is essential to understanding these texts, and despite it not being exclusive of Septplier and Rubelangel RPS, it becomes crucial in their narratives since love, sex, and sexuality are subordinated to intimacy. We could read this as a non-

transformative element since it ignores any question regarding sexual orientations and deactivates the role of the LGBTQIA+ communities, also promoting a view where sex is subordinated to the bond of love. Nevertheless, we can also identify a need to expand the types of relationships that men can establish with each other and, above all, a fluidity and breadth of desire that remains restricted in many traditional romantic narratives.

We cannot place the RPS genre only within the transgression of the norm because the same phenomenon can be seen from different perspectives. Although the texts might contain contradictions and friction, those are visions that coexist in the texts. These tensions show us that the terrain of discourse regarding love or sex is a disputed terrain and ideologically contested. As Jonathan A. Allan points out, the desires of fiction are not always correct or normative. However, they point us to the “general realities and complexities of sexual and erotic desire” (2020b, 111). Rubelangel and Septiplier RPS provides us with knowledge on the ways of understanding and narrating sex-affective relationships with all their complexities, nuances, and contradictions.

6.3. Limitations and further research

Having reached this final point of the research, we consider it relevant to point out the main limitations of this research and point to new paths that open from this thesis. This thesis has contributed to the knowledge of RPS practices and the discourses in these texts, contributing to the discussion around slash fiction and its emancipating and conservative elements. Based on fan studies, queer and feminist theory, and through critical discourse analysis, we have identified and deepened the most relevant aspects of sexuality, love, sex, and masculinities that appear in the RPS.

However, we can point out two main limitations of this research related to the methods. In the first place, since we have used critical discourse analysis, a qualitative textual methodology, it is hard to generalize the results. Even though the analyzed sample is representative of the studied case and has allowed us to reach significant conclusions

regarding the research objectives, the results are not generalizable to other RPS. Nevertheless, the analysis grid and the categories we have generated for this research can be applied to analyze fanfics and their articulation of discourses of love, sex, and masculinities. In this sense, we believe that a further research area could consist of a deeper analysis of gamer YouTubers' RPS, broadening the sample in order to address different variables, such as the cultural and linguistic context, the websites where fanfics are posted and read, or the YouTubers' profile, including women and queer people to see how romantic and erotic narratives are built and if there are any significant differences.

The second limitation, also related to the method, has to do with the lack of knowledge of the perspective of the writers and readers of the RPS. Even though critical discourse analysis has facilitated understanding the context of production and consumption, we have not addressed the writing processes or the relationship with the canonical material, among other aspects. Thus, it would be of great interest to carry out an ethnographic approach to fan communities of YouTubers, streamers, and video games to see how they conceptualize and relate to the fanfiction and ships of these creators, and understand what function the RPS have in their identity and practice as fans. Special attention could be paid to fans who identify as women or who are part of the LGBTQIA+ community to deepen how their identities collide with the practices of gaming environments that often exclude them.

Finally, a path that opens up from these research results has to do with an issue that emerged during the analysis of the texts: the role of friendship and intimacy in fan fiction. Most fanfic-related research, including the present one, focuses on everything concerning sex, love, and sex-affective relationships. However, friendships are crucial to understanding how these relationships are formed and the imaginaries that are built from there. Thus, we believe that one of the further research areas is focused on the role of friendship in fan fiction since it would not only allow us to inquire into an underresearched topic, but it would contribute to a better understanding of the role of intimacy and the hierarchization of relationships in the worlds these fanfics build.

Bibliografia

- “About the Romance Genre”. 2023. Romance Writers of America. 2023. https://www.rwa.org/Online/Romance_Genre/About_Romance_Genre.aspx.
- Ader, Sarah Elizabeth. 2020. “Negotiating acafandom as a first-time researcher”. *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1653>.
- Aguas, Evangeline. 2019. “The Queer Temporalities of Queerbaiting”. A *Queerbaiting and Fandom. Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*, editat per Joseph Brennan, 57-60. Iowa City: University of Iowa Press.
- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2017. *Living a Feminist Life*. Durham, NC: Duke University Press.
- Alberto, Maria. 2020. “Fan users and platform studies”. *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1841>.
- . 2021. “Exploring How Fandoms Use Platforms: A Platform Studies Approach to Fan Studies Projects”. A *A fan studies primer: method, research, ethics*, editat per Paul Booth i Rebecca Williams, 239-54. Iowa City: University of Iowa Press.
- Allan, Jonathan A. 2011. “Theorising Male Virginity in Popular Romance Novels”. *Journal of Popular Romance Studies* 2 (1).
- . 2016. “The Purity of His Maleness: Masculinity in Popular Romance Novels”. *Journal of Men's Studies* 24 (1): 24-41. <https://doi.org/10.1177/1060826515624382>.
- . 2020a. “‘And he absolutely fascinated me’: Masculinity and Virginity in Sherilee Gray’s *Breaking Him* Masculinity, Romance, and Pornography”, núm. November: 1-15.
- . 2020b. *Men, Masculinities, and Popular Romance*. New York: Routledge.
- . 2021. “Self-improvement as proof of love in The Bromance Book Club”. A *The Routledge Companion to Romantic Love*, 162-73. Abingdon, Oxon: Routledge.

- Allington, Daniel. 2007. "How come most people don't see it?": Slashing the Lord of the rings". *Social Semiotics* 17 (1): 43-62. <https://doi.org/10.1080/10350330601124650>.
- Anderson, Eric. 2008. "Inclusive Masculinity in a Fraternal Setting". *Men and Masculinities* 10 (5): 604-20. <https://doi.org/10.1177/1097184X06291907>.
- . 2016. "Inclusive Masculinities". A *Exploring Masculinities: Identity, Inequality, Continuity and Change*, editat per C. J. Pascoe i Tristan Bridges, 178-88. New York: Oxford University Press.
- Anderson, Eric, i Mark McCormack. 2018. "Inclusive Masculinity Theory: overview, reflection and refinement". *Journal of Gender Studies* 27 (5): 547-61. <https://doi.org/10.1080/09589236.2016.1245605>.
- Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Traduït per Della Couling. New York: Methuen.
- Angel, Katherine. 2013. *Unmastered: A Book on Desire, Most Difficult to Tell*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Anzaldúa, Gloria. 2009. "To(o) Queer the Writer- Loca, escritora y chicana". A *The Gloria Anzaldúa Reader*, editat per AnaLouise Keating, 163-76. Durham, NC: Duke University Press.
- Arrow, V. 2015. "Real Person(a) Fiction". A *Fic: Why Fanfiction Is Taking Over the World by Anne Jamison*, editat per Allison McCracken, 323-33. Dallas, TX: Smart Pop.
- Asquith, Daisy. 2016. "Crazy About One Direction: Whose Shame Is It Anyway?" A *Seeing Fans. Representations of Fandom in Media and Popular Culture*, editat per Lucy Bennett i Paul Booth, 79-88. New York: Bloomsbury.
- Åström, Berit. 2010. "Let's get those Winchesters pregnant!: Male pregnancy in 'Supernatural' fan fiction". *Transformative Works and Cultures* 4. <https://doi.org/10.3983/twc.2010.0135>.
- Averett, Paige, Amy Moore, i Lindsay Price. 2014. "Virginity Definitions and Meaning Among the LGBT Community". *Journal of Gay & Lesbian Social Services* 26 (3): 259-78. <https://doi.org/10.1080/10538720.2014.924802>.

- Avila-Saavedra, Guillermo. 2009. "Nothing Queer about Queer Television: Televised Construction of Gay Masculinities". *Media, Culture & Society* 31 (1): 5-21. <https://doi.org/10.1177/0163443708098243>.
- Babin, Coady, i Terry Humphreys. 2021. "Virginity Beliefs in Lesbian, Gay, and Bisexual Individuals Experiencing Same- and Different-Sex 'First' Times". *The Canadian Journal of Human Sexuality* 30 (3): 397-409. <https://doi.org/10.3138/cjhs.2021-0029>.
- Bacon-Smith, Camille. 1992. *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Barker, Meg. 2013. "Consent Is a Grey Area? A Comparison of Understandings of Consent in Fifty Shades of Grey and on the BDSM Blogosphere". *Sexualities* 16 (8): 896-914. <https://doi.org/10.1177/1363460713508881>.
- Barnes, Jennifer L. 2015. "Fanfiction as imaginary play: What fan-written stories can tell us about the cognitive science of fiction". *Poetics* 48: 69-82. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2014.12.004>.
- Barret, Rusty. 2019. "Multiple Forms of Masculinity in Gay Male Subcultures". A *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, editat per Lucas Gottzén, Ulf Mellström, i Tamara Shefer, 244-52. Abingdon: Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/9781351676298>.
- Barrón López De Roda, Ana, David Martínez-Íñigo, Pilar De Paú, i Carlos Yela. 1999. "Romantic Beliefs and Myths in Spain". *Spanish Journal of Psychology* 2 (1): 64-73. <https://doi.org/10.1017/S1138741600005461>.
- Barthes, Roland. 1984. "La mort de l'auteur". A *Le bruissement de la langue*, 61-67. Paris: Éditions Points.
- Basu, Shweta. 2021. "Online yaoi fanfiction and explorations of female desire through sexually exploited male bodies". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 12 (5): 1-8.
- Bauer, Robin. 2014. *Queer BDSM Intimacies*. London: Palgrave Macmillan UK.
- . 2021. "Queering Consent: Negotiating Critical Consent in Les-Bi-Trans-Queer BDSM Contexts". *Sexualities* 24 (5-6): 767-83. <https://doi.org/10.1177/1363460720973902>.

- Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- Beck, Ulrich, i Elisabeth Beck-Gernsheim. 1995. *The Normal Chaos of Love*. Cambridge, UK: Polity Press.
- “Bed Sharing”. 2022. A *Fanlore*. https://fanlore.org/wiki/Bed_Sharing.
- Bennet, Lucy, i Paul Booth. 2016. “Introduction: Seeing Fans”. A *Seeing Fans. Representations of Fandom in Media and Popular Culture*, editat per Lucy Bennet i Paul Booth. New York: Bloomsbury.
- Bennet, Tony. 1998. “Cultural studies: A reluctant discipline”. *Cultural Studies* 12 (4): 528-45. <https://doi.org/10.1080/09502386.1998.10383119>.
- Bennett, Andrew. 2005. *The Author*. London: Routledge.
- Bennett, Lucy. 2014. “Tracing Textual Poachers: Reflections on the development of fan studies and digital fandom”. *The Journal of Fandom Studies* 2 (1): 5-20. https://doi.org/10.1386/jfs.2.1.5_1.
- Benoit, Aryn A., i Scott T. Ronis. 2022. “A Qualitative Examination of Withdrawing Sexual Consent, Sexual Compliance, and Young Women’s Role as Sexual Gatekeepers”. *International Journal of Sexual Health* 34 (4): 577-92. <https://doi.org/10.1080/19317611.2022.2089312>.
- Beres, Melanie A. 2007. “‘Spontaneous’ sexual consent: An analysis of sexual consent literature”. *Feminism and Psychology* 17 (1): 93-108. <https://doi.org/10.1177/0959353507072914>.
- . 2014. “Points of Convergence: Introducing Sexual Scripting Theory to Discourse Approaches to the Study of Sexuality”. *Sexuality and Culture* 18 (1): 76-88. <https://doi.org/10.1007/s12119-013-9176-3>.
- Beres, Melanie A., i Jo E. C. MacDonald. 2015. “Talking About Sexual Consent: Heterosexual Women and BDSM”. *Australian Feminist Studies* 30 (86): 418-32. <https://doi.org/10.1080/08164649.2016.1158692>.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bernini, Lorenzo. 2017. *Queer Apocalypses: Elements of Antisocial Theory*. Traduït per Julia Heim. Cham: Springer International Publishing.

