

Gagliardi, Lucas

Ecos de una saga: aproximaciones a Harry Potter

Gagliardi, L (2020). Ecos de una saga : aproximaciones a Harry Potter. La Plata : EDULP. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1152/pm.1152.pdf>

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-SinDerivadas 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0>

LUCAS GAGLIARDI

ECOS DE UNA SAGA

Aproximaciones a *Harry Potter*




EduLP

industrias
culturales

Ecos de una saga

Ecos de una saga:
aproximaciones a Harry Potter

LUCAS GAGLIARDI



Gagliardi, Lucas

Ecos de una saga : aproximaciones a Harry Potter / Lucas Gagliardi. - 1a ed. - La Plata : EDULP, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8348-34-6

1. Análisis Literario. I. Título.

CDD 809.923

**Ecos de una saga:
aproximaciones a Harry Potter**

LUCAS GAGLIARDI



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)

48 N° 551-599 4° Piso/ La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 44-7150

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

ISBN 978-987-8348-34-6

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

© 2020 - Edulp

zArgentina

Índice

Agradecimientos	6
Introducción	7
Capítulo 1	
Intermitencias y parpadeos	11
Capítulo 2	
Mitologías de la palabra	39
Capítulo 3	
Bestias y palabras bestiales	65
Capítulo 4	
Relatos fundacionales: épica, otredad, comunidad	82
Capítulo 5	
Una defensa de la risa y los cuentos populares	128
Capítulo 6	
¿Hasta dónde llega el "canon"?	152
Capítulo 7	
Autores, lectores, controles	168
Capítulo 8	
Modos de leer y escribir	191
Capítulo 9	
Intersticios	223
Capítulo 10	
Más intersticios	245
Epílogo	280
Hipotextos	282
Referencias bibliográficas	312

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mi mamá, Ana, que siempre está.

A Alejandra Aracri, quien fue la primera en escuchar sobre este libro y en responder a muchas consultas.

A Cecilia Guzmán, que un día me sugirió un grueso libro sobre un chico con una cicatriz en forma de rayo.

A los lectores de este libro en sus diferentes estadios. Entre ellos, muy especialmente al equipo de *Revista Luthor* que publicó algunas versiones previas de estas reflexiones y brindó devoluciones muy minuciosas y atentas.

A los fans que colaboraron con información sobre sus experiencias.

A colegas de latitudes muy diferentes con los que estuve en contacto. Entre ellos, particularmente a Corelia Remy, cuya titánica HP Bibliography fue un insumo fundamental para esta investigación.

Orillas de la palabra

En sus memorias y reflexiones sobre la tarea de escribir, la escritora Ursula Le Guin se permitió definir la palabra del siguiente modo:

Words are events; they do things, change things. They transform both speaker and hearer; they feed energy back and forth and amplify it. They feed understanding or emotion back and forth and amplify it.

No solo se trata de la materialidad de su trabajo. En el caso particular de la escritora de *Un mago de Terramar*, la palabra-evento porta, además, ecos de un pase mágico que ha marcado el imaginario de su saga.

Aún desprovisto de estas connotaciones, la palabra como evento, el lenguaje como acción es una imagen válida. Albus Dumbledore, el

director de cierta escuela dedicada a las artes de la hechicería parece coincidir con la escritora que perdimos en 2018: «Las palabras son nuestra mayor fuente de magia, capaces de sanar como de infringir un daño terrible». En el evento del decir, leer, escuchar o escribir ocurre algo, tanto con lo que estaría dentro de ese conjunto de signos como en quienes están fuera. O mejor aún, tal división no sería más que capciosa: el mensaje y lo que lo rodea son una continuidad de ese evento.

La obra literaria de Joanne Rowling nos invita a pensar en esa pérdida de límite: el imaginario en torno a la palabra que despliegan sus escrituras es un reverso de la palabra que movilizan sus lectores al crear contenidos relacionados con *Harry Potter*.

¿Por qué «orillas»?

Este libro nace de una preocupación analítica sobre los modos de investigar las obras literarias. El recorrido personal de años de investigación en torno a *Harry Potter* no ha hecho más que devolverme a ciertas encrucijadas, las del «texto» y su «recepción», dimensiones que suelen permanecer disociadas en muchos estudios. Las convenciones genéricas que adopta Rowling se ven moldeadas también por las expectativas de sus lectores y los contenidos que ellos crean; las posibilidades interpretativas de los lectores están marcadas, también, por las operaciones discursivas autorales. Con frecuencia, la teoría y crítica literarias se han concentrado en el estudio inmanente del texto y han depositado el diálogo con las instancias interpretativas a las investigaciones sobre recepción en sentido amplio. En estas últimas, se engloban tanto estudios sociológicos como intentos de analizar respuestas lectoras a partir de teorías y disciplinas muy disímiles. Pues bien, la convicción de que es posible y necesario analizar una obra con una mirada integradora ha guiado este conjunto de escritura.

Una orilla no es un lugar de equilibrio. En todo caso, es un sitio de balanceo constante. La mirada que intento construir se sitúa en esa zona donde la tierra y el agua se solapan. Hay, por supuesto, mucho de ese balanceo en las teorías y autores que utilizamos para

desarrollar nuestra exposición. El mismo se debe al carácter esquivo de una obra que ya no es tan solo literaria. Ese balanceo que no significa flaqueza; por el contrario, creemos que nos invita a desarrollar una mirada rigurosa que solo es posible gracias al reconocimiento de ese carácter esquivo y de los alcances de cada reflexión que plantearemos. Un primer objetivo de este libro es, entonces, aproximarse al universo ficcional iniciado por Joanne Rowling articulando esa doble mirada. Aun cuando he dividido el libro en dos secciones a los efectos de organizar su lectura, existen continuidades expresadas como solapamientos y redireccionamientos, pues abordar *Harry Potter* exclusivamente desde una u otra perspectiva, a tantos años de su publicación y con tanta producción cultural en medio, no haría más que reducirlo a una serie de artificios verbales o a un fenómeno de la cultura de masas. En segundo lugar, busqué generar una experiencia de lectura e investigación que permitiera articular dimensiones poco conciliadas en el estudio de una obra o autor. Se han publicado numerosos trabajos y recopilaciones en torno al ciclo literario de esta escritora escocesa en los que se acusa precisamente el problema de limitarse a un análisis de crítica literaria (sin problematizar los alcances de esa disciplina) o un análisis sociológico-cultural. Como objetivo más humilde, esperamos dar a conocer parte de la cuantiosa bibliografía crítica que en su mayoría ha sido producida en otra lengua y aproximar a investigadores de diversas disciplinas a miradas que quizá no hayan frecuentado para poder comprender algo más sobre *Harry Potter*. Una tercera preocupación radica en la interrogación sobre el modo de leer del crítico: ¿Cómo leer *Harry Potter* desde las coordenadas geográficas y culturales de Argentina? ¿Qué tipo de lectura es posible poner en juego? Me atrevo a decir, en la elección más personal de todas las enumeradas, que esta lectura en función de las orillas de la palabra es nuestra propuesta al respecto. Los estudios literarios en Argentina son el resultado de combinatorias de tradiciones europeas, latinoamericanas y locales. La propuesta de este libro, en consonancia, acepta esa tradición.

El recorrido de este libro, como hemos dicho ya, tiene dos partes.

Del capítulo 1 al 6 analizaremos problemas centrados «en el texto». Así, por ejemplo, en el primer capítulo revisaremos la condición del mundo de Rowling dentro de las teorías de la literatura fantástica, sus adhesiones y diferencias respecto del género y otros autores; en el cuarto, de modo similar, trabajaremos la relación con la epopeya. No obstante, el último capítulo de esta sección advierte que todo lo que hasta el momento era sólido comienza, si no a desvanecerse en el aire, al menos, a volverse resbaladizo. ¿Cómo se para un crítico frente a obras como *Harry Potter*, que comienzan a problematizar la forma de concebir un corpus de trabajo? ¿Debemos considerar solo las novelas o también las películas y sus guiones, los borradores, el *fan fiction*? ¿Qué complejidades plantea? Con estos interrogantes y algunas coordenadas a modo de respuesta a los mismos pasamos al otro lado de la orilla. Nos concentramos aquí en ejes que tradicionalmente se adscriben a la sociología cultural, la historia de la lectura y la escritura y, desde la teoría literaria, a los estudios de recepción o a la semiótica. ¿Qué ocurre cuando prestamos atención a los lectores? ¿Qué relaciones establecen con las obras? ¿Se lee e interpreta en soledad o en comunidad? ¿Y qué dicen las prácticas creativas derivadas sobre la configuración de la obra fuente? El aparato teórico crítico que construimos es, en efecto, complejo, en tanto recurre a varias disciplinas, no obstante, la diversidad y riqueza del objeto a trabajar nos hace confiar en una aproximación holística.

Por último, acompañamos el desarrollo de los capítulos con una serie de hipotextos, es decir, escritos demasiado extensos para ser notas a pie, demasiado breves para ameritar capítulos particulares dentro de nuestros recorridos, pero que presentan algunas reflexiones que agregan aristas a lo que hemos desarrollado. Por supuesto, pueden leerse de forma independiente.

Intermitencias y parpadeos

Las polémicas que han marcado la circulación de *Harry Potter* han sido de lo más diversas, alcanzando ámbitos y temáticas académicas e intelectuales, estéticos, religiosos, mercantiles, legales. Una de estas polémicas en particular nos sirve como punto de partida para comenzar a recorrer la orilla del texto literario y dirigir la mirada hacia el interior del mismo, hacia sus fibras constitutivas.