- . 2018. *Las teorías queer. Una introducción*. Traduit per Alberto Tola. Barcelona: Egales.
- Black, Rebecca, Jonathan Alexander, Vicky Chen, i Jonathan Duarte. 2019. “Representations of Autism in Online Harry Potter Fanfiction”. *Journal of Literacy Research* 51 (1): 30-51. <https://doi.org/10.1177/1086296X18820659>.
- Black, Rebecca W. 2006. “Language, Culture, and Identity in Online Fanfiction”. *E-Learning and Digital Media* 3 (2): 170-84. <https://doi.org/10.2304/elea.2006.3.2.170>.
- Black, Rebecca W. 2008. *Adolescents and Online Fan Fiction*. New York: Lang.
- Blodgett, Bridget, i Anastasia Salter. 2018. “Ghostbusters Is For Boys: Understanding Geek Masculinity’s Role in the Alt-Right”. *Communication, Culture and Critique* 11 (1): 133-46. <https://doi.org/10.1093/ccc/tcx003>.
- Bloor, Meriel, i Thomas Bloor. 2013. *The practice of critical discourse analysis: An introduction*. New York: Routledge.
- Bold, Melanie Ramdarshan. 2018. “The return of the social author: Negotiating authority and influence on Wattpad”. *Convergence* 24 (2): 117-36. <https://doi.org/10.1177/1354856516654459>.
- Booth, Paul. 2013. “Augmenting fan/academic dialogue: New directions in fan research”. *Journal of Fandom Studies* 1 (2): 119-37. https://doi.org/10.1386/jfs.1.2.119_1.
- . 2018. “Framing Alterity: Reclaiming Fandom’s Marginality”. *Transformative Works and Cultures* 28. <https://doi.org/10.3983/twc.2018.1420>.
- Booth, Paul, i Rebecca Williams. 2021. “Introduction”. *A A Fan Studies Primer: Method, Research, Ethics*, editat per Paul Booth i Rebecca Williams, 1-16. Iowa City: University of Iowa Press.
- Bourdaa, Mélanie. 2019. “Les fans, ces publics si spécifiques. Définition et méthodologie pour le chercheur”. *Belphégor* 17 (1): 1-10. <https://doi.org/10.4000/belphegor.1701>.
- . 2021. *Les fans: publics actifs et engagés*. Caen: C & F.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éd. de Minuit.

- Braithwaite, Andrea. 2016. "It's About Ethics in Games Journalism? Gamergaters and Geek Masculinity". *Social Media and Society* 2 (4). <https://doi.org/10.1177/2056305116672484>.
- Brennan, Joseph. 2014a. "'Fandom is full of pearl clutching old ladies': Nonnies in the online slash closet". *International Journal of Cultural Studies* 17 (4): 363-80. <https://doi.org/10.1177/1367877913496200>.
- . 2014b. "Not from my hot little ovaries': How slash manips pierce reductive assumptions". *Continuum* 28 (2): 247-64. <https://doi.org/10.1080/10304312.2013.854872>.
- . 2014c. "The Fannish Parergon: Aca-Fandom and the Decentred Canon". *Australasian Journal of Popular Culture* 3 (2): 217-32. https://doi.org/10.1386/ajpc.3.2.217_1.
- . 2018a. "Queerbaiting: The 'playful' possibilities of homoeroticism". *International Journal of Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/1367877916631050>.
- . 2018b. "Slashbaiting, an alternative to queerbaiting". *The Journal of Fandom Studies* 6 (2): 187-204. https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.187_1.
- . 2019a. "Celebrity Queerbaiting". A *Queerbaiting and Fandom. Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*, editat per Joseph Brennan, 123-41. Iowa City: University of Iowa Press.
- . 2019b. "Introduction: A History of Queerbaiting". A *Queerbaiting and Fandom. Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*, editat per Joseph Brennan, 1-24. Iowa City: University of Iowa Press.
- Bridges, Elizabeth. 2018. "A Genealogy of Queerbaiting: Legal Codes, Production Codes, 'Bury Your Gays' and 'The 100 Mess'". *The Journal of Fandom Studies* 6 (2): 115-32. https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.115_1.
- Brook, Heather. 2015. "Bros before Ho(mo)s: Hollywood Bromance and the Limits of Heterodoxy". *Men and Masculinities* 18 (2): 249-66. <https://doi.org/10.1177/1097184X15584913>.
- Brunsdon, Charlotte. 2000. *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford: Oxford University Press.

- Brunsdon, Charlotte, Julie D'Acci, i Lynn Spigel. 1997. "Introduction". A *Feminist Television Criticism: A Reader*, editat per Charlotte Brundson, Julie D'Acci, i Lynn Spigel, 1-17. Oxford: Oxford University Press.
- Brunsdon, Charlotte, i David Morley. 2005. *The Nationwide Television Studies*. Routledge.
- Bulck, Hilde Van den, Nathalie Claessens, Jelle Mast, i An Kuppens. 2016. "Representation of fandom in mainstream media: Analysis of production and content of Flemish television's Superfans". *European Journal of Cultural Studies* 19 (6): 513-28. <https://doi.org/10.1177/1367549415597924>.
- Burkett, Melissa, i Karine Hamilton. 2012. "Postfeminist sexual agency: Young women's negotiations of sexual consent". *Sexualities* 15 (7): 815-33. <https://doi.org/10.1177/1363460712454076>.
- Busse, Kristina. 2013a. "Pon Farr, Mpreg, Bonds, and the Rise of the Omegaverse". A *Fic: Why Fanfiction Is Taking Over the World*, editat per Anne Jamison, 316-22. Dallas, TX: Smart Pop.
- . 2013b. "The Return of the Author: Ethos and Identity Politics". A *Companion to Media Authorship*, editat per Jonathan Gray i Derek Johnson, 48-69. Chichester: John Wiley & Sons.
- . 2017. *Framing fan fiction: literary and social practices in fan fiction communities*. Iowa City: University of Iowa Press.
- . 2018. "Geek Hierarchies, Boundary Policing, and the Gendering of the Good Fan". *Framing Fan Fiction* 10 (1): 177-96. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20q22s2.12>.
- Busse, Kristina, i Alex Lothian. 2017. "Histories of Slash Sexualities". A *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*, editat per Clarissa Smith, Feona Attwood, i Brian McNair, 117-30. Abingdon: Routledge.
- Busse, Kristina, i Alexis Lothian. 2009. "Bending Gender: Feminist and (Trans)Gender Discourses in the Changing Bodies of Slash Fan Fiction". A *Internet Fictions*, editat per Ingrid Hotz-Davies, Anton Kirchhofer, i Sirpa Leppänen, 105-27. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

- . 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 2a ed. New York: Routledge.
- . 2011. *Bodies that matter*. New York: Routledge.
- Carpenter, Laura M. 2001. "The Ambiguity of 'Having Sex': The Subjective Experience of Virginity Loss in the United States". *The Journal of Sex Research* 38 (2): 127-39. <https://doi.org/10.1080/00224490109552080>.
- . 2002. "Gender and the Meaning and Experience of Virginity Loss in the Contemporary United States". *Gender & Society* 16 (3): 345-65. <https://doi.org/10.1177/0891243202016003005>.
- . 2005. *Virginity lost: An intimate portrait of first sexual experiences*. New York; London: New York University Press.
- Catherine Tosenberger. 2008. "Oh my God, the Fanfiction!': Dumbledore's Outing and the Online Harry Potter Fandom". *Children's Literature Association Quarterly* 33 (2): 200-206. <https://doi.org/10.1353/chq.0.0015>.
- CentrumLumina. 2013. "AO3 Census: Masterpost". 2013. <http://centrumlumina.tumblr.com/post/63208278796/ao3-census-masterpost>.
- Cerankowski, Karli June, ed. 2014. *Asexualities: feminist and queer perspectives*. New York, NY London: Routledge.
- Certeau, Michel de. 1980. *L'invention du quotidien. Vol. 1: Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Cervulle, Maxime, Françoise Duroux, i Lise Gaignard. 2009. "« À plusieurs voix » autour de Teresa de Lauretis: Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg". *Mouvements* 57 (1): 138. <https://doi.org/10.3917/mouv.057.0138>.
- Cho, Margaret. 2009. "Foreword". *A Yes Means Yes! Visions of Female Sexual Power and a World Without Rape*, editat per Jovlyn Friedman i Jessica Valenti, 5-12. Berkeley: Seal Press.
- Chouliaraki, Lilie, i Norman Fairclough. 1999. *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Clare, Stephanie D. 2013. "(Homo)normativity's romance: Happiness and indigestion in Andrew Haigh's Weekend". *Continuum* 27 (6): 785-98. <https://doi.org/10.1080/10304312.2013.794197>.

- . 2017. “Finally, She’s Accepted Herself!” *Social Text* 35 (2): 17-38. <https://doi.org/10.1215/01642472-3820533>.
- Click, Melissa A., i Suzanne Scott. 2018. “Industry: Introduction”. A *The Routledge Companion to Media Fandom*, editat per Melissa A. Click i Suzanne Scott, 307-9. New York: Routledge.
- Climent, Salvador, i Marta Coll-Florit. 2021. “All you need is love: Metaphors of love in 1946-2016 Billboard year-end number-one songs”. *Text and Talk* 41 (4): 469-91. <https://doi.org/10.1515/text-2019-0209>.
- Close, Samantha, i Cynthia Wang. 2018. “Erotic Imaginaries of Power in Slash Fiction Tropes”. A *The Darker Side of Slash Fan Fiction: Essays on Power, Consent and the Body*, editat per Ashton Spacey, 157-76. Jefferson, NC: McFarland.
- Coker, Cait. 2021. “Defining Fan Fiction: An Exercise in Archival and Historical Research Methods”. A *A Fan Studies Primer: Method, Research, Ethics*, editat per Paul Booth i Rebecca Williams, 179-92. Iowa City: University of Iowa Press.
- Coker, Cait, i Rukmini Pande. 2018. “Not So Star-Spangled: Examining Race, Privilege and Problems in MCU’s Captain America Fandom”. A *The Darker Side of Slash Fan Fiction. Essays on Power, Consent and the Body*, editat per Ashton Spacey, 97-115. Jefferson, NC: McFarland.
- Condis, Megan. 2018. *Gaming masculinity: Trolls, fake geeks, and the gendered battle for online culture*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Connell, R. W. 2005. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Connell, R. W., i James W. Messerschmidt. 2005. “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”. *Gender & Society* 19 (6): 829-59. <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>.
- Cook, Judith A., i Mary Margaret Fonow. 1986. “Knowledge and Women’s Interests: Issues of Epistemology and Methodology in Feminist Sociological Research”. *Sociological Inquiry* 56 (1): 2-29. <https://doi.org/10.1111/j.1475-682X.1986.tb00073.x>.
- Coppa, Francesca. 2014. “Fuck yeah, Fandom is Beautiful”. *The Journal of Fandom Studies* 2 (1): 73-82. https://doi.org/10.1386/jfs.2.1.73_1.

- . 2017. *The Fanfiction Reader. Folk Tales for the Digital Age*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Córdoba García, David. 2007. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. A *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, editat per David Córdoba, Javier Sáez, i Paco Vidarte, 21-66. Barcelona: Egales.
- Cover, Rob. 2015. “Visual Heteromasculinities Online: Beyond Binaries and Sexual Normativities in Camera Chat Forums”. *Men and Masculinities* 18 (2): 159-75. <https://doi.org/10.1177/1097184X15584909>.
- Cristofari, Cécile, i Matthieu J Guitton. 2015. “L’aca-fan: aspects méthodologiques, éthiques et pratiques”. *Revue française des sciences de l’information et de la communication* 7 (7): 1-14. <https://doi.org/10.4000/rfsic.1651>.
- . 2017. “Aca-fans and fan communities: An operative framework”. *Journal of Consumer Culture* 17 (3): 713-31. <https://doi.org/10.1177/1469540515623608>.
- Dare-Edwards, Helena Louise. 2014. “‘Shipping bullshit’: Twitter rumours, fan/celebrity interaction and questions of authenticity”. *Celebrity Studies* 5 (4): 521-24. <https://doi.org/10.1080/19392397.2014.981370>.
- “Darkfic”. 2023. A *Fanlore*. <https://fanlore.org/wiki/Darkfic>.
- De Lagasnerie, Geoffroy. 2023. *3. Une aspiration au dehors*. Paris: Flammarion.
- DeAngelis, Michael. 2014. “Introduction”. A *Reading the bromance: homosocial relationships in film and television*, editat per Michael DeAngelis, 1-28. Detroit: Wayne State University Press.
- Deller, Ruth A. 2019. “Ethics in fan studies research”. A *A Companion to Fandom and Fan Studies*, editat per Paul Booth, 132-42. Oxford: Blackwell Publishing.
- Dhaenens, Frederik, Sofie Van Bauwel, i Daniel Biltreyst. 2008. “Slashing the fiction of queer theory: Slash fiction, queer reading, and transgressing the boundaries of screen studies, representations, and audiences”. *Journal of Communication Inquiry* 32 (4): 335-47. <https://doi.org/10.1177/0196859908321508>.
- Dijk, Teun A. van. 1995. “Aims of Critical Discourse Analysis”. *Japanese Discourse* 1: 17-27.

- Doležel, Lubomír. 1998. "Possible Worlds of Fiction and History". *New Literary History* 29 (4): 785-809.
- Dolezel, Lubomir. 1999. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.
- Doty, Alexander. 1993. *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Driscoll, Catherine. 2006. "One True Pairing: The Romance of Pornography and the Pornography of Romance". *A Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, editat per Kristina Busse i Karen Hellekson, 79-96. Jefferson, NC: McFarland.
- Duffett, Mark. 2013. *Understanding fandom: An Introduction to the Study of Media Fan Culture*. London: Bloomsbury.
- Duggan, Jennifer. 2020. "Who writes Harry Potter fan fiction? Passionate detachment, 'zooming out,' and fan fiction paratexts on AO3". *Transformative Works and Cultures* 34. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1863>.
- . 2022a. "Transformative Readings: Harry Potter Fan Fiction, Trans/Queer Reader Response, and J. K. Rowling". *Children's Literature in Education* 53 (2): 147-68. <https://doi.org/10.1007/s10583-021-09446-9>.
- . 2022b. "'Worlds. . .[of] Contingent Possibilities': Genderqueer and Trans Adolescents Reading Fan Fiction". *Television & New Media* 23 (7): 703-20. <https://doi.org/10.1177/15274764211016305>.
- Duggan, Lisa. 2002. "The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism". A *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, editat per Russ Castronovo i Dana D. Nelson. Durham, NC: Duke University Press.
- Duggan, Lisa, Nan Hunter, i Carole S. Vance. 1985. "False Promises: Feminist Antipornography Legislation in the U.S." A *Women against Censorship*, editat per Varda Burstyn, 130-52. Vancouver: Douglas & McIntyre.
- During, Simon, ed. 1993. *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.

- . 2005. "Introduction". A *Cultural Studies: A Critical Introduction*, editat per Simon During, 1-31. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203017586>.
- Dutis, Linda, Koos Zwaan, i Stijn Reijnders. 2014. "Introduction". A *The Ashgate Research Companion to Fan Cultures*, editat per Linda Dutis, Koos Zwaan, i Stijn Reijnders, 1-9. Farham: Ashgate.
- Dworkin, Andrea. 2007. *Intercourse: the twentieth anniversary edition*. New York: BasicBooks.
- Dyer, Richard. 2003. "Heavenly Bodies: Film Stars and Society". A *Judy Garland and Gay Men*, editat per Richard Dyer, 137-91. New York: St. Martin's.
- Dym, Brianna, i Casey Fiesler. 2020. "Ethical and privacy considerations for research using online fandom data". *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1733>.
- Edelman, Lee. 2004. *No future: queer theory and the death drive*. Durham: Duke University Press.
- Evans, Adrienne, i Mafalda Stasi. 2014. "Desperately seeking methodology: New directions in fan studies research". *Participations* 11 (2): 4-23. <https://doi.org/DOI 10.1287/orsc.1070.0347>.
- Fairclough, Norman. 1989. *Language and power*. London: Longman.
- . 1992. *Discourse and Social Change*. Cambridge, UK: Polity Press.
- . 1995a. *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*. Harlow: Longman.
- . 1995b. *Media Discourse*. London: Edward Arnold.
- . 2001. "CDA as a Method in Social Scientific Research". A *Methods for Critical Discourse Analysis*, editat per Ruth Wodak i Michael Meyer. London: SAGE.
- . 2003. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. New York: Routledge.
- . 2010. *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*. 2nd editio. London: Routledge.

- Fairclough, Norman, i Ruth Wodak. 1997. "Critical Discourse Analysis". *A Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, editat per Teun Van Dijk, 258-84. London: SAGE Publications Ltd.
- "Fake/Pretend Relationship". 2022. A *Fanlore*.
https://fanlore.org/wiki/Fake/Pretend_Relationship.
- Fansplaining. 2019. "The Fansplaining Shipping Survey: Results". 2019.
<https://public.tableau.com/app/profile/fansplaining/viz/TheFansplainingShippingSurveyResults/Welcome>.
- Fathallah, Judith. 2011. "H/c and Me: An Autoethnographic Account of a Troubled Love Affair". *Transformative Works and Cultures* 7.
<https://doi.org/10.3983/twc.2011.0252>.
- . 2016. "Statements and silence: Fanfic paratexts for ASOIAF/Game of Thrones". *Continuum* 30 (1): 75-88.
<https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1099150>.
- . 2017a. *Fanfiction and the Author. How Fanfic Changes Popular Cultural Texts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
<https://doi.org/10.5117/9789089649959>.
- . 2017b. "1. From Foucault To Fanfic". *A Fanfiction and the Author*, 17-32. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048529087-003>.
- . 2018. "Reading real person fiction as digital fiction: An argument for new perspectives". *Convergence* 24 (6): 568-86.
<https://doi.org/10.1177/1354856516688624>.
- . 2020. "Digital Fanfic in Negotiation: LiveJournal, Archive of Our Own, and the Affordances of Read-Write Platforms". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 26 (4): 857-73.
<https://doi.org/10.1177/1354856518806674>.
- Felski, Rita. 2011. "Critique and the Hermeneutics of Suspicion". *M/C Journal* 15 (1).
<https://doi.org/10.5204/mcj.431>.
- Ferguson, Ann, i Margaret E. Toye. 2017. "Feminist Love Studies—Editors' Introduction". *Hypatia* 32 (1): 5-18. <https://doi.org/10.1111/hypa.12311>.

- Fernández, Nagore García. 2017. "Love and Its Contradictions: Feminist Women's Resistance Strategies". *Journal of Popular Romance Studies* 6: 1-19.
- Ferrer-Pérez, Victoria A., Bosc, i Capilla Navarro Guzmán. 2010. "Los mitos románticos en España". *Boletín de psicología*, núm. 99: 7-31.
- Fiske, John. 2011a. *Reading the popular*. New York: Routledge.
- . 2011b. *Understanding popular culture*. New York: Routledge.
- Flatschart, Elmar. 2016. "Critical Realist Critical Discourse Analysis: A Necessary Alternative to Post-Marxist Discourse Theory". *Journal of Critical Realism* 15 (1): 21-52. <https://doi.org/10.1080/14767430.2015.1118588>.
- Flegel, Monica, i Jenny Roth. 2010. "Annihilating Love and Heterosexuality without Women: Romance, Generic Difference, and Queer Politics in 'Supernatural' Fan Fiction". *Transformative Works and Cultures* 4. <https://doi.org/10.3983/twc.2010.0133>.
- Ford, Sam. 2014. "Fan studies: Grappling with an 'Undisciplined' discipline". *The Journal of Fandom Studies* 2 (1): 53-71. https://doi.org/10.1386/jfs.2.1.53_1.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- . 1970. *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard.
- . 1976. *Histoire de la sexualité : La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- . 1993. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- . 1994. "Qu'est-ce qu'un auteur?" A *Dits et écrits 1954-1988*, 1:787-821. Paris: Gallimard.
- Francis, Isabella. 2021. "Homonormativity and the Queer Love Story in *Love, Simon* (2018) and *Happiest Season* (2020)". *Women's Studies Journal* 35 (1): 80-92.
- Francis, Jill J., Marie Johnston, Clare Robertson, Liz Glidewell, Vikki Entwistle, Martin P. Eccles, i Jeremy M. Grimshaw. 2010. "What Is an Adequate Sample Size? Operationalising Data Saturation for Theory-Based Interview Studies". *Psychology & Health* 25 (10): 1229-45. <https://doi.org/10.1080/08870440903194015>.