En el año 2003 se publicó *Harry Potter and the Order of the Phoenix*¹ luego de un hiato de casi tres años con respecto al episodio número cuatro del ciclo novelístico, *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2000)². Algunos meses después, la escritora estadounidense A. S. Byatt publicó en *The New York Times* un artículo titulado «Harry Potter and the Childish Adult» en el cual calificaba las novelas de Rowling como una forma de «magia impostada» y adjudicaba su éxito editorial entre lectores jóvenes y adultos al conformismo. Con esta descripción, la autora de *Possession* sostenía que J. K. Rowling había confeccionado

¹ En adelante, *Order of the Phoenix*.

² En adelante, *Goblet of Fire*.

un mundo ficticio que en lugar de remitir a verdaderas fuerzas fantásticas como los hacían grandes referentes del género superditaba lo sobrenatural a lo burocrático, a la cultura pop y a un mundo demasiado familiar para el lector. Expresó Byatt:

Most fairy story writers hate and fear machines. Ms. Rowling's wizards shun them and use magic instead, but their world is a caricature of the real world and has trains, hospitals, newspapers and competitive sport (2003).

Para rematar su explicación, la escritora responsabilizó del éxito de Harry Potter a los estudios culturales, ese conjunto de investigaciones siempre inestable y poco delimitado, debido al efecto nivelador («leveling effect») de su mirada analítica hacia la producción cultural sin reparar en cuestiones como el valor literario.

Algunas semanas después, el crítico estadounidense Charles Taylor publicó una respuesta (2003) en el portal *Salon* donde rebatió varios de los argumentos de Byatt. Apuntó especialmente al psicologismo que la escritora había empleado para justificar la «infantilización» del lector adulto que se aproxima a *Harry Potter* (ciertamente Byatt recurrió a varias categorías psicoanalíticas como «novela familiar» y «período de latencia»).³ Taylor sostuvo que este argumento y

³ El término «novela familiar» amerita una aclaración. En el marco de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud designa un relato o fantasía expresado por un paciente (Laplanche y Pontalis, 1996: 257). En dicho relato, el sujeto (frecuentemente joven) modifica sus vínculos familiares inventando un origen para sí en unas circunstancias que considera mejores (otros padres, de mejor posición social, más afectuosos, por ejemplo). Al emplear este término, Byatt apunta a que *Harry Potter* sería un relato sustitutivo guiado por esa fantasía infantil que busca sustituir la angustia con soluciones disparatadas, como los relatos populares que estudiara Otto Rank siguiendo el mismo concepto. Por otro lado, en la lengua inglesa dicho concepto se nombra con el término «romance» que no se corresponde exactamente con el español «novela» utilizado con frecuencia en las traducciones freudianas. «Romance» designa un relato (antiguamente en verso pero posteriormente en prosa) sobre hechos fabulosos, imposibles y estrafalarios. Según la teoría novelesca de Ian Watt (1957) la novela es un género que emerge con una cosmovisión mimético-realista; las narraciones extensas con tramas, geografías y personajes estrafalarios como las de las

la postura general de Byatt incurrierían en un snobismo que simplifica la heterogeneidad de los lectores del *fantasy*; también apuntó que la concepción de lo fantástico subyacente en Byatt respondía a un modelo si no anticuado, al menos poco crítico o consciente de sus implicaciones.

Decíamos que nos parece pertinente traer a colación esta polémica debido a que en ella se vislumbra una concepción acerca de la literatura fantástica que subyace en las intervenciones de ambos participantes. No es menos destacable el hecho de que la querella involucre a un crítico cultural y una escritora de ficción que también ha publicado textos fantásticos como *The Djinn in the Nightingale's Eye* y *Ragnarok* y que ambos repongan concepciones acerca de la naturaleza, objetivos y hasta lectorado de las formas literarias no miméticas. El artículo de Byatt ponderaba principalmente a los relatos de mundos secundarios autónomos como los de Lord Dunsany, J. R. R. Tolkien o Ursula K. Le Guin así como a otros más diversos de Diana Wynn Jones y Susan Cooper. Ella no dejaba de recordar que Tolkien y su obra le resultan interesantes no solo porque convocaba auténticas fuerzas numinosas sino porque permanecía alejado de la simbiosis con el mundo moderno a la cual Rowling sucumbe: en Tolkien hay, por ejemplo, una ausencia de sexualidad (Byatt, 2003). De este modo, aunque el relato del escritor inglés suponga una suerte de escapismo al menos este no se basaría en una forma de evasión que se construye a partir de una novela familiar freudiana donde el protagonista es compensado luego de ser el eje de muchas calamidades y el mundo erigido a su alrededor sitúa al lector en un contexto a todas luces familiar.

La renuencia de Byatt a pensar que el género fantástico pueda haberse reconfigurado o que existan obras dentro del mismo que persigan objetivos diferentes a los que le has asignado algunas tradiciones críticas nos deja entrever algunos de los lugares comunes de la teoría

novelas góticas eran, en consecuencia, calificadas como «romance» antes que como «novel» para destacar esa división.

y la crítica literaria. La hibridez y diversidad del ¿género? ¿modo? es precisamente un hecho que se observa en obras contemporáneas y en los intentos recientes por hallar explicaciones teóricas para el tejido fantástico en la literatura.

Nuestro recorrido en este capítulo tiene el objetivo de analizar el modo en que Rowling construye su apropiación de lo fantástico. Abordaremos el verosímil literario⁴ de *Harry Potter*, es decir, el atributo constituido por ciertos elementos textuales que conforman un horizonte de lectura (qué se puede esperar, qué no, dentro de dicho texto). En este verosímil convergen elementos fantásticos, épicos, de la tradición realista, la narrativa policiaca. ¿Cómo es posible semejante heterogeneidad? ¿Se trata de un tejido emparchado? Diremos en principio que la obra de Rowling se teje a partir de una serie de intermitencias y parpadeos que permiten el ingreso de elementos genéricos disímiles y que el tejido resultante depende de cada una de esas fibras y su vínculo con las otras

Vayamos primero a la teoría. Un recorrido sucinto por las principales formulaciones en torno a la literatura fantástica nos permitirá echar luz sobre este asunto.

Escapismo vs. subversión: teoría, lectores y más teoría

No vamos a desarrollar en forma exhaustiva las numerosas reflexiones en torno al estatuto de lo fantástico dado que nuestro interés no radica en trazar dicho recorrido; antes bien, esta cartografía debe servirnos para cruzar de la orilla hacia los textos de Rowling. Nos basta concentrarnos en algunos pensadores clave y revisar críticamente los alcances de sus aportes a la discusión. Un cotejo de las

⁴ Susana Reisz (2007: 96) rescata la división entre la *verosimilitud absoluta* (que depende del momento histórico y lo que se acepta como verosímil, de naturaleza extratextual) y el verosímil hipotético (referido al que se espera de un determinado género). Nuestra exposición se concentra más bien en esta segunda posibilidad del verosímil literario.

teorías sobre la literatura fantástica nos permite trazar dos grandes grupos poniendo el énfasis en la relación entre el texto y su lectura.

En un primer grupo podríamos ubicar las definiciones que llamaremos «restrictivas». En este conjunto de indaga en la presencia de condiciones necesarias y suficientes para que un texto literario sea denominado «fantástico». El teórico más conocido dentro de este primer grupo es el búlgaro-francés Tzvetan Todorov, cuyo trabajo seminal de 1970, *Introducción a la literatura fantástica*, sigue siendo un punto de referencia para posicionarse a favor o en contra del mismo. Influido por el estructuralismo (al igual que otros críticos de este grupo como Rosemary Jackson, Ana María Barrenechea, Christine Brooke-Rose o, en parte, David Roas), Todorov busca una definición de su objeto de estudio que le permita un abordaje científico con unidades discretas y claramente delimitadas. En una de sus primeras observaciones, el estudioso afirma que «solo la literatura de masas (relatos policiales, folletines, ciencia ficción, etc.) debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios» (1970: 4); esta aproximación ya sitúa lo fantástico como un género literario con un tema, organización estructural y uso de la lengua específico además de una inscripción histórica. Si existe un «género fantástico» o si se trata de un «modo» es uno de los puntos que con frecuencia se discuten una y otra vez en relación con la *Introducción* todoroviana. El punto su exposición radica en un efecto que el texto fantástico debe producir en sus lectores: «se define por la percepción ambigua que tiene el propio lector de los acontecimientos narrados» (1970: 30). Por «hechos narrados» se refiere a acontecimientos diegéticos en los cuales el lector (y a veces también el protagonista) experimenta una vacilación entre una explicación sobrenatural (la intervención de magia, espíritus y otras fuerzas imposibles) y una de carácter racional.