- Franklin, Monique. 2019. "Queerbaiting, Queer Readings, and Heteronormative Viewing Practices". A *Queerbaiting and Fandom*, editat per Joseph Brennan, 41-52. Iowa City: University of Iowa Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvrs8xtj.6>.
- Friedman, Jovlyn, i Jessica Valenti. 2009. "Introduction". A *Yes Means Yes! Visions of Female Sexual Power and a World Without Rape*, editat per Jovlyn Friedman i Jessica Valenti, 5-12. Berkeley: Seal Press.
- Gagnon, John H., i William Simon. 2011a. *Sexual conduct: the social sources of human sexuality*. Abingdon: Routledge.
- . 2011b. *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*. Piscataway, NJ: AldineTransaction.
- Gal, Noam, Limor Shifman, i Zohar Kampf. 2016. "‘It Gets Better’: Internet Memes and the Construction of Collective Identity". *New Media & Society* 18 (8): 1698-1714. <https://doi.org/10.1177/1461444814568784>.
- Gallardo-Hurtado, Lourdes, i David Selva-Ruiz. 2021. "El fenómeno fan de las microcelebridades: el caso de AuronPlay". *Revista Mediterránea de Comunicación (RMC)* 12 (2): 131-44.
- Gavey, Nicola. 2019. *Just Sex? The Cultural Scaffolding of Rape*. Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge.
- Gee, James Paul. 1999. *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. London: Routledge.
- Giddens, Anthony. 1992. *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Society*. *Journal of Chemical Information and Modeling*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Giffney, Noreen. 2009. "Introduction: The ‘q’ Word". A *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*, editat per Michael O’Rourke i Noreen Giffney. Farnham: Ashgate.
- Glaser, Barney G., i Anselm L. Strauss. 2010. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New Brunswick: Aldine Transaction.
- Goltz, Dustin Bradley. 2010. *Queer Temporalities in Gay Male Representation. Tragedy, Normativity, and Futurity*. New York: Routledge.

- . 2013. “It Gets Better: Queer Futures, Critical Frustrations, and Radical Potentials”. *Critical Studies in Media Communication* 30 (2): 135-51. <https://doi.org/10.1080/15295036.2012.701012>.
- Goodman, Lesley. 2015. “Disappointing Fans: Fandom, Fictional Theory, and the Death of the Author”. *The Journal of Popular Culture* 48 (4): 662-76. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12223>.
- Goor, Sophie Charlotte Van De. 2015. “‘You must be new here’: Reinforcing the good fan”. *Journal of Audience & Reception Studies* 12 (2): 275-95.
- Gotby, Alva. 2022. “Friends against capitalism: Family abolition as a politics of friendship”. *Women, Gender & Research* 1: 112-16.
- Gray, Jonathan. 2003. “New Audiences, New Textualities”. *International Journal of Cultural Studies* 6 (1): 64-81. <https://doi.org/10.1177/1367877903006001004>.
- Gray, Jonathan, i Derek Johnson, ed. 2013. *A Companion to Media Authorship. A Companion to Media Authorship*. Chichester: John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118505526>.
- Gray, Kishonna L., Bertan Buyukozturk, i Zachary G. Hill. 2017. “Blurring the Boundaries: Using Gamergate to Examine 'Real' and Symbolic Violence against Women in Contemporary Gaming Culture”. *Sociology Compass* 11 (3): e12458. <https://doi.org/10.1111/soc4.12458>.
- Grossman. 2015. “Foreword”. *A Fic: Why Fanfiction Is Taking Over the World*, editat per Anne Jamison. Dallas, TX: Smart Pop.
- Grzanka, Patrick R, i Emily S Mann. 2014. “Queer Youth Suicide and the Psychopolitics of 'It Gets Better'”. *Sexualities* 17 (4): 369-93. <https://doi.org/10.1177/1363460713516785>.
- Guarriello, Nicholas-Brie. 2019a. “Affective Racial Politics in 'How to Get Away with Murder' Fan Fiction”. *Transformative Works and Cultures* 29. <https://doi.org/10.3983/twc.2019.1471>.
- . 2019b. “Never give up, never surrender: Game live streaming, neoliberal work, and personalized media economies”. *New Media and Society* 21 (8): 1750-69. <https://doi.org/10.1177/1461444819831653>.

- Guerrero-Pico, Mar, María-José Establés, i Rafael Ventura. 2018. "Killing off Lexa: 'Dead Lesbian Syndrome' and intra-fandom management of toxic fan practices in an online queer community". *Participations. Journal of Audience & Reception Studies* 15 (1): 311-33.
- Gur-Ze'Ev, Hadas, i Neta Kligler-Vilenchik. 2022. "No Geek Girls': Boundary-Work and Gendered Identity in the Israeli Geek Community". *International Journal of Communication* 16: 700-718.
- Hagen, Ross. 2015. "Bandom Ate My Face': The Collapse of the Fourth Wall in Online Fan Fiction". *Popular Music and Society* 38 (1): 44-58. <https://doi.org/10.1080/03007766.2014.974326>.
- Halberstam, Jack. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- . 2005. *In a Queer Time and Place*. New York: New York University Press.
- . 2008. "The Anti-Social Turn in Queer Studies". *Graduate Journal of Social Science* 5 (2).
- . 2011. *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.
- Hall, Donald E. 2003. *Queer theories*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hall, Stuart. 1992. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies". A *Cultural Studies*, editat per Lawrence Grossberg, Cary Nelson, i Paula A. Treichler, 277-86. New York: Routledge.
- . 2019. "Encoding and Decoding in the Television Discourse". A *Essential Essays. Foundations of Cultural Studies*, editat per David Morley, 1:257-77. Durham: Duke University Press.
- Halliday, Michael A K. 1978. *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- Halliday, Michael A. K. 2014. *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. Oxo: Routledge. <https://doi.org/10.1023/A:1021717531970>.
- Halperin, David M. 1995. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2003. "The Normalization of Queer Theory". *Journal of Homosexuality* 45 (2-4): 339-43. https://doi.org/10.1300/J082v45n02_17.

- Hammarén, Nils, i Thomas Johansson. 2014. "Homosexuality: In Between Power and Intimacy". *SAGE Open* 4 (1): 215824401351805. <https://doi.org/10.1177/2158244013518057>.
- Hannell, Briony. 2020. "Fan studies and / as feminist methodology". *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1689>.
- Hansal, Sophie, i Marianne Gunderson. 2020. "Toward a fannish methodology: Affect as an asset". *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1747>.
- Harris, Cheryl. 1998. "Introduction: Theorizing Fandom: Fans, Subculture and Identity". A *Theorizing fandom: fans, subculture and identity*, editat per Cheryl Harris i Alison Alexander, 3-8. Cresskill: Hampton Press.
- Hart, Christopher. 2008. "Critical discourse analysis and metaphor: toward a theoretical framework". *Critical Discourse Studies* 5 (2): 91-106. <https://doi.org/10.1080/17405900801990058>.
- Haynes, Sharon, i Matthew Ball. 2010. "Queering Cyberspace: Fan Fiction Communities as Spaces for Expressing and Exploring Sexuality". A *Queering Paradigms*, editat per Bee Scherer, 219-40. Switzerland: Peter Lang.
- Hedrick, Ashley. 2020a. "'He's so bad but he does it so well': interviews with One Direction fans about writing romantic and erotic fiction online". *Sex Education* 21 (6): 1-15. <https://doi.org/10.1080/14681811.2020.1852075>.
- . 2020b. "One Direction real person fiction on Wattpad.com: A textual analysis of sexual consent". *Feminism and Psychology*, 1-13. <https://doi.org/10.1177/0959353520958896>.
- Hellekson, Karen, i Kristina Busse. 2006. "Introduction: Work in Progress". A *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, editat per Karen Hellekson i Kristina Busse, 5-33. London: McFarland Press.
- Hennessy, Rosemary. 1993. "Queer Theory: A Review of the 'Differences' Special Issue and Wittig's 'The Straight Mind'". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 18 (4): 964-73.
- . 1994. "Queer Theory, Left Politics". *Rethinking Marxism* 7 (3): 85-111. <https://doi.org/10.1080/08935699408658114>.

- Hermes, Joke. 2006. "Feminism and the Politics of Method". A *Questions of Method in Cultural Studies*, editat per Mimi White i James Schwoch, 154-75. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Herrera Gómez, Coral. 2010. *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.
- Herzog, Alexandra. 2012. "But this is my story and this is how I wanted to write it': Author's notes as a fannish claim to power in fiction writing". *Transformative Works and Cultures* 11. <https://doi.org/10.3983/twc.2012.0406>.
- Hills, Matt. 2002. *Fan Cultures*. London: Routledge.
- . 2012. "'Twilight' Fans Represented in Commercial Paratexts and Inter-Fandoms: Resisting and Repurposing Negative Fan Stereotypes". A *Genre, Reception, and Adaptation in the "Twilight" Series*, editat per Anne Morey. London: Routledge.
- Hoad, Catherine. 2017. "Slashing through the boundaries: Heavy metal fandom, fan fiction and girl cultures". *Metal Music Studies* 3 (1): 5-22. https://doi.org/10.1386/mms.3.1.5_1.
- Hodge, Robert, i Gunther Kress. 1988. *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press.
- Hofmann, Melissa A. 2018. "Johnlock meta and authorial intent in Sherlock fandom: Affirmational or transformational?" *Transformative Works and Cultures* 28. <https://doi.org/10.3983/twc.2018.1465>.
- Horowitz, Ava D., i Edward Bedford. 2017. "Graded Structure in Sexual Definitions: Categorizations of Having 'Had Sex' and Virginity Loss Among Homosexual and Heterosexual Men and Women". *Archives of Sexual Behavior* 46 (6): 1653-65. <https://doi.org/10.1007/s10508-016-0905-1>.
- Huckin, Thomas, N. 1997. "Critical Discourse Analysis". A *Functional Approaches to Written Text: Classroom Applications*, editat per Tom Miller, 86-101. Washington, DC: English Language Programs.
- Humphreys, Terry P. 2013. "Cognitive Frameworks of Virginity and First Intercourse". *Journal of Sex Research* 50 (7): 664-75. <https://doi.org/10.1080/00224499.2012.677868>.