Un primer punto a destacar es que la definición expuesta hasta aquí da por tierra con lo que una buena parte de los lectores pudiera reconocer como «literatura fantástica» en una definición de sentido

común: básicamente, cualquier relato literario donde interviene alguna fuerza sobrenatural. Esto es esperable en tanto Todorov busca delimitar unidades teóricas y, como en cualquier disciplina, las acepciones de la *doxa* o las folksonomías⁵ no coinciden necesariamente con las taxonomías científicas. El problema es que su objeto, la literatura, es un producto cultural y extraerla por completo se su circulación social contraviene dicha condición. Bien se le ha señalado este problema al estructuralismo, corriente que Todorov integra. Por otro lado, la definición del efecto de vacilación como condición necesaria y suficiente eyecta de la categoría a dos tipos de relatos: aquellos donde lo sobrenatural interviene sin producir escándalo en el marco epistémico del lector (los que Todorov llama «relatos maravillosos», en su mayoría cuentos de hadas y novelas de terror paranormal) y aquellos donde la perturbación parece anormal pero no tiene una explicación fantástica sino racional (llamados «relatos insólitos o extraños»). Un ejemplo de esta última categoría se encuentra en los fantasmas que acosan a la protagonista en los laberintos de la pesadilla gótica llamada *The Mysteries of Udolpho*: su autora, la inglesa Ann Radcliffe termina demostrando que los fantasmas son en verdad seres humanos que se suman a una serie de coincidencias y *deus ex machina*.

Maravilloso, fantástico e insólito. Con el planteo de esta tricotomía, Todorov incurre en problemas harto conocidos por dentro de los estudios literarios: elimina cualquier lectura de tipo alegórico o, en buena medida, psicoanalítico; lo fantástico queda limitado a un efecto de vacilación que un lector puede cancelar al optar por una explicación; convierte al género fantástico en un género con fecha de nacimiento y defunción entre el siglo XVIII y el XIX; circunscribe la categoría a un grupo reducido de textos (con *Otra vuelta de tuerca* y su institutriz sospechosa como prototipo categorial); deja en la órbita

⁵ Una folksonomía es un sistema de clasificación categorial opuesto a la taxonomía: mientras que la segunda es organizada expertos (científicos, académicos), la primera es el resultado emergente de un trabajo colaborativo entre un público lego.

de lo maravilloso a narraciones tan disímiles como *La bella durmiente* y *Drácula* (James, 2011: 89; Mendlesohn, 2008; Martínez, 2013). Bajo el influjo de Todorov, el análisis de obras fantásticas sería una operación paleontológica pues implicaría desenterrar las ruinas de un género extinto. Y *Harry Potter* sería nada más que un relato maravilloso homologable a «Hansel y Gretel» o «El flautista de Hamelin».

Dentro del mismo grupo de definiciones tenemos a Rosemary Jackson cuyo libro *Fantasy: literatura y subversión* (1986) incorpora conceptos psicoanalíticos y postula que lo fantástico manifestaría un reverso de lo que el sujeto considera normal dentro de su cultura, es decir, una forma de alteridad en la que se observa una pulsión por otro orden cultural, una literatura del deseo.⁶ Sin embargo, la teoría de la estadounidense reproduce algunos de los mismos problemas que su predecesor: aunque ella considere lo fantástico como un modo antes que como un género ya cerrado nuevamente separa este concepto de lo maravilloso, reducido a una forma literaria menor. ¿El argumento? La literatura maravillosa sería escapista, a diferencia de la «subversión» que el verdadero relato fantástico plantea; el relato maravilloso da por aceptada la intervención de las brujas, espectros y maldiciones, no las somete a juicio alguno y suele darle soluciones tranquilizantes que devuelven el equilibrio al mundo diegético (algo que Tolkien llamaba «eucatástrofe») además de ocurrir en unas coordenadas remotas y no vinculables con las del lector moderno. Tanto ella como otros de los autores representativos de este grupo piensan el género maravilloso en términos de una narración situada en mundos generalmente secundarios. En esto coincide, por ejemplo, con las más recientes reflexiones del español David Roas (2001: 10):

⁶ En un interesante comentario, la autora señala que la manifestación de la alteridad u otredad fantástica de un texto literario dependerá del marco cultural e histórico de dicho texto (1986: 30). En sociedades seculares esta no será igual al caso de sociedades y culturas más teocéntricas. Esta apreciación supone un desplazamiento frente a la teoría todoroviana mucho menos atenta a estas dimensiones. En esto parece coincidir con las apreciaciones de Irene Bessiere (2001: 87), una de las más importantes teóricas francesas del tema.

si entre el mundo diegético que es representado miméticamente y lo sobrenatural no se produce un conflicto, no puede haber subversión de tipo alguno y por lo tanto, no estaríamos ante un relato fantástico.

El principal problema de este grupo de estudios es la escasa atención prestada a la evolución literaria que representan obras de la segunda mitad del siglo xx y lo que va del xxi así como a la posibilidad de creaciones híbridas con complejos entramados.⁷ Por otro lado, y como hemos mencionado, constituye un verdadero problema teórico la desestimación de lo que es reconocido como «fantástico» o «fantasía» por el grueso de los lectores pues se va en contra de la propuesta bajtiniana acerca de los géneros como formatos de enunciado tipificados y que circulan socialmente y median la relación del individuo con la discursividad. Se trata de teorías con escasa proyección sobre lecturas efectivas puesto que presuponen un lector implícito y homogéneo concebido en términos especulativos, no empíricos⁸. Cuando

⁷ Jaime Alazraki (2008), investigador argentino, se hace eco de este cambio y postula la existencia de un «neofantástico», aunque su exposición nos parece aún constreñida por las matrices que conforman este primer grupo de definiciones y, por lo tanto, problemática.

⁸ No quiero dejar de mencionar las contribuciones latinoamericanas al debate, algunas de las cuales preceden a los desarrollos europeos en términos cronológicos. Una primera intervención dentro del ámbito local se encuentra en las observaciones de Jorge Luis Borges en su prólogo a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (1940) y la compilación *Antología de la literatura fantástica* editada entre ambos y Silvina Ocampo al año siguiente. Por otro lado, en un acercamiento la narrativa de Rubén Darío, el escritor y crítico Enrique Anderson Imbert señaló ya que el relato fantástico «sugiere la posibilidad de que haya otras normas todavía desconocidas» (1967: 216). Si nos remitimos a los teóricos académicos de Argentina, la figura más destacada es la de Ana María Barrenechea, quien desarrolló sus primeras indagaciones en las conferencias que desembocaron en *La literatura fantástica en Argentina* (1957, junto a Susana Esperatti Piñero). En un trabajo posterior (1972) escrito en réplica al libro de Todorov, Barrenechea rechazó la exclusión de lo poético y la alegoría de la esfera del relato fantástico; su redefinición planteaba, en cambio, la coexistencia de lo posible y lo imposible, lo normal y anormal dentro del relato como marca definitoria, aún cuando la misma no fuera problematizada en ninguno de los niveles de la construcción narrativa puesto que puede ser repuesta *in absentia* por el lector. Cerramos este paréntesis refiriendo la labor revisionista de otras dos estudiosas: por un lado, la argentina radicada en Perú, Susana Reisz, quien realiza una relectura crítica de los autores mencionados y colegas europeos encontrando flancos débiles y fortalezas (1989) para la aplicación analítica. En un carril similar, Pampa Arán (1999) y su principal contribución radica a nuestro entender en el sopeso crítico de

estas teorías apelan a un lector, este es una figura poco precisa. Por último, muchos de estos autores sobreestiman la transgresión epistemológica que los textos fantásticos producirían para dicho lector.

Revisemos un ejemplo sencillo sobre este último escollo para las teorías reseñadas: ¿Cuánta cavilación epistemológica, cuánta subversión produce un cuento como «El vestido de terciopelo» de la cruel e ingeniosa Silvina Ocampo? El efecto al que parece orientarse el cuento es la vacilación en torno a las causas de la muerte de la portadora del vestido homónimo: ¿El dragón bordado con lentejuelas en el atuendo ha cobrado vida? ¿Mató a la ricachona caprichosa o la causa fue el agobiante calor de esa tarde veraniega? Es un texto prototípicamente fantástico para este grupo de teóricos y el «escándalo epistémico» que produce es más bien el de un chisme contado a vecinos sobre un episodio del montón. La pregunta aquí es ¿cuál es el lector en el cual piensan estas teorías? Se trata de la única categoría con límites difusos en los trabajos mencionados y no para bien. ¿Hasta dónde llega la subversión e incomodidad que puede producirse en el lector? ¿Cómo perciben realmente esa inquietud? ¿Cómo modifica en el horizonte de expectativas del lector el consumo de relatos fantásticos cinematográficos? ¿Hasta dónde hay transgresión epistémica efectiva en lectores que, como los jóvenes, muchas veces solo leen ese tipo de «fantástico» en la escuela y como experiencia aislada?⁹ Los estudios literarios tienen aún una deuda pendiente con una teoría de la lectura de relatos fantásticos que en verdad se plantee las dificultades y deje de enunciar formulaciones sobre un lector genético que no parece ser ni tan solo el académico que conoce los resortes genéricos ni el lec-

los alcances teóricos realizados hasta el momento. Para un desarrollo pormenorizado recomendamos la excelente compilación de José Miguel Sardiñas (2007) que recoge muchos de los trabajos aludidos.

⁹ Huelga decir que esta inquietud se desprende de mi práctica como docente en el nivel secundario en primer lugar y como lector en segundo lugar. El muy sencillo constatar cómo muchos alumnos no se plantean la duda mencionada en torno al relato de Ocampo en una primera lectura sino que sólo repone la explicación de «lo insólito». La explicación sobrenatural surge, en la mayoría de los casos de los que he participado, solo a partir de la orientación explícita del docente y sus intervenciones.

tor «ingenuo» que difícilmente consuma el fantástico que se describe en aquellos trabajos. En definitiva, se trata de abandonar la ilusoria creencia en lectores homogéneos, ideales y a secas (Rayment, 2014).