- Hunting, Kyra. 2012. "‘Queer as Folk’ and the trouble with slash". *Transformative Works and Cultures* 11. <https://doi.org/10.3983/twc.2012.0415>.
- Illouz, Eva. 2006. "Romantic Love". *A Handbook of the New Sexuality Studies*, editat per Steven Seidman, Nancy Fischer, i Chet Meeks, 40-49. London: Routledge.
- Jackson, Stevi. 1993. "Love and Romance as Objects of Feminist Knowledge". *A Making Connections: Women’s Studies, Women’s Movements, Women’s Lives*, editat per Mary Kennedy, Cathy Lubelska, i Val Walsh, 38-49. London: Taylor & Francis.
- . 2006. "Gender, sexuality and heterosexuality: The complexity (and limits) of heteronormativity". *Feminist Theory* 7 (1): 105-21. <https://doi.org/10.1177/1464700106061462>.
- Jagose, Annamarie. 1996. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press.
- Jansen, Dennis. 2020. "Thoughts on an ethical approach to archives in fan studies". *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1709>.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Jenson, Joli. 1992. "Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization". *The Adoring audience: fan culture and popular media*, editat per Lisa Lewis, 9-29. London: Routledge.
- Jewitt, Carey, i Berit Henriksen. 2016. "Social Semiotic Multimodality". *A Handbuch Sprache Im Multimodalen Kontext*, editat per Nina-Maria Klug i Hartmut Stöckl, 145-64. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Johns, Michelle Marie, Emily Pingel, Anna Eisenberg, Matthew Leslie Santana, i José Bauermeister. 2012. "Butch Tops and Femme Bottoms? Sexual Positioning, Sexual Decision Making, and Gender Roles Among Young Gay Men". *American Journal of Men’s Health* 6 (6): 505-18. <https://doi.org/10.1177/1557988312455214>.
- Johnson, Derek. 2017. "Fantagonism: Factions, Institutions, and Constitutive Hegemonies of Fandom". *A Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, editat per Jonathan Gray, Cornel Sandvoss, i C. Lee Harrington, 369-876. New York: New York University Press.

- Johnson, Derek, i Jonathan Gray. 2013. "Introduction: The Problem with Media Authorship". A *A Companion to Media Authorship*, editat per Derek Johnson i Jonathan Gray, 1-22. Chichester: John Wiley & Sons.
- Jones, Bethan. 2016. "I Will Throw You off Your Ship and You Will Drown and Die': Death Threats, Intra-Fandom Hate, and the Performance of Fangirling". A *Seeing Fans. Representations of Fandom in Media and Popular Culture*, editat per Lucy Bennet i Paul Booth, 53-66. New York: Bloomsbury.
- Jones, Sara Gwenllian. 2002. "The sex lives of cult television characters". *Screen* 43: 79-90.
- Kahan, Benjamin. 2018. "Queer Sociality After the Antisocial Thesis". *American Literary History* 30 (4): 811-19. <https://doi.org/10.1093/alh/ajy034>.
- Kamblé, Jayashree, Eric Murphy Selinger, i Hsu-Ming Teo. 2021. "Introduction". A *The Routledge Research Companion to Popular Romance Fiction*, editat per Jayashree Kamblé, Eric Murphy Selinger, i Hsu-Ming Teo, 1-24. New York: Routledge.
- Karioris, Frank G., i Jonathan A. Allan. 2019. "#NoHomo: Men's Friendships, or 'Something Else'". A *Michel Foucault and Sexualities and Genders in Education*, editat per David Lee Carlson i Nelson M. Rodriguez, 9-22. Cham: Springer International Publishing.
- Keft-Kennedy, Virginia. 2008. "Fantasising Masculinity in Buffyverse Slash Fiction: Sexuality, Violence, and the Vampire". *Nordic Journal of English Studies* 7 (1): 49-80.
- Kelly, Alice M. 2020. "'Lots of Us Are Doing Fine': Femslash Fan Fiction, Happy Endings, and the Archontic Expansions of the Price of Salt Archive". *LIT Literature Interpretation Theory* 31 (1): 42-59. <https://doi.org/10.1080/10436928.2020.1712791>.
- Kelly, Maura. 2010. "Virginity loss narratives in teen drama television programs". *Journal of Sex Research* 47 (5): 479-89. <https://doi.org/10.1080/00224490903132044>.
- Klugman, Matthew. 2015. "I Love Him in an Absolutely Gay Way': Heterodox Fragments of the Erotic Desires, Pleasures, and Masculinity of Male Sports Fans". *Men and Masculinities* 18 (2): 193-213. <https://doi.org/10.1177/1097184X15584911>.

- Kompare, Derek. 2018. "Fan Curators and the Gateways into Fandom". A *The Routledge Companion to Media Fandom*, editat per Melissa A. Click i Suzanne Scott, 107-13. New York: Routledge.
- Kustritz, Anne. 2003. "Slashing the Romance Narrative". *The Journal of American Culture* 26 (3): 371-84. <https://doi.org/10.1111/1542-734x.00098>.
- . 2008. "Painful Pleasures: Sacrifice, Consent, and the Resignification of BDSM Symbolism in The Story of O and The Story of Obi". *Transformative Works and Cultures* 1 (setembre). <https://doi.org/10.3983/twc.2008.031>.
- . 2015. "Domesticating hermione: The emergence of genre and community from WIKTT's feminist romance debates". *Feminist Media Studies* 15 (3): 444-59. <https://doi.org/10.1080/14680777.2014.945605>.
- Lakoff, George, i Mark Johnson. 2003. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lamb, Patricia Frazer, i Diana L. Veith. 1986. "Romantic Myth, Transcendence, and Star Trek Zines". A *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*, editat per Donald Palumbo, 235-56. New York: Greenwood Press.
- Lanckman, Lies. 2020. "Fans, community, and conflict in the pages of 'Picture Play,' 1920–38". *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2019.1745>.
- . 2021. "'They Took Our Jobs!': Finding Fan History in Movie Magazines". A *Fan Studies Primer: Method, Research, Ethics*, editat per Paul Booth i Rebecca Williams, 163-79. Iowa City: University of Iowa Press.
- Lauretis, Teresa de. 1991. "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction." *Differences* 3 (2): iii-xviii. <https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-iii>.
- Leavenworth, Maria Lindgren. 2015. "The Paratext of Fan Fiction". *Narrative* 23 (1): 40-60. <https://doi.org/10.1353/nar.2015.0004>.
- Lee, Hye Kyung. 2014. "Transnational Cultural Fandom". A *The Ashgate Research Companion to Fan Cultures*, editat per Linda Dutis, Koos Zwaan, i Stijn Reijnders, 195-207. Farnham: Ashgate.

- Lee, Melanie. 2020. "Masculinities Studies". A *Companion to Women's and Gender Studies*, editat per Nancy A. Naples, 69-92. Hoboken, NJ: Wiley. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781119315063.ch4>.
- Lehtonen, Sanna. 2007. "Feminist critical discourse analysis and children's fantasy fiction - modelling a new approach". A *Proceedings of the Past, present, future—From women's studies to post-gender research conference*. Umeå.
- Linn, Rachel Elizabeth. 2017. "Bodies in Horrifying Hurt/Comfort Fan Fiction: Paying the Toll". *Transformative Works and Cultures* 25 (setembre). <https://doi.org/10.3983/twc.2017.01102>.
- Longstaff, Gareth. 2019. "Masculinity and Homoeroticism". A *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, editat per Lucas Gottzén, Ulf Mellström, i Tamara Shefer, 223-33. Abingdon: Routledge.
- Lothian, Alexis. 2016. "Choose not to warn: Trigger warnings and content notes from fan culture to feminist pedagogy". *Feminist Studies* 42 (3): 743-56. <https://doi.org/10.15767/feministstudies.42.3.0743>.
- Lothian, Alexis, Kristina Busse, i Robin Anne Reid. 2007. "Yearning void and infinite potential: Online slash fandom as queer female space". *English Language Notes* 45 (2): 103-11.
- Love, Heather. 2007a. "Compulsory Happiness and Queer Existence". *New Formations* 63 (63): 52-64.
- . 2007b. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . 2010. "Truth and Consequences: On Paranoid Reading and Reparative Reading". *Criticism* 52 (2): 235-41. <https://doi.org/10.1353/crt.2010.0022>.
- Lovelock, Michael. 2017. "Is every YouTuber going to make a coming out video eventually?: YouTube celebrity video bloggers and lesbian and gay identity". *Celebrity Studies* 8 (1): 87-103. <https://doi.org/10.1080/19392397.2016.1214608>.
- . 2019a. "Gay and happy: (Proto-)homonormativity, emotion and popular culture". *Sexualities* 22 (4): 549-65. <https://doi.org/10.1177/1363460718758666>.

- . 2019b. *Reality TV and queer identities: Sexuality, authenticity, celebrity*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Machin, David, i Andrea Mayr. 2012. *How to do critical discourse analysis: a multimodal introduction*. London: SAGE.
- Mackey, Margaret, i Jill Kedersha McClay. 2008. “Pirates and poachers: Fan fiction and the conventions of reading and writing”. *English in Education* 42 (2): 131-47. <https://doi.org/10.1111/j.1754-8845.2008.00011.x>.
- Majkowski, Tina. 2011. “The 'It Gets Better Campaign': An Unfortunate Use of Queer Futurity”. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 21 (1): 163-65. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2011.563048>.
- Maloney, Marcus, Steven Roberts, i Alexandra Caruso. 2018. “‘Mmm ...I love it, bro!’: Performances of masculinity in YouTube gaming”. *New Media & Society* 20 (5): 1697-1714. <https://doi.org/10.1177/1461444817703368>.
- “Manip”. 2023. A *Fanlore*. <https://fanlore.org/wiki/Manip>.
- Markham, Annette, i Elizabeth Buchanan. 2012. “Recommendations from the AoIR Ethics Working Committee (Version 2.0)”, 19.
- Martín Alcoff, Linda. 2018. *Rape and Resistance*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Massanari, Adrienne. 2017. “#Gamergate and The Fapping: How Reddit’s algorithm, governance, and culture support toxic technocultures”. *New Media and Society* 19 (3). <https://doi.org/10.1177/1461444815608807>.
- Massey, Erica Lyn. 2019. “Borderland literature, female pleasure, and the slash fic phenomenon”. *Transformative Works and Cultures* 30. <https://doi.org/10.3983/twc.2019.1390>.
- Masterson, Annette M., i Nicole M. Messina. 2023. “Love and Sexual Scripts: A Content Analysis of 19 Netflix Teen Series”. *Journal of Children and Media* 17 (2): 1-19. <https://doi.org/10.1080/17482798.2023.2165517>.
- Mattelart, Armand, i Érik Neveu. 2008. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris: La Découverte.
- McAlister, Jodi. 2014. “‘That complete fusion of spirit as well as body’: Heroines, heroes, desire and compulsory demisexuality in the Harlequin Mills & Boon