Las derivas que acabamos de tomar no son gratuitas ni superfluas pues para abordar ambas orillas de *Harry Potter* consideramos necesario un marco teórico coherente que permita relacionar textualidad y lectura. En términos teóricos, la consideración de las categorías del lector resulta siempre un terreno espinoso para los estudios literarios (¿Qué lectores? ¿Cuántos datos recolectar y cómo?) y suponemos que por ese motivo varios estudiosos han asumido formas de análisis más bien inmanentes. No obstante, consideramos válido el desafío y para ello, un conjunto alternativo de abordajes sobre la literatura fantástica resulta indispensable.

El segundo grupo o paradigma de estudios privilegia la integración y las categorías que resultan más familiares al lector donde el primero privilegiaba el carácter discreto y sistemático de sus unidades analíticas. Se trata de un conjunto de «definiciones amplias» (o «ampliadas»). Resuenan nombres como los de Rosalba Campra, Kathryn Hume, John Clute, John Grant, Brian Attebery y Farah Mendlesohn; podríamos incluso sumar antecesores entre escritores como Tolkien y sus reflexiones en el ensayo «Sobre el cuento de hadas» (Tolkien, 1997; Martínez, 2013).

La estadounidense Hume (1984) nuevamente niega el estatuto del fantástico como género y lo concibe el término como un impulso opuesto a lo mimético: «Mientras que la mimesis responde al deseo del escritor de compartir su experiencia con la audiencia, la fantasía sería el deseo de alterar la realidad, aquello dado por sentado» (en Martínez, 2013). Sin embargo, la amplitud de su definición resulta contraproducente pues dificulta el estudio sistemático. Clute y Grant, por otro lado suponen un interesante avance dentro de las definiciones amplias pues en su *Encyclopaedia of Fantasy* (1997) lograron identificar características temáticas propias de esta literatura en un impresionante conjunto de literatura anglófona publicada hasta el momento, además de des-

cribir minuciosamente dichas aristas. Este trabajo enfatiza además la importancia de la investigación empírica sobre un corpus extenso para la construcción de observaciones teóricas.

Para la argentina Rosalba Campra (1991), es posible ver una transgresión fantástica en el orden de la lengua utilizada más que en el plano del contenido (es decir que presta atención a la sintaxis narrativa y no solo al plano semántico). Su trabajo llega a postular la existencia de un «fantástico discursivo» en el siglo xx que se identifica, por ejemplo, en la literatura de Borges con sus paradojas y retorcimientos lingüísticos. Ella estudia tanto narraciones de terror antiguas como cuentos de autores contemporáneos observar el uso de la voz narrativa, la construcción de lo sobrenatural y los silencios habituales del género. Entre sus hallazgos, Campra identifica relatos como las crónicas vampíricas de Ann Rice en las que la criatura imposible (el vampiro) tiene la palabra. Aunque no se presente duda acerca de su existencia dentro de la narración, Campra considera a estas narraciones como fantásticas, desactivando los tabiques con el supuesto género maravilloso. Estas formas literarias del siglo xx son para ella una forma avatárica más del género y una experimentación consecuente a partir de la revisión ideológica del mismo y de su enunciación (1991: 60). En esa integración y el énfasis puesto en el aspecto enunciativo, Campra se acerca a la propuesta que consideramos la más satisfactoria hasta la fecha: la concepción retórica de la investigadora británica Farah Mendlesonh.

En *Rhetorics of fantasy*, la estudiosa comienza por decir que su intención no es definir los contornos del género (2008: xiii) sino un rango, un conjunto difuso de formas. Su postura se declara a favor de dar cuenta tanto de manifestaciones literarias canónicas como otras de impronta «comercial» para que la herramienta taxonómica posea validez y productividad crítica (xv). Su atención recae sobre las estrategias de construcción retóricas: la elección del narrador y su punto de vista en la conformación del mundo diegético; la distancia planteada respecto al conocimiento del lector; la selección de motivos que

organizan la narración; y, muy crucialmente, las implicancias ideológicas de la forma retórica empleada (2008: xvii). Podríamos decir que el interés de la autora radica en pensar una política de las formas. Esta visión resulta estimulante pues permite desplazar presupuestos sobre lo normal/anormal, posible/imposible y concentrarse en cómo, paradójicamente, la lengua del texto interactúa con el lector.

La autora propone cuatro modos de lo fantástico en la literatura identificados con un *topos*¹⁰ predominante: modo inmersivo (*immersive*), de portal y búsqueda (*portal-quest*), intrusivo (*intrusive*) y liminal (*liminal*).

En el primer caso, el relato se sitúa en un mundo autónomo y cerrado a influencias externas; el mismo no se explica al lector sino que este debe realizar un trabajo inferencial muy alto a partir de lo que dice el narrador. Este último y los personajes son nativos del mundo ficcional. El resultado es que lo sobrenatural se trata de modo informal o desinteresado y lo común se enrarece (2008: 112). Si bien Mendlesohn se dedica al estudio de literatura anglófona, además de analizar ejemplos como *Perdido Street Station* (2000) de China Miéville, llega a ubicar dentro de esta categoría al realismo mágico latinoamericano. Al igual que en los ejemplos ingleses, obras como *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, muestran un mundo en el cual se produce el estrechamiento («*thinning*») adscripto por Clute y Grant a ciertos textos fantásticos.

En el caso del modo *portal-quest* se despliega una mirada basada en el *topos* del traspaso y desplazamiento por un territorio que será descrito como novedoso y con detalle. Mendlesohn contrapone el detallismo prerrafaelita de estas narraciones con el impresionismo descriptivo del modo inmersivo (2008: 72). En general, ese traspaso se

¹⁰ Resulta necesaria una aclaración de traducción: Mendlesohn utiliza en el original el término «*trope*». En la lengua inglesa, este remite tanto al conjunto de figuras retóricas (que en la tradición hispanohablante llamamos «tropos») como a una serie de lugares comunes o recurrencias temáticas y estilísticas. Este segundo uso, el que en verdad resuena en el libro de la autora nos parece más afín al término *topos* y su plural *topoi* que se utilizan en la crítica literaria hispanohablante.

produce hacia otro mundo (como en el ciclo *Las crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis o en *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll) pero puede producirse dentro de regiones de un mismo mundo que son abordadas con la mirada exploratoria del narrador. Esta enunciación no se somete a duda pues hay una confianza en la descripción certera del lenguaje similar a la precisión de los mapas, una concepción que la autora percibe como herencia del pensamiento escolástico (2008: 14). Mendlesohn establece que esta forma literaria se caracteriza por la creencia en el daño y en reparación que puede ser lograda a partir de la aparición del protagonista; en términos de política de las formas, este modo tendría una implicación imperialista en muchas ocasiones (9).

El tercer modo, caro a la literatura de terror sobrenatural, se identifica a partir de la inmiscusión de fuerzas extraordinarias en un mundo (generalmente, uno que el lector reconoce como «real»). La intrusión queda dominada por la alternancia entre la escalada de la tensión y la revelación que separan los sucesivos episodios, un equilibrio entre pulsión y liberación de lo sobrenatural. Se trata de una narrativa de convencimiento del protagonista, quien pasa del escepticismo a la adopción de nuevas posibilidades epistémicas (148). Mendlesohn identifica esta modalidad con una perspectiva colonista ante la alteridad que se presenta (181). Es el caso de muchas narraciones de terror pero no solo el de estas.

Por último, el modo liminal se construye a partir de una falta de definición acerca de la naturaleza de los extraños hechos. Se aproxima al «fantástico puro» de Todorov, aunque aquí la vacilación se presenta durante varias partes del relato y no solo se plantea en el desenlace. Este modo presupone un lector versado en las convenciones genéricas y su capacidad de ponerlas en duda ya sea por medio de narradores tendenciosos, dificultad para colocar los episodios narrados en un casillero u otro y, en ocasiones debido al uso irónico del discurso. «El vestido de terciopelo» podría incluirse en esta categoría como muchos ejemplos rioplatenses.

Como podemos observar, este esquema gradualista tiene la ventaja de aproximarse a las categorías del lector no especializado y a la vez tener suficiente poder clasificatorio para diferenciar *El señor de los anillos* de «Casa tomada» dentro del *continuum*. Se vuelve posible, además, hablar de la hibridación y convivencia de más de uno de estos *topoi* en las diferentes novelas de una saga o dentro de un mismo relato debido a que Mendlesohn piensa en términos de elementos retóricos predominantes y subordinados, no en categorías estancas.

¿Un policial costumbrista en tierra de hipogrifos?

La elección de la perspectiva retórica mendlesohniana nos habilita, ahora sí, a pensar el entramado del mundo ficcional de *Harry Potter* (o para ser más precisos del «Wizarding World», término-marca con el cual se identifica el mundo creado por Rowling así como el de Tolkien suele ser denominado «Legendarium»). La mezcla de geografías conocidas o accesibles para el conocimiento enciclopédico del lector (Inglaterra, Escocia, Europa) y la de la comunidad mágica que vive dentro de Reino Unido, pero separado de los no magos o *muggles* nos da un claro indicador de que nos encontramos frente a un *portal-quest*. La estación de King's Cross sería la cristalización de ese portal que por supuesto no es el único punto de acceso al mundo de los magos pues este se solapa en más de un aspecto con el extratextual.¹¹ Clute y Grant (1997) identifican este *topos* con el término «*wainscot*» («revestimiento») según el cual una sociedad vive enmascarada dentro de otra. El segundo término del sintagma («quest») alude a la «misión» o «búsqueda» que organiza el tránsito del protagonista y la enunciación por el territorio novedoso (el mundo mágico). Las consecuencias de esta modalidad del relato

¹¹ Esta condición de umbral en estación de Kings Cross se repite con los estados de vida y muerte, al menos dentro del imaginario de Harry tras recibir la maldición asesina de Voldemort (Rowling, 2007: 570).

fantástico son las que permiten la articulación de matrices genéricas que conforman un verosímil literario complejo. Allí donde se producen esas intermitencias entre lo sobrenatural y lo mimético se gesta el verosímil que Rowling construye.

Veamos el comienzo de *Harry Potter and the Philosopher's Stone*¹², la novela inicial:

Mr and Mrs Dursley, of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank you very much. They were the last people you'd expect to be involved in anything strange or mysterious, because they just didn't hold with such nonsense (Rowling, 1997: 7).

El estilo telegráfico marcado por pausas reiteradas y firmes se suma a la información de carácter cuasi legal (la dirección domiciliaria). Al tejido se agrega una focalización interna del narrador heterodiegético en la perspectiva de los Dursleys y su conformismo para con ese estilo de vida suburbano («thank you very much»). El terreno queda servido para que se inmiscuya el detalle disruptivo. No tarda en llegar y lo hace con la escalada típica del modo intrusivo: portentos crecientes (lechuzas, lluvias de estrellas, extraños en la calle) hasta que el narrador deja de focalizar en Vernon Dursley y nos muestra la aparición de los tres magos que dejan al bebé Harry en su hogar adoptivo.

Tal como considera Mendlesohn (2008: 2), la novela posee el *topos* intrusivo como modalidad subordinada. La mirada del narrador en tercera persona, focalizada en un personaje, resulta una estrategia típica que se repetirá al tomar como eje a Harry por casi la totalidad del ciclo novelístico. Aquí la posición del lector es la del compañero del protagonista en su proceso de recorrido físico y epistemológico por los nuevos espacios al otro lado del portal. A partir de este pun-

12 En adelante, *Philosopher's Stone*.

to, el lenguaje se concentrará cada vez más en la descripción pormenorizada del espacio, algo casi ausente en ese primer capítulo de *Philosopher's Stone*; el estilo de la materia lingüística se ajusta a dicho cambio de modalidad (2008: 246). El modo *portal-quest* habilita la inmiscusión de elementos de la ficción mimética, como veremos, y el «exceso diegético» con el cual Michael Rifaterre designa al realismo (en Mendlesohn, 2008: 9).

La obra que conocemos como *Harry Potter* (y de la cual por el momento abordaremos sólo el conjunto de escrituras producidas por J. K. Rowling)¹³ presupone un entramado. Se absorben aquí formas literarias con orígenes y desarrollos muy disímiles, algunos de los cuales poseen un verosímil de representación de corte realista-mimético¹⁴ (como los elementos de la narrativa detectivesca, costumbrista y satírica o el *bildungsroman* y la novela escolar); en otros casos, como el relato de aventuras y la epopeya, lo sobrenatural puede estar a la orden del día. Por lo tanto, lo que el mundo ficcional creado por Rowling considera verosímil está sujeto a una serie de factores mucho más amplia que otras ficciones situadas en mundos secundarios.

Para abordar los parpadeos e intermitencias genéricos de *Harry Potter* nos dedicaremos a estudiar el comportamiento del narrador, la construcción del mundo diegético y agregaremos una revisión del modo en que los mecanismos narrativos del policial, la epopeya y la sátira de cruzan y afectan mutuamente.

Volvamos sobre el narrador, esa categoría tan cara a los estudios literarios. Rowling parece seguir la tradición de los relatos maravillosos donde la voz externa a la acción narrada transmite el relato debido a su elección de un narrador heterodiegético de las novelas. Esto sí ocurre con claridad en el contrario *The Tales of Beedle the Bard* (2008), donde se recurre a ese tipo de narraciones, pero no en

¹³ Como mencionaremos en un apartado próximo, *Harry Potter* rebasa la categoría de obra literaria para posicionarse como una narrativa transmedia. Este aspecto será objeto de estudio en el capítulo 6.

¹⁴ Utilizaremos ambos términos como sinónimo en este caso para aludir a un modo de representación y no a un movimiento o período literario solamente.

las enciclopedias *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2001a) y *Quidditch Through the Ages* (2001b)¹⁵ donde se adopta la primera persona homodiegética que alterna con un discurso más impersonal por tratarse de textos expositivos. Sin embargo, aquel narrador en tercera persona que dirige la retórica de las novelas no sólo abreva en el modo *portal-quest* o en el parentesco enunciativo con «Caperucita roja»; una observación detenida a la presencia de elementos detectivescos y del realismo inglés en *Harry Potter* emparenta más dicha elección con tradición literaria mimética.

La focalización, esa técnica literaria que nos muestra una perspectiva, es interna como dijimos y queda depositada en Harry. Este planteo se respeta casi a rajatabla durante todo el ciclo novelístico, siendo la excepción aquellos capítulos donde el mago no se encuentra presente en los hechos narrados. Rowling disciplina la voz narrativa para que comunique sólo lo que Harry llega a percibir, de modo tal que los mecanismos de la intriga policial puedan ponerse en acción y tengamos a un protagonista no nativo de la comunidad mágica que perciba el entorno y las situaciones como algo novedoso (es decir, una mezcla del Watson de Conan Doyle y un recién llegado al mundo mágico). Como señala la crítica sueca Maria Nikolajeva (2011: 51), Rowling sigue en este aspecto la influencia de Edith Nesbit, una de las primeras escritoras en incorporar la perspectiva de los niños en la narración y barajar lo cotidiano con lo sobrenatural en lugar de generar relatos de mundos alternativos.

En cuanto a la construcción del mundo ficcional, podemos señalar que el conjunto de escritos de Rowling se acerca, paradójicamente, a la definición dada por Roas (2001) para el género fantástico. El crítico lo concibe como una suerte de hiperrealismo, pues «además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes» (2001: 26). Ciertamente Roas piensa en la transgresión

¹⁵ En adelante, *Beedle the Bard*, *Fantastic Beasts* y *Quidditch*, respectivamente.

epistemológica que ya hemos mencionado, pero su formulación está curiosamente cerca de lo que Rowling persigue al conferir estructuras reconocibles dentro de la comunidad mágica. En sus novelas, lo sobrenatural es un reverso de lo real; nunca se pierde la realidad representada miméticamente que el lector reconoce como propia. El texto solo parpadea y el lector puede volver a vislumbrarla.

Como hemos mencionado, la comunidad mágica no existe dentro de otra dimensión sino que coexiste dentro de nuestro propio mundo. Al ser el protagonista alguien que tiene un pie entre ambos planos, la voz narrativa nos recuerda constantemente los paralelos y solapamientos entre los mismos, a diferencia de lo que plantean un J. M. Barrie en *Peter Pan* o un Lewis en la saga de *Narnia*, por mencionar otros dos relatos que adoptan el modo *portal-quest*. Frente a los autores mencionados, Rowling apuesta por una transición, un «entre». En consonancia con esto, el filósofo italiano Silvio Regazzoni (2011: 22) relaciona la construcción del mundo alternativo con el concepto foucaultiano de heterotopía, el cual designa espacios que, aunque puedan localizarse, resultan ser distintos a los lugares prototípicamente reconocidos por el grueso de la sociedad; se trata de no-lugares. Regazzoni considera que la comunidad mágica de Rowling constituye una heterotopía de desviación (2011: 27) y sostiene que al mismo tiempo las novelas deconstruyen esa idea en tanto ese mundo alternativo resulta no ser «escapista» como en muchos relatos *portal-quest*. El filósofo refuta entonces ese mundo de la novela familiar donde se refugiaría un personaje o sujeto «desviado» para protegerse de sus angustias. Apoyan esta observación los momentos en que lo sobrenatural se inmiscuye en el Reino Unido «normal» a través de incidentes que el Ministerio de Magia no puede controlar: al inicio de la séptima novela, *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007),¹⁶ se nos menciona que la multiplicación de los dementores influye en el estado de ánimo de la población *muggle* sin que esta sepa

¹⁶ En adelante, *Deathly Hallows*.

de su existencia. Los ataques de los mortífagos contra los *muggles* son tema recurrente en el trasfondo de las novelas finales del ciclo. Las problemáticas del mundo de los magos, por otro lado, se muestran bastante similares a las del mundo *muggle*.