- romance novel". *Australasian Journal of Popular Culture* 3 (3): 299-310. https://doi.org/10.1386/ajpc.3.3.299_1.
- . 2020. *The Consummate Virgin. Female Virginity Loss and Love in Anglophone Popular Literatures*. Cham: Palgrave Macmillan.
- McCain, Jessica, Brittany Gentile, i W. Keith Campbell. 2015. "A Psychological Exploration of Engagement in Geek Culture". *PLoS ONE* 10 (11). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0142200>.
- McCann, Hannah, i Whitney Monaghan. 2020. *Queer Theory Now. From Foundations to Futures*. London: Red Globe Press.
- McDermott, Michael. 2020. "The (broken) promise of queerbaiting: Happiness and futurity in politics of queer representation". *International Journal of Cultural Studies*, 1-16. <https://doi.org/10.1177/1367877920984170>.
- McKie, Raymond M., Shayna Skakoon-Sparling, Drake Levere, Sage Sezlik, i Terry P. Humphreys. 2020. "Is There Space for Our Stories? An Examination of North American and Western European Gay, Bi, and Other Men Who Have Sex with Men's Non-Consensual Sexual Experiences". *The Journal of Sex Research* 57 (8): 1014-25. <https://doi.org/10.1080/00224499.2020.1767023>.
- McLelland, Mark. 2001. "Local meanings in global space: a case study of women's 'Boy love' web sites in Japanese and English". *Mots Pluriels*, núm. 19.
- . 2006. "Why Are Japanese Girls' Comics full of Boys Bonking?" *Refractory: a journal of entertainment media* 10: 1-14.
- . 2009. "Special Issue: Japanese Transnational Fandoms and Female Consumers". *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific* 20.
- McRobbie, Angela. 1991. *Feminism and Youth Culture: From "Jackie" to "Just Seventeen."* Boston: Hyman.
- Mellström, Ulf. 2013. "From Masculinity Politics to a Politics of Intimacy and Vulnerability?" *NORMA* 7 (02): 117-23. <https://doi.org/10.18261/ISSN1890-2146-2012-02-01>.
- Mercer, John. 2017. *Gay Pornography: Representations of Sexuality and Masculinity*. London; New York: I. B. Tauris.
- "Meta". 2023. A *Fanlore*. <https://fanlore.org/wiki/Meta>.

- Meyer, Michaela D E, i Megan H L Tucker. 2007. "Textual Poaching and Beyond: Fan Communities and Fandoms in the Age of the Internet". *Review of Communication* 7 (1): 103-16. <https://doi.org/10.1080/15358590701211357>.
- Milks, Megan, i Karli June Cerankowski. 2014. "Introduction: Why Asexuality? Why Now?" A *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives*, editat per Karli June Cerankowski i Megan Milks, 1-14. New York: Routledge.
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Modleski, Tania. 1980. "The Disappearing Act: A Study of Harlequin Romances". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5 (3): 435-48. <https://doi.org/10.1086/493729>.
- Morgan, Ashley. 2014. "The Rise of the Geek: Exploring Masculine Identity in The Big Bang Theory (2007)". *Masculinities: A Journal of Identity and Culture*, núm. 2: 7-27.
- Morimoto, Lori. 2017. "Transnational media fan studies". A *The Routledge Companion to Media Fandom.*, editat per Melissa A. Click i Suzanne Scott, 280-88. New York: Routledge.
- Morley, David. 1992. *Television, Audiences and Cultural Studies*. London; New York: Routledge.
- Morrissey, Katherine E. 2008. "Fanning the Flames of Romance: An Exploration of Fan Fiction and the Romance Novel". Washington, DC: Georgetown University.
- Mortensen, Torill Elvira. 2018. "Anger, Fear, and Games: The Long Event of #GamerGate". *Games and Culture* 13 (8): 787-806. <https://doi.org/10.1177/1555412016640408>.
- Muehlenhard, Charlene L., Terry P. Humphreys, Kristen N. Jozkowski, i Zoë D. Peterson. 2016. "The Complexities of Sexual Consent Among College Students: A Conceptual and Empirical Review". *The Journal of Sex Research* 53 (4-5): 457-87. <https://doi.org/10.1080/00224499.2016.1146651>.
- Muehlenhard, Charlene L., i Zoë D. Peterson. 2005. "Wanting and not wanting sex: The missing discourse of ambivalence". *Feminism and Psychology* 15 (1): 15-20. <https://doi.org/10.1177/0959353505049698>.

- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Murray, Simone. 2004. "Celebrating the Story the Way It Is': Cultural Studies, Corporate Media and the Contested Utility of Fandom". *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 18 (1): 7-25.
- Mussies, Martine. 2020. "Autiethnography". *Transformative Works and Cultures*, núm. 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1789>.
- Nagaike, Kazumi. 2003. "Perverse Sexualities, Perversive Desires: Representations of Female Fantasies and 'Yaoi Manga' as Pornography Directed at Women". *U.S.-Japan Women's Journal* 25: 76-103.
- Nagle, John. 2018. "Crafting Radical Opposition or Reproducing Homonormativity? Consociationalism and LGBT Rights Activism in Lebanon". *Journal of Human Rights* 17 (1): 75-88. <https://doi.org/10.1080/14754835.2016.1246956>.
- Nair, Sashi. 2019. "Loss, motherhood and the queer 'happy ending'". *Journal of Language, Literature and Culture* 66 (1): 46-58. <https://doi.org/10.1080/20512856.2019.1595476>.
- Neville, Lucy. 2015. "Male gays in the female gaze: Women who watch m/m pornography". *Porn Studies* 2 (2-3): 192-207. <https://doi.org/10.1080/23268743.2015.1052937>.
- . 2018a. *Girls Who Like Boys Who Like Boys. Women and Gay Male Pornography and Erotica*. Cham: Palgrave Macmillan.
- . 2018b. "'The Tent's Big Enough for Everyone': online slash fiction as a site for activism and change". *Gender, Place and Culture* 25 (3): 384-98. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2017.1420633>.
- Ng, Eve. 2017. "Between text, paratext, and context: Queerbaiting and the contemporary media landscape". *Transformative Works and Cultures* 24. <https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/917>.
- Nguyen, Josef. 2016. "Performing as video game players in Let's Plays". *Transformative Works and Cultures* 22 (22). <https://doi.org/10.3983/twc.2016.0698>.

- obsession_inc. 2009. "Affirmational fandom vs. Transformational fandom". *DreamJournal*. 1 juny 2009. <https://archive.ph/2013.06.20-214318/http://obsession-inc.dreamwidth.org/82589.html>.
- Oliva, Mercè. 2022. "Masterpiece! Auteurism and European Videogames". A *Perspectives on the European Videogame*, editat per Víctor Navarro-Remesal i Óliver Pérez-Latorre, 131-50. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Oswell, David. 2006. *Culture and Society. An Introduction to Cultural Studies*. London: SAGE Publications.
- Paasonen, Susanna. 2010. "Good Amateurs: Erotica Writing and Notions of Quality". A *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*, editat per Feona Attwood, 138-54. New York: Peter Lang.
- Pande, Rukmini. 2018. "Who Do You Mean by 'Fan?' Decolonizing Media Fandom Identity". A *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, editat per Paul Booth, 319-32. John Wiley & Sons, Ltd.
- . 2020. "How (Not) to Talk about Race: A Critique of Methodological Practices in Fan Studies". *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1737>.
- . 2021. "Naming Whiteness: Interrogating Fan Studies Methodologies". A *A Fan Studies Primer: Method, Research, Ethics*, editat per Paul Booth i Rebecca Williams, 34-50. Iowa City: University of Iowa Press.
- Pande, Rukmini, i Swati Moitra. 2017. "Yes, the Evil Queen is Latina!": Racial dynamics of online femslash fandoms". *Transformative Works and Cultures* 24. <https://doi.org/10.3983/twc.2017.0908>.
- Patthey-Chavez, G. Genevieve, Lindsay Clare, i Madeleine Youmans. 1996. "Watery passion: the struggle between hegemony and sexual liberation in erotic fiction for women". *Discourse & Society* 7 (1): 77-106.
- Pavel, Thomas G. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Penley, Constance. 1991. "Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture". A *Cultural Studies*, editat per Lawrence Grossberg, Cary Nelson, i Paula Treichler. New York: Routledge.

- Perren, Alisa, i Laura E. Felschow. 2018. "The Bigger Picture: Drawing Intersections between Comics, Fan, and Industry Studies". A *The Routledge Companion to Media Fandom*, editat per Melissa A. Click i Suzanne Scott, 308-18. New York: Routledge.
- Philadelphoff-Puren, Nina. 2005. "Contextualising Consent: The Problem of Rape and Romance". *Australian Feminist Studies* 20 (46): 31-42. <https://doi.org/10.1080/0816464042000334519>.
- Pignetti, Daisy. 2020. "She's a fan, but this was supposed to be scientific': Fan misunderstandings and acafan mistakes". *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1763>.
- Piper, Melanie. 2015. "Real body, fake person: Recontextualizing celebrity bodies in fandom and film". *Transformative Works and Cultures* 20. <https://doi.org/10.3983/twc.2015.0664>.
- Popova, Milena. 2017a. "Slight dub-con but they both wanted it hardcore': Erotic fanfiction as a form of cultural activism around sexual consent". University of the West of England. <http://eprints.uwe.ac.uk/33603/>.
- . 2017b. "When the RP Gets in the Way of the F': Star Image and Intertextuality in Real Person(a) Fiction". *Transformative Works and Cultures* 25. <http://dx.doi.org/10.3983/twc.2017.01105>.
- . 2018a. "'Dogfuck rapeworld': Omegaverse fanfiction as a critical tool in analyzing the impact of social power structures on intimate relationships and sexual consent". *Porn Studies* 5 (2): 175-91. <https://doi.org/10.1080/23268743.2017.1394215>.
- . 2018b. "Rewriting the Romance: Emotion Work and Consent in Arranged Marriage Fanfiction". *Journal of popular romance studies* 7. <http://jprstudies.org/2018/07/rewriting-the-romance-emotion-work-and-consent-in-arranged-marriage-fanfictionby-milena-popova/>.
- . 2019. *Sexual Consent*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- . 2020. "Follow the trope: A digital (auto)ethnography for fan studies*". *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1697>.
- . 2021. *Dubcon: Fanfiction, Power, and Sexual Consent*. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Potts, Amanda. 2014. "LOVE YOU GUYS (NO HOMO): How gamers and fans play with sexuality, gender, and Minecraft on YouTube". *Critical Discourse Studies* 12 (2): 163-86. <https://doi.org/10.1080/17405904.2014.974635>.
- Proctor, William. 2016. "A New Breed of Fan?: Regimes of Truth, One Direction Fans, and Representations of Enfreakment". A *Seeing Fans. Representations of Fandom in Media and Popular Culture*, editat per Lucy Bennett i Paul Booth, 67-77. New York: Bloomsbury.
- . 2017. "Bitches ain't gonna hunt no ghosts": Totemic nostalgia, toxic fandom and the ghostbusters platonic". *Palabra Clave* 20 (4): 1105-41. <https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.4.10>.
- Przybylo, Ela. 2016. "Introducing asexuality, unthinking sex". A *Introducing the New Sexuality Studies*, editat per Nancy L. Fischer, Steven Seidman, i Chet Meeks, 181-91. London: Routledge.
- Quail, Christine. 2011. "Nerds, Geeks, and the Hip/Square Dialectic in Contemporary Television". *Television & New Media* 12 (5): 460-82. <https://doi.org/10.1177/1527476410385476>.
- Radway, Janice A. 1991. *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Ramsdell, Kristin. 1999. *Romance Fiction: A Guide to the Genre*. Englewood, Colorado: Libraries Unlimited.
- Ravell, Hannah. 2023. "#RIPJKRowling: A tale of a fandom, Twitter and a haunting author who refuses to die". *Public Relations Inquiry*. <https://doi.org/10.1177/2046147X231180501>.
- Ravenhill, James P., i Richard O. de Visser. 2017. "'There Are Too Many Gay Categories Now': Discursive Constructions of Gay Masculinity." *Psychology of Men & Masculinity* 18 (4): 321-30. <https://doi.org/10.1037/men0000057>.
- Reagin, Nancy. 2011. "I'm Buffy, and you're history': Putting fan studies into history". *Transformative Works and Cultures* 6. <https://doi.org/10.2514/2.5512>.
- Reeser, Todd W. 2011. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell.