Los elementos miméticos marcan también la la prosa de las novelas. En ella se registra pulsión descriptiva que se aproxima a lo que la estadounidense Giselle Anatol (2003: 167) considera una «mirada etnográfica» que puede rastrearse en la literatura que adopta un modo de representación mimético como en algunos relatos aventureros de Rudyard Kipling, Jack London y otros autores. Este régimen descriptivo resulta cada vez más marcado cuando llegamos a *Fantastic Beasts* y *Quidditch*, libros abocados a expandir, inventariar y cartografiar el mundo de los hechiceros, así como a sátira de aspectos del mismo como la obsesión por las clasificaciones y el inventario de la realidad (Gagliardi, 2017a).¹⁷

En este descriptivismo resuena una idea de realismo que se consolidara en la tradición de la novela inglesa, de acuerdo con los estudios de Peter Garret (1980), Merrit Mosley (1985) y Terry Eagleton (2009). Con la presencia de las primeras novelas de Jonathan Swift, Lawrence Sterne, Samuel Richardson y Henry Fielding en el siglo XVIII y Charles Dickens en el XIX se había consolidando el modo de representación realista que apuntaba a diferentes propósitos: la sátira política; el retrato de vida de personajes «comunes»; el creciente interés por la construcción psicológica del personaje; la crónica de costumbres; la constatación de las desigualdades sociales como denuncia desde la literatura. Durante el siglo XIX, se suma como eje de conflicto la escisión entre el discurso del personaje y las opiniones

¹⁷ A su vez, en *The Tales of Beedle the Bard* (2008), la propia Rowling se incluye dentro del libro designándose como editora de los textos de Albus Dumbledore y la traducción de Hermione Granger (Rowling, 2008: xiv). Como en las enciclopedias mencionadas, Rowling juega con las fuentes y citas apócrifas de un modo similar a Borges en algunos de sus textos para aparentar veracidad; la transgresión referencial que suponen las mismas (pues no remiten a textos preexistentes) forman parte del espectro de transgresiones que Campa (1991) analiza. Profundizamos el análisis de estas textualidades en el capítulo 3.

del autor (Pastalovsky, 1978: 19). Todos estos ejes se encuentran presentes en la novelística de Rowling en diferente grado. La escritora muestra sus bases realistas cuando enumera los procedimientos legales que sostienen la comunidad mágica con el mismo fervor que describe escenarios y la modulación de cada intervención oral de sus personajes. Parte de esta inyección de elementos miméticos le ha valido crítica de autores como Byatt, precisamente, para quien esa burocratización de lo sobrenatural es perniciosa.

La escritura de Rowling procede a materializar ese otro mundo por medio de descripciones que van desde el discurso explicativo en boca de los personajes hasta detalles de trasfondo que tienen como fin generar el mentado efecto de realidad barthesiano; se suman también los indicios que, luego sabremos, apuntan a la resolución de enigmas a modo de pistas para que el detective ponga en acción sus células grises. Podríamos hablar incluso de «pulsión descriptiva» en la prosa de Rowling, algo que se repite en sus novelas *The Casual Vacancy* (2012) y la serie dedicada al detective Cormoran Strike (2013-actualidad), donde la mayor variación narrativa se encuentra en el uso de narradores con focalización interna múltiple.

Esta relación intermitente con lo mimético resulta vital para entender el rol que desempeñan los elementos satíricos, detectivescos y su retroalimentación con la vertiente aventurera y sobrenatural. La introducción de elementos mimético-realistas dan pie para revisar críticamente aspectos de las otras matrices genéticas. Sólo desde esta imbricación se explican soluciones narrativas que parecerían extrañas si observamos la narración únicamente desde el modo *portal-quest*, siempre tan afín a la estructura del relato de aventuras. Por ejemplo, durante la climática batalla de Hogwarts en *Deathly Hallows* Rowling elige interrumpir la reyerta no una sino dos veces para introducir los recuerdos de Severus Snape que atan algunos cabos más de la intrincada trama de la serie. Al llegar al combate singular entre Harry y Voldemort, *topoi* por antonomasia en dichos relatos, nuevamente se interrumpe el duelo para que Harry explique a Voldemort quién es el

verdadero poseedor de la vara de saúco. Se trata de un duelo verbal y epistemológico pues consiste en ver quién posee el conocimiento capaz de explicar el estado actual de la situación; el mismo suspende las expectativas de una resolución que parecía destinada a sumergirse en las convenciones de la epopeya. Se diría que la vertiente aventurera de las novelas se resuelve más gracias a la influencia analítica de Agatha Christie y Dorothy L. Sayers que a la posesión del la vara de saúco o al heroísmo en sus concepciones más estereotipadas para el género.

Aquí encontramos uno de los numerosos ejemplos en los que la superposición de géneros afecta sintagmáticamente al resto de los elementos que bullen en la narración. El combate singular propio de la epopeya parpadea ante la anagnórisis usual de la narración policiaca (algo que la serie *Harry Potter* suele reeditar cerca del final de cada novela) y esto se debe a que el tejido narrativo combina géneros y regímenes de representación diferentes al mismo tiempo que los sitúa en una relación de polémica oculta, para seguir la formulación del teórico ruso Mijaíl Bajtín (1982).

Ya dijimos que esta forma de construcción del mundo ficcional discute otras propuestas de mundos alternativos a partir del constante paralelismo con el nuestro. En el caso de la intriga policial y la epopeya se repite la polémica pero dentro del territorio arquitextual, es decir, de la relación entre las novelas de *Harry Potter* y los géneros. El mecanismo de relojería que hace posible la victoria de Harry se había puesto en funcionamiento desde por lo menos *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2000).¹⁸ Harry actúa durante las últimas novelas de la saga como el Holmes o Poirot que expone la resolución del caso antes que como el Eneas que asesta el golpe final probando su fuerza y gallardía. Son en realidad los resortes del policial, un género que opta por un modo de representación mimético-realista y por lo general opuesto al de muchos relatos fantásticos, los que resuelven la

¹⁸ En adelante, *Goblet of Fire*. Nos referimos a doble vínculo sanguíneo que une a los personajes a partir de la ceremonia de reencarnación llevada a cabo por Voldemort en esta novela, como Dumbledore explica en *Deathly Hallows*.

confrontación entre Voldemort y el mago de la cicatriz con forma de rayo. De hecho el diálogo con Albus Dumbledore en esa especie de limbo al que va Harry tras recibir la maldición asesina no parece ser otra cosa que el parloteo del detective aclarando lo que ha quedado en el tintero.

Si nos ponemos a observar cuáles son las intrusiones o disrupciones de las novelas, nos damos cuenta de que la mayoría de ellas no pasan por lo sobrenatural sino por elementos que remiten a la literatura policíaca de enigma. Las intrigas que estructuran cada uno de los libros se podrían enunciar por medio de las siguientes preguntas: ¿Qué había en la bóveda subterránea del banco mágico y quién la busca? ¿Qué fuerza atenta contra la vida de los estudiantes de Hogwarts dejándolos petrificados? ¿Dónde y cómo atacará Sirius Black? ¿Por qué involucran a Harry en una competencia deportiva? ¿Quién ordenó el ataque de los dementores en Privet Drive? ¿Qué trama Draco Malfoy y Severus Snape entre cuchicheos por los pasillos escolares? Todas estas preguntas señalan la intromisión pero no de las fuerzas extraordinarias sino de acciones humanas (apoyadas claro en el manejo diestro de fuerzas como el Cáliz de Fuego o la lengua pársel).

Entonces, si la resolución del conflicto entre Voldemort y Harry queda en manos de la tradición detectivesca ¿qué ocurre con los elementos aventureros? Hay una desconfianza en las políticas de dicha forma literaria que, como veremos en el capítulo 5, se manifiesta en una serie de elecciones retóricas y temáticas. Recordemos que para Meldlesohn (2008), los relatos *portal-quest* manifestaban una convicción escolástica en el poder del conocimiento ya producido y recibido: los mapas, manuscritos encontrados y enunciados proféticos en muchos de estas narraciones siempre resultan precisos del mismo modo que la pesquisa del detective en el policial clásico quien «hereda» el conocimiento al lector de una forma procesada. Pues bien, el cruce rowlinesco con las matrices épicas y fantásticas hace que la armazón policial se relativice también.

Cada novela del ciclo incluye algún enigma cuya resolución se da hacia el final; esa estructura también juega con las expectativas del lector y su capacidad de anticiparse a las resoluciones que brinda Rowling. El más claro ejemplo se da en la sexta novela, *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2005),¹⁹ en torno al profesor de Defensa Contra las Artes Oscuras y sus alianzas. El lector viene acostumbrado a que el personaje que ocupe esta plaza en Hogwarts guarde siempre algún tipo de secreto; el lector viene acostumbrado a dudar de las lealtades de Severus Snape. Por este motivo, que el segundo capítulo de la novela hace que el lector se apreste a desconfiar de lo que el narrador no focalizado cuenta pues se lo muestra como un espía de Voldemort en su encuentro con Narcisa Malfoy y Bellatrix Lestrange. La estrategia retórica debería ponernos en alerta pero a estas alturas de la saga induce a confiar en que un giro cerca del final explicará los motivos por los cuales Snape realizan el juramento inquebrantable. Ese giro, sin embargo, no llega.

Si el relato policial clásico es una demostración de confianza epistemológica en la posibilidad de acceder a una verdad, *Half-Blood Prince* es una demostración de sus potenciales fracasos. A la par que Harry indaga en el pasado de Voldemort guiado por Albus Dumbledore, una búsqueda más personal se frustra; me refiero a aquella que intenta determinar el preciso instante en que Tom Riddle pasa a ser Voldemort. La indagación es un fracaso porque, como le dicen otros personajes a Harry, puede que el monstruo siempre haya estado ahí o que sea imposible determinar su génesis. El origen no existe ni garantiza la interpretación del presente. La novela entera es una revisión de los propios mecanismos policiales adoptados por toda la saga.

Como hemos mencionado, el componente satírico forma parte también del tejido narrativo. Este componente se encuentra históricamente vinculado con las obras literarias miméticas,²⁰ en particular

¹⁹ En adelante, *Half-Blood Prince*.

²⁰ Claro que podemos rastrear también la sátira en relación con obras cuyo verosímil no es necesariamente mimético, como ocurre en algunas comedias áticas o en la

dentro del sistema literario inglés. Como sabemos a partir de Hutcheon (1981), las formas satíricas implican un *ethos* peyorativo, pues toman como objeto de invectiva o crítica algún aspecto que el escritor considera, al menos, reprochable. El tratamiento del mismo puede ser humorístico o no, siendo el aspecto lúdico una posibilidad frecuente pero no una obligación en las formas satíricas. A partir de esta forma textual, Rowling trabaja sobre presupuestos que proyecta en el lector para que transgreda la separación entre el mundo mágico y el muggle de un modo que contradice a lo que propone el paradigma de definiciones restrictivas (los relatos maravillosos no implicarían la referencia a lo real ni mucho menos una puesta en crisis del lector y su percepción). Menos aún aludirían a referentes y hechos históricos del modo en que Rowling nos reenvía al ascenso de los totalitarismos de la primera mitad del siglo xx.²¹

En un nivel más general podemos señalar junto con las apreciaciones de John Granger (2009) dos representantes de la sátira cuyas risas se oyen detrás de la escritura de Rowling: Jonathan Swift y Jane Austen. El primero con los choques culturales y planteos absurdos de *Los viajes de Gulliver* y la segunda con su destreza para rebatir axiomas y valoraciones sociales en *Orgullo y prejuicio* o *Emma*, obras muy leídas y recomendadas por Rowling. Sin embargo, en un aspecto más específico resulta claro el parentesco con los relatos de Roald Dahl, experto en delinear adultos ampulosos con costumbres estrafalarias y actitudes conformistas. Claramente los Dursley constituyen los personajes más dahlescos por el modo en que se toma como objeto de ridiculización su consumismo y mediocridad. Andrew Blake, crítico inglés, vinculó este comportamiento de los Dursley con un ideal cultural británico de fines del siglo xx que las novelas atacan sin piedad

famosa sátira menipea.

²¹ Este uso de la sátira se corresponde con las observaciones de algunos pensadores del *New Criticism* (como Edward Rosenheim, Sheldon Sacks o A. R. Heiserman) para quienes la actitud satírica no puede contemplarse al margen de los reenvíos a un referente que se encuentra más allá de la escritura. Remitimos al trabajo de Llera (1998) para un tratamiento detallado acerca de este tema.

(2006: 44). El contrapeso con Swift y Jane Austen es notable: por medio del grotesco a lo Dahl, Rowling inyecta la sátira a la realidad de la cual Harry y el lector parten (el mundo *muggle*) y por medio de los otros dos autores, la asigna también a ese mundo nuevo que el protagonista recorre al trasponer el portal. Rowling hace recaer la mirada satírica (y su correspondiente carga evaluativa) sobre la ampulosidad de algunas costumbres mágicas (su vestimenta, sus expresiones remanidas como «Merlin's beard», sus tradiciones) y su falta de vinculación con los *muggles*; más aún, la escritora carga las tintas por medio de la hipérbole al dar cuenta de la obsesión del mundo mágico por la clasificación, y con mayor veneno aún cuando expone el funcionamiento de los aparatos burocráticos. Allí comenzamos a ver que la sátira es utilizada no sólo para provocar comicidad sino para expresar una admonición.

La figura de Dolores Umbridge muestra con elocuencia este desplazamiento del foco de interés. La caricatura inicial marcada por su estrafalaria obsesión por el color rosa, la porcelana con motivos *kitsch* y la prodigiosa memoria para el detalle parecería estar ubicada en la misma senda que la ridiculización de los Dursley. Sin embargo, la mujer pronto muestra la hilacha. En este personaje eclosionan los prejuicios y el autoritarismo del Ministerio de la Magia: esa señora con moño en la cabeza y rebecas rosadas es capaz de infligir tortura física a los estudiantes y luego convidarles un té. Definitivamente, es un personaje que no desentonaría en la narrativa de mencionada Silvina Ocampo, tan adepta a vincular lo *kitsch* con lo siniestro.

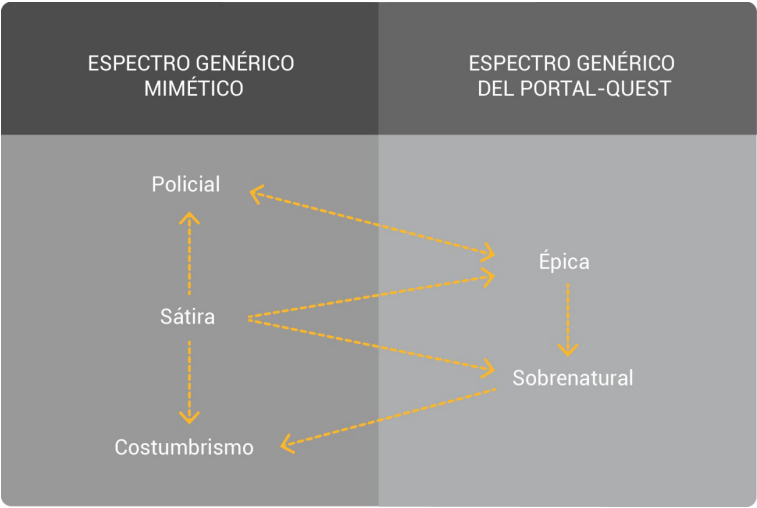
¿Más vínculos entre la ficción y la realidad filtrados por la sátira? En la sexta novela, (*Half-Blood Prince*) la incapacidad del Ministerio para controlar los actos terroristas de los mortífagos y el pánico en la sociedad mágica se traducen en panfletos con medidas de escasa utilidad para sobrevivir al ataque de los Inferi. Algunos críticos (Rivers, 2009: 106; Turner, 2009: 109) identificaron este episodio con hechos reales de nuestro mundo como la Operación TIPS llevada a cabo por la administración de George W. Bush para combatir el terrorismo

ante las amenazas posteriores al 11 de septiembre. Los huecos legales de la sociedad mágica analizados por Benjamin Barton (2009), Susan Hall (2003) y Andrew Schwabach (2006) quienes señalan la falta de garantías y delimitaciones precisas acerca del ejercicio del derecho en el mundo mágico, así como los implícitos acerca del *status quo* de los magos. De un modo similar, las políticas de MACUSA, el ministerio de magia estadounidense, son también objeto de críticas reiteradas dentro de la serie (Gagliardi, 2017a). En definitiva, la sátira apunta a deconstruir las bases de ese mundo secundario que parecía ser nada más que una reparación o alternativa escapista para Harry cuando pone un pie del otro lado de King's Cross Station en *Philosopher's Stone*.

Anteriormente mencionamos a Tolkien y sus consideraciones acerca de lo fantástico en «Sobre el cuento de hadas» (1997). Resulta ilustrativo comparar sus diferencias con Rowling. Para el inglés, ese mundo secundario que ayudó a cimentar en el imaginario de lectores y escritores no hay resquicio para la mirada satírica o para la justificación de la magia en tanto estas disminuyen el rol de lo extraordinario (James, 2011: 65); estaríamos ante una contravención del cuidadoso verosímil necesario para la construcción del *fairy tale* o fantástico que él describe (Tolkien, 1997). Si bien el escritor admite que lo narrado pueda ayudar al lector a reflexionar acerca de su situación (lo que él denomina «renovación») defiende como legítima la posibilidad de que los cuentos de hadas ofrezcan al lector escapismo. Estamos ante una postura diferente a la de Rowling. Por otro lado, frente a la parodia de lo medieval en las obras de Diana Wynn Jones o a la jocosa burla de las convenciones del relato fantástico y aventurero que ejercita Terry Pratchett, las sátiras de Rowling exhuman lo que de otro modo sería el inconsciente o lo reprimido por la construcción fantástica del relato: ¿Qué desigualdades calla generalmente el relato aferrado a lo épico? ¿Qué es lo que queda soterrado por el pintorequismo que caracteriza a los seres que utilizan la magia? Lejos de buscar la autonomía del mundo secundario, Rowling busca la heteroropía y el repliegue sobre el mundo que le es familiar al lec-

tor. Incluso ese mundo autónomo tolkeniano no puede escapar a las lecturas entre líneas que identifican alegorías cristianas y referencias a la primera guerra mundial en la gesta contra Sauron y sus huestes (James, 2011). Tampoco puede hacerlo, entonces, la presencia de los elementos policíacos en Rowling que, como hemos dicho, se ven afectados por el componente satírico no tanto desde el tono cómico sino desde la revisión crítica de los mecanismos narrativos de la tradición detectivesca que Harry Potter adopta, pone en práctica y luego deconstruye.

Para cerrar esta exposición presentamos en el siguiente gráfico los elementos genéricos establecen cruces y afectaciones en diferentes direcciones:



Cuadro 1. Intersección de elementos genéricos
Fuente: elaboración propia.

Parpadeos finales

La intersección de géneros, sus modos de representación y expectativas en torno a *Harry Potter* cristaliza en una configuración narrativa que sustrae al relato de sus construcciones más clásicas.

El verosímil híbrido que hemos analizado resulta significativo más allá del análisis inmanente. En efecto, el reconocimiento de que *Harry Potter* es un relato donde lo mimético y lo fantástico presentan intermitencias nos permitirá, en la segunda parte de este libro, concentrarnos en la recepción de la obra y el modo en que dicha dimensión también participa de una construcción híbrida. A modo de ejemplo, pensemos en los modos de leer que los lectores de Rowling suelen demostrar en redes sociales, en páginas de fans y sus propias producciones. A través de foros, memes y redes sociales, el *fandom* se ha hecho eco de discusiones acerca de la diversidad sexual y étnica en la serie habilitada y hasta estimulada por la colisión de elementos genéricos. Si bien esto ya ha sido objeto de estudios críticos, los lectores se arrojan la facultad de exigir a la nueva serie de películas, cuya primera entrega es *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2016),²² una profundización en estos aspectos, dando por hecho que *Harry Potter* ya tematizaba la discriminación racial y el rol de las mujeres. No intentaremos afirmar que las elecciones de Rowling sean la manifestación de un espíritu de época o *Zeitgeist*. Diremos, en cambio, que en este ciclo narrativo se traduce la necesidad de ver en lo fantástico otra posibilidad de lo real, pero una que no nos haga quitar por completo los pies de la tierra, con los conflictos que ya conocemos.