- Regale, Joseph. 2015. "Geek Policing: Fake Geek Girls and Contested Attention". *International Journal of Communication* 9: 2862-80.
- Regis, Pamela. 2003. *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rehak, Bob. 2003. "Mapping the Bit Girl Lara Croft and New Media Fandom". *Information, Communication & Society* 6 (4): 477-96. <https://doi.org/10.1080/1369118032000163222>.
- Rich, Adrienne. 1980. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5: 631-60. <https://doi.org/10.1086/493756>.
- . 2003. "Compulsory heterosexuality and lesbian existence". *Journal of Women's History* 15 (3): 11-48. <https://doi.org/10.1353/jowh.2003.0079>.
- Riseman, Noah. 2020. "Intimatopias and the queering of Australian war fiction". *Continuum* 34 (6): 940-54. <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1827371>.
- Rittenhour, Kathryn, i Michael Sauder. 2023. "Identifying the Impact of Sexual Scripts on Consent Negotiations". *The Journal of Sex Research*, 1-12. <https://doi.org/10.1080/00224499.2023.2182266>.
- Roach, Catherine M. 2010. "Getting a good man to love: Popular romance fiction and the problem of patriarchy". *Journal of Popular Romance Studies* 1 (1).
- . 2014. "'Going Native': Aca-Fandom and Deep Participant Observation in Popular Romance Studies". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 47 (2): 33-49. <https://doi.org/10.2307/44030140>.
- . 2016. *Happily Ever After. The Romance Story in Popular Culture. Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Roach, Emily E. 2018. "The homoerotics of the boyband, queerbaiting and RPF in pop music fandoms". *The Journal of Fandom Studies* 6 (2): 167-86. https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.167_1.
- Robinson, Brandon Andrew. 2016. "Heteronormativity and Homonormativity". A *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, editat per Nancy A Naples, 1-3. Singapore: John Wiley & Sons, Ltd.

- Robinson, Stefan, Adam White, i Eric Anderson. 2019. "Privileging the Bromance: A Critical Appraisal of Romantic and Bromantic Relationships". *Men and Masculinities* 22 (5): 850-71. <https://doi.org/10.1177/1097184X17730386>.
- Ronen, Ruth. 1994. *Possible worlds in literary theory*. Literature, culture, theory 7. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Rose, Suzanna, i Irene Hanson Frieze. 1993. "Young Singles' Contemporary Dating Scripts". *Sex Roles* 28 (9-10): 499-509. <https://doi.org/10.1007/BF00289677>.
- Ross, Sven. 2011. "The Encoding/Decoding Model Revisited". A *61st Annual Conference of the International Communication Association*. Boston.
- Rougemont, Denis de. 1986. *L'amour et l'Occident*. Paris: Plon.
- Ruberg, Bonnie, Amanda L.L. Cullen, i Kathryn Brewster. 2019. "Nothing but a 'titty streamer': legitimacy, labor, and the debate over women's breasts in video game live streaming". *Critical Studies in Media Communication* 36 (5): 466-81. <https://doi.org/10.1080/15295036.2019.1658886>.
- Rubin, Gayle S. 1975. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". A *Toward and Anthropology of Women*, editat per Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review Press.
- . 2003. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". *A Culture, Society and Sexuality. A Reader*, editat per Richard Parker i Peter Aggleton, 150-87. New York: Routledge.
- . 2011. *Deviations*. Durham: Duke University Press.
- Russ, Joanna. 1985. "Pornography By Women For Women, With Love". A *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans, and Perverts*, 79-99. Trumansburg, NY: The Crossing Press.
- Russo, Julie Levin. 2018. "The Queer Politics of Femslash". A *The Routledge Companion to Media Fandom*, editat per Melissa A. Click i Suzanne Scott, 155-64. New York: Routledge.
- Ryan, Kathryn M. 2011. "The Relationship between Rape Myths and Sexual Scripts: The Social Construction of Rape". *Sex Roles* 65 (11-12): 774-82. <https://doi.org/10.1007/s11199-011-0033-2>.

- Ryan, Marie-Laure, i Alice Bell. 2019. "Introduction Possible Worlds Theory Revisited". A *Possible worlds theory and contemporary narratology*. Lincoln ; London: University of Nebraska Press.
- Sáez, Javier. 2004. "El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault". A *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, editat per David Córdoba, Javier Sáez, i Paco Vidarte, 21-67. Barcelona: Egales.
- Sáez, Javier, i Sejo Carrascosa. 2011. *Por el culo. Políticas anales*. Barcelona: Egales.
- Salmon, Catherine, i Don Symons. 2004. "Slash Fiction and Human Mating Psychology". *Journal of Sex Research* 41 (1): 94-100. <https://doi.org/10.1080/00224490409552217>.
- Salmon, Catherine, i Donald Symons. 2003. *Warrior Lovers: Erotic Fiction, Evolution and Female Sexuality*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Salter, Michael. 2018. "From Geek Masculinity to Gamergate: The Technological Rationality of Online Abuse". *Crime, Media, Culture: An International Journal* 14 (2): 247-64. <https://doi.org/10.1177/1741659017690893>.
- Sandvoss, Cornel. 2005. *Fans: The Mirror of Consumption*. Cambridge, UK: Polity.
- Sandvoss, Cornel, Jonathan Gray, i C Lee Harrington. 2017. "Why Still Study Fans?" A *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, 1-16. New York: New York University Press.
- Saunders, Benjamin, Julius Sim, Tom Kingstone, Shula Baker, Jackie Waterfield, Bernadette Bartlam, Heather Burroughs, i Clare Jinks. 2018. "Saturation in Qualitative Research: Exploring Its Conceptualization and Operationalization". *Quality & Quantity* 52 (4): 1893-1907. <https://doi.org/10.1007/s11135-017-0574-8>.
- Schimmel, Kimberly S, C Lee Harrington, i Denise D Bielby. 2007. "Keep Your Fans to Yourself: The Disjuncture between Sport Studies' and Pop Culture Studies' Perspectives on Fandom". *Sport in Society* 10 (4): 580-600. <https://doi.org/10.1080/17430430701388764>.
- Scott, Suzanne. 2019. *Fake geek girls: fandom, gender, and the convergence culture industry*. New York: New York University Press.

- Sears, Alan. 2006. "Lean on me? The falling rate of friendship". *New Socialist* 59: 36-37.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- . 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- . 1994. *Tendencies*. London: Routledge.
- , ed. 1997. *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2003a. "Paranoid and Reparative Reading, Or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You". *A Touching, Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, 123-51. Durham: Duke University Press.
- . 2003b. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Segal, Lynne. 1993. "False Promises. Anti-Pornography Feminism". *The Socialist Register* 29: 92-105.
- . 1998. "Only the Literal: The Contradictions of Anti-pornography Feminism". *Sexualities* 1 (1): 43-62.
- Simon, William, i John H. Gagnon. 1986. "Sexual scripts: Permanence and change". *Archives of Sexual Behavior* 15 (2): 97-120. <https://doi.org/10.1007/BF01542219>.
- . 2003. "Sexual Scripts: Origins, Influences and Changes". *Qualitative Sociology* 26 (4): 491-97. <https://doi.org/10.1023/B:QUAS.0000005053.99846.e5>.
- Simula, Brandy L. 2019. "A 'Different Economy of Bodies and Pleasures?': Differentiating and Evaluating Sex and Sexual BDSM Experiences". *Journal of Homosexuality* 66 (2): 209-37. <https://doi.org/10.1080/00918369.2017.1398017>.
- "Smut". 2022. *A Fanlore*. [https://fanlore.org/wiki/Smut_\(glossary_term\)](https://fanlore.org/wiki/Smut_(glossary_term)).
- Somogyi, Victoria. 2002. "Complexity of Desire: Janeway/Chakotay Fan Fiction". *Journal of American & Comparative Cultures* 25 (3-4): 399-404. <https://doi.org/10.1111/1542-734X.00056>.

- Southerton, Clare, i Hannah McCann. 2019. "Queerbaiting and Real Person Slash. The Case of Larry Stylinson". A *Queerbaiting and Fandom. Teasing Fans through Homoerotic Possibilities*, editat per Joseph Brennan, 161-63. Iowa City: Iowa Press.
- Spacey, Ashton. 2018a. "Dubious Consent: The Revival of Ravishment". A *The Darker Side of Slash Fan Fiction. Essays on Power, Consent and the Body*, 200-224. Jefferson, NC: McFarland.
- . 2018b. "Introduction". A *The Darker Side of Slash Fiction*, editat per Ashton Spacey, 5-23. Jefferson, NC: McFarland.
- . 2018c. "Preface". A *The Darker Side of Slash Fan Fiction*, editat per Ashton Spacey, 1-5. Jefferson, NC: McFarland.
- , ed. 2018d. *The Darker Side of Slash Fan Fiction. Essays on Power, Consent and the Body*. Jefferson, NC: McFarland.
- Spargo, Tamsin. 2000. *Foucault and Queer Theory*. Duxford: Icon.
- Stanfill, Mel. 2013. "They're Losers, but I Know Better': Intra-Fandom Stereotyping and the Normalization of the Fan Subject". *Critical Studies in Media Communication* 30 (2): 117-34. <https://doi.org/10.1080/15295036.2012.755053>.
- . 2018a. "The Fan Fiction Gold Rush, Generational Turnover, and the Battle for Fandom's Soul". A *The Routledge Companion to Media Fandom*, editat per Melissa A. Click i Suzanne Scott, 77-85. New York: Routledge.
- . 2018b. "The unbearable whiteness of fandom and fan studies". A *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, editat per Paul Booth, 305-17. Oxford: Blackwell Publishing.
- . 2019. "Fans of color in femslash". *Transformative Works and Cultures* 29. <https://doi.org/10.3983/twc.2019.1528>.
- Stenger, Josh. 2021. "The Datafication of Tumblr: Or How I Stopped Watching the DC Arrowverse on The CW and Learned to Mine Fanwork Metadata". A *A Fan Studies Primer: Method, Research, Ethics*, editat per Paul Booth i Rebecca Williams, 255-74. Iowa City: University of Iowa Press.
- Stephens, John. 1992. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London: Longman.