Continuaremos revisando desde la orilla otro elemento presente en el texto, uno que también nos habla de la particularidad de *Harry Potter* dentro de la tradición de la literatura fantástica.

²² En adelante, *Fantastic Beasts* (guión).

CAPÍTULO 2

Mitologías de la palabra

«ONLY IN SILENCE THE WORD»

URSULA K. LE GUIN. *THE CREATION OF EA*.

De las historias de Rowling parece desprenderse todo un imaginario acerca de la palabra. En este universo ficcional encontramos hechizos en latín, referencias a la lengua de las serpientes, gigantes y duendes así como a la de otras criaturas que pueblan la fauna de las selvas imaginadas por la autora. Existen enunciados peligrosos en un diario maldito que cautiva a la gente y periódicos sensacionalistas igualmente manipuladores, cuentos relatados por bardos excéntricos y contraseñas que destraban puertas secretas.

Para los lectores asiduos de literatura fantástica no resulta novedoso que se tematicé el rol de la palabra dentro de la diégesis. A la palabra se le asigna con frecuencia un valor mágico y performativo, en especial dentro de los relatos de la denominada «fantasía heroica» y «high fantasy», términos folksonómicos¹ que Mendlesohn engloba-

¹ En el caso al que nos referimos aquí, los términos high fantasy y fantasía heroica provienen del público lector y de estrategias editoriales, no de los teóricos de la literatura. Sin embargo, resulta interesante destacar que en tradiciones críticas anglófonas sobre la literatura fantástica, esta terminología no ha sido completamente

ría dentro de la categoría *portal-quest*. El relato fantástico configura una mitología propia acerca de la palabra ya sea en este rol de acción sobre el estado de las cosas, en la transmisión de conocimientos o en las interacciones con el otro. De este imaginario participan tanto el texto como el escritor y su poética.

«Mitologías de la palabra» nos parece un sintagma adecuado ya que implica un *origen*, un *imaginario*, una *tradición*, y una *resignificación*. Cuando decimos «origen», nos referimos al rol de la palabra en la creación y modificación de las cosas. Cuando decimos «imaginario» nos referimos a un conjunto de representaciones de los personajes (y escritores) acerca de la palabra. Cuando decimos «tradición», nos referimos a la transmisión de la misma, tanto dentro de la diégesis como en lo referido al vínculo entre el escritor y sus predecesores dentro del género. Cuando decimos «resignificación» nos referimos a que, como todo sistema mitológico, estamos ante signos que pueden resemantizarse bajo algunas condiciones.

La forma en que *Harry Potter* se hace un lugar dentro de la mitología de la palabra es el tema de este capítulo. A nuestro entender, existen dos puntos importantes para analizar: en primer lugar, la forma en que se establece una relación de estilización o polémica en *Harry Potter* respecto del vínculo palabra-magia y, en segundo lugar, el aporte del ciclo novelístico a esta mitología, el cual consiste en entender la performatividad de la palabra en relación con la constitución identitaria.

descartada sino en muchos casos discutida, reutilizada y enriquecida en tanto permite establecer zonas de conocimiento compartido entre los lectores académicos y el resto del público lector. A modo de ejemplo, para el término «high fantasy» véase el trabajo de Lloyd Alexander (1970).

Las cosas por su nombre

Decíamos que la mitología de la palabra no sólo se percibe dentro de los textos literario sino que puede relacionarse también los sujetos reales que se encuentran tras la birome o el teclado. Los escritores de relatos fantásticos manifiestan en general alguna concepción acerca del lenguaje y su relación con el mundo. En particular, los relatos donde la magia aparece con frecuencia dejan entrever este aspecto de esta mitología.²

Sabemos que los escritores no crean de la nada y mucho menos dentro de un género literario tan codificado: ni Tolkien inventó a los elfos ni Rowling a los hipogrifos. Así como los personajes y conflictos pueden rastrearse dentro de una red histórica de relaciones el modo en que los escritores y sus obras participan de la mitología de la palabra también. Las diferentes reflexiones teóricas acerca de la intertextualidad han revisado una y otra las formas en que se establecen relaciones de afinidad y rechazo entre una y obra y otras, entre una obra y su género. Bajtín³ mencionaba que todo enunciado (sea una palabra, una oración o una obra completa) se orientaba de manera doble: hacia el objeto del discurso o referente y hacia el discurso ajeno. En esta segunda orientación se pueden ver relaciones como la parodia, la estilización o la polémica entre otras; simplificando, la burla hacia otros enunciados o sus convenciones, la imitación reverencial o la refutación. Teóricos posteriores como el estadounidense Harold Bloom (1997: 13) hablaron específicamente sobre la «angustia de las influencias», una forma particular de vivir la intertextualidad en el trabajo escritural. Según él, un escritor vive el conflicto con sus predecesores y la sombra que estos proyectan. Si quieren escapar de

2 Retomo en esta sección algunos puntos que ya había desarrollado en Gagliardi (2015) en relación con la ficción fantástica.

3 Es importante aclarar que Bajtín no acuña el término «intertextualidad» sino el de «dialogismo» y el de «bivocalidad». «Intertextualidad» es en verdad una formulación de la teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva. No obstante, para simplificar la exposición englobamos diferentes aportes bajo el apelativo de «teorías de la intertextualidad».

la mera estilización para poder «decir otra cosa» deberán de algún modo canalizar esa angustia escritural para diferenciarse.

Hasta el momento pocas investigaciones se han interesado por dar cuenta del funcionamiento y concepciones del lenguaje dentro de este género dando un paso más allá de los casos individuales y la poética o estilística personal.⁴ No es tampoco el objetivo de este libro pero creemos conveniente observar la «tradición» sobre la cual se recorta *Harry Potter*. Para ello compararemos la mitología de la palabra en obras que seleccionamos por su rol canónico dentro del género en lengua inglesa como *El señor de los anillos* (1954-1955), de Tolkien y el ciclo *Terramar* (1964-2001),⁵ de Le Guin y otras como *Crónica del asesino de reyes* (2007-actualidad), de Patrick Rothfuss debido a su cercanía temporal.

El problema del lenguaje en la literatura fantástica resulta central para pensar la construcción del verosímil y el mundo ficcional dentro de cada texto. En general, podemos decir que los ciclos narrativos que seleccionamos tematizan la palabra cuando aparece la magia vista como disciplina y conocimiento para operar sobre el mundo. En este sentido, la palabra poseería un valor performativo o realizativo ya que, parafraseando al filósofo británico John Austin (1962), se pueden «hacer cosas con palabras». En rigor de verdad, el lenguaje de la magia sería un caso extremo de esa condición realizativa del lenguaje.

Pensemos en los hechizos: estos requieren pronunciar una fórmula para afectar una entidad o estado de las cosas; este tipo de interacción verbal establece una correlación entre palabra y mundo. En muchas de estas novelas, como veremos, la magia opera «nombran-

⁴ Cuando se lo ha abordado ha sido en el caso de escritores como Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino o Silvina Ocampo, todos ellos más afines a otros modos del fantástico que abordamos en el capítulo 1. Dicho abordaje tampoco ha buscado proyecciones teóricas que trasciendan los casos mencionados.

⁵ Si bien suele realizarse una periodización de este ciclo a partir de *A Wizard of Earthsea* (1968), hemos tomado en consideración los relatos «The word of Unbinding» y «The Rule of Names», ambos de 1964 y que constituyen las primeras escrituras publicadas por la autora sobre el mundo ficcional terramarino.

do» las cosas; hay una concepción nominalista del lenguaje que se basa en el poder denotativo de la lengua, entendiendo la denotación o capacidad referencial como una relación «natural» entre las palabras y sus referentes.

Si observamos los relatos que testimonian el origen del mundo en las obras de Tolkien y Le Guin, hay enormes coincidencias. En *El simarillon* (1977), un libro que reúne póstumamente escritos tolkenianos, se nos cuenta que el dios increado Ilúvatar y los Ainur crean el mundo de Eä por medio del canto. Le Guin menciona algo similar: el dios Segoy crea el mundo por medio de las palabras. Ambos planteos coinciden en un imaginario judeocristiano (Comoletti, 1992: 114; Nowik, 2005: 27). Este origen en la palabra da pie a pensar el poder mágico del vocablo, el cual, en las obras seleccionadas deriva tanto del mito creador judeocristiano mencionado como de reflexiones que encontramos enunciadas en el diálogo platónico *Cratilo* (360 a.C.).

En dicho escrito, Platón discute, entre otras cosas, las relaciones que el lenguaje establece con el mundo. Esta reflexión forma parte de una discusión más amplia dentro de la obra del filósofo, quien busca indagar sobre las relaciones entre la lengua y la verdad. El diálogo posee muchas más capas de significación, pero nos centraremos en un aspecto del mismo: según sostiene el personaje Cratilo, el significado de las palabras viene dado de forma natural; la palabra es la cosa pues permite nombrar la esencia. Si dicha relación fuera cierta