- Sternberg, Robert J. 1988. "Triangulating love". A *The psychology of love*, editat per Robert J. Sternberg i Michael L. Barnes, 119-38. New Haven, CT: Yale University Press.
- . 1997. "Construct Validation of a Triangular Love Scale". *European Journal of Social Psychology* 27 (3): 313-35.
- . 1999. *Love Is a Story: A New Theory of Relationships*. Oxford: Oxford University Press.
- Storey, John. 2010. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Suárez Briones, Beatriz. 2019. "Feminismos lesbianos queer: ¿utopía o distopía feminista?" *Investigaciones Feministas* 10 (1): 9-26. <https://doi.org/10.5209/infe.64240>.
- Sullivan, Nikki. 2003. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press.
- Swalwell, Melanie, Helen Stuckey, i Angela Ndalianis, ed. 2017. *Fans and Videogames: Histories, Fandom, Archives*. New York: Routledge.
- Talbot, Mary M. 1995. *Fictions at Work: Language and Social Practice in Fiction*. Language in Social Life Series. London ; New York: Longman.
- Taylor, T.L. 2012. *Raising the Stakes: E-Sports and the Professionalization of Computer Gaming*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Teo, Hsu-Ming. 2021. "Love and Romance Novels". A *The Routledge Research Companion to Popular Romance Fiction*, editat per Jayashree Kamblé, Eric Murphy Selinger, i Hsu-Ming Teo, 454-84. New York: Routledge.
- Thibault, Paul J. 1991. *Social Semiotics as Praxis: Text, Social Meaning Making, and Nabokov's Ada*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Thomas, Bronwen. 2014. "Fans Behaving Badly? Real Person Fic and the Blurring of the Boundaries between the Public and the Private". A *Real Lives, Celebrity Stories*, editat per Bronwen Thomas i Julia Round, 171-86. New York; London: Bloomsbury.
- Thomas, Calvin. 2006. "Foreword: Crossing the Streets, Queering the Sheets, or: "Do You Want to Save the Changes to Queer Heterosexuality". A *Straight Writ*

- Queer: Non-Normative Expressions of Heterosexuality in Literature*, editat per Richard Fantina, 1-9. Jefferson, NC: McFarland.
- Tincknell, Estella, i Parvati Raghuram. 2002. "Big Brother. Reconfiguring the 'active' audience of cultural studies?" *Cultural Studies* 5: 199-215.
- Tirocchi, Simona. 2018. "Wattpad". A *Adolescentes, medios de comunicación y culturas colaborativas. Aprovechando las competencias transmedia de los jóvenes en el aula*, editat per Carlos A. Scolari, 99-105. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Titscher, Stefan, Michael Meyer, Ruth Wodak, i Eva Vetter. 2000. *Methods of Text and Discourse Analysis*. London: SAGE.
- toastystats. 2019. "[Fandom stats] Shipping on Wattpad vs. AO3 and FFN". Archive of Our Own. 5 maig 2019. <https://archiveofourown.org/works/18721183>.
- Todolí, Júlia, María Labarta, i Rosanna Dolón. 2007. "What is critical discourse analysis?" *Forum Qualitative Sozialforschung* 8 (2): 9-34.
- Tosenberger, Catherine. 2008. "Homosexuality at the Online Hogwarts: Harry Potter Slash Fanfiction". *Children's Literature* 36 (1): 185-207. <https://doi.org/10.1353/chl.0.0017>.
- Trujillo Barbadillo, Gracia. 2022. *El feminismo queer es para todo el mundo*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Tushnet, Rebecca. 2014. "'I'm a Lawyer, Not an Ethnographer, Jim': Textual Poachers and Fair Use". *The Journal of Fandom Studies* 2 (1): 21-30. https://doi.org/10.1386/jfs.2.1.21_1.
- Underwood, Steven G. 2003. *Gay Men and Anal Eroticism: Tops, Bottoms, and Versatiles*. New York: Harrington Park Press.
- Van Leeuwen, Theo. 1996. "The representation of social actors". A *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis*, editat per Carmen Rosa Caldas-Coulthard i Malcom Coulthard, 32-70. London: Routledge.
- . 2005. *Introducing Social Semiotics: An Introductory Textbook*. New York: Routledge. <https://www.routledge.com/Introducing-Social-Semiotics-An-Introductory-Textbook/Leeuwen/p/book/9780415249447>.

- Verba, Joan Marie. 2003. *Boldly Writing: A Trekker Fan and Zine History, 1967–1987*. Minnetonka, MN: FTL Publications.
- Wanzo, Rebecca. 2015. “African American acafandom and other strangers: New genealogies of fan studies”. *Transformative Works and Cultures* 20. <https://doi.org/10.3983/twc.2015.0699>.
- Warner, Michael. 1991. “Introduction: Fear of a Queer Planet”. *Social Text* 29: 3-17.
- Weinberg, Martin S., Colin J. Williams, i Charles Moser. 1984. “The Social Constituents of Sadomasochism”. *Social Problems* 31 (4): 379-89.
- Weisser, Susan Ostrov. 2013. *The glass slipper: women and love stories*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press.
- Welch, Tom. 2022. “Love You, Bro!: Performing Homosocial Intimacies on Twitch”. *Television and New Media* 23 (5): 1-10. <https://doi.org/10.1177/15274764221081460>.
- West, Isaac, Michaela Frischherz, Allison Panther, i Richard Brophy. 2013. “Queer Worldmaking in the 'It Gets Better' Campaign”. *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 1: 49-86. <https://doi.org/10.14321/qed.0049>.
- Westberg Gabriel, Lýsa. 2018. “Slashsing the Invisible: Bodily Autonomy in Asexual Fan Fiction”. A *The Darker Side of Slash Fiction: Essays on Power, Consent and the Body*, editat per Ashton Spacey, 25-49. Jefferson, NC: McFarland.
- White, Patricia. 2015. “Sketchy lesbians: Carol as history and fantasy”. *Film Quarterly* 69 (2): 8-18. <https://doi.org/10.1525/FQ.2015.69.2.8>.
- Wiederman, Michael W. 2005. “The Gendered Nature of Sexual Scripts”. *The Family Journal* 13 (4): 496-502. <https://doi.org/10.1177/1066480705278729>.
- . 2015. “Sexual Script Theory: Past, Present, and Future”. A *Handbook of the Sociology of Sexualities*, editat per John DeLamater i Rebecca F. Plante, 7-22. Cham: Springer International Publishing.
- Wild, Nickie Michaud. 2020. “The active defense of fanfiction writing: Sherlock fans’ metatextual response”. *European Journal of Cultural Studies* 23 (2): 244-60. <https://doi.org/10.1177/1367549418790453>.

- Wilkinson, Eleanor. 2020. "Never after? Queer temporalities and the politics of non-reproduction". *Gender, Place and Culture* 27 (5): 660-76. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2019.1598941>.
- Williams, Raymond. 2014. "Culture is Ordinary". A *Raymond Williams on Culture and Society: Essential Writings*, editat per Jim McGuian, 1-18. London: SAGE.
- Williams, Rebecca. 2010. "Good Neighbours? Fan/Producer Relationships and the Broadcasting Field". *Continuum* 24 (2): 279-89. <https://doi.org/10.1080/10304310903576366>.
- . 2013. "‘Anyone who Calls Muse a *Twilight* Band will be Shot on Sight’: Music, Distinction, and the ‘Interloping Fan’ in the *Twilight* Franchise". *Popular Music and Society* 36 (3): 327-42. <https://doi.org/10.1080/03007766.2013.798543>.
- Winter, Rachel. 2020. "Fanon Bernie Sanders: Political real person fan fiction and the construction of a candidate". *Transformative Works and Cultures* 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1679>.
- Wirman, Hanna. 2009. "On productivity and game fandom". *Transformative Works and Cultures* 3. <https://doi.org/10.3983/twc.2009.0145>.
- Wittig, Monique. 2016. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traduit per Javier Sáez i Francisco Javier Vidarte. Barcelona: Egales Editorial.
- Wodak, Ruth, i Michael Meyer. 2001. "Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory, and Methodology". A *Methods for Critical Discourse Analysis*, editat per Ruth Wodak i Michael Meyer, 1-33. London: SAGE. <https://doi.org/10.4067/invi.v0i0.983>.
- Woledge, Elizabeth. 2005. "Decoding Desire: From Kirk and Spock to K/S". *Social Semiotics* 15 (2): 235-50. <https://doi.org/10.1080/10350330500154857>.
- . 2006. "Intimatopia. Genre Intersections Between Slash and the Mainstream". A *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, editat per Karen Hellekson i Kristina Busse. Jefferson, NC: McFarland.
- Woods, Nicole, i Doug Hardman. 2021. "‘It’s just absolutely everywhere’: understanding LGBTQ experiences of queerbaiting". *Psychology and Sexuality* 13 (3): 1-13. <https://doi.org/10.1080/19419899.2021.1892808>.

- Worsdale, Allison, i Kami Kosenko. 2023. "How Will That Consent Play Out?": Factors Involved in Lesbian, Gay, and Bisexual Individuals' Understandings of Sexual Consent". *American Journal of Sexuality Education*, maig, 1-19. <https://doi.org/10.1080/15546128.2023.2212188>.
- Yela García, Carlos. 2002. *El amor desde la psicología social*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Yell, Susan Margery. 2005. "Critical Discourse Analysis and Social Semiotics: Re-Thinking Text and Discourse in Media and Communication Research". A *Topical Issues in Communications and Media Research*, 9-23. Nova Science Publishers. <https://research.monash.edu/en/publications/critical-discourse-analysis-and-social-semiotics-re-thinking-text>.
- Yodovich, Neta. 2016. "A Little Costumed Girl at a Sci-Fi Convention': Boundary Work as a Main Destigmatization Strategy Among Women Fans". *Women's Studies in Communication* 39 (3): 289-307. <https://doi.org/10.1080/07491409.2016.1193781>.
- Zsila, Ágnes, i Demetrovics Zsolt. 2018. "Icons of Self Destruction: The Portrayal of Aggression and Abusive Behaviors in Band Slash Fiction". A *The Darker Side of Slash Fan Fiction: Essays on Power, Consent and the Body*, editat per Ashton Spacey. Jefferson, NC: McFarland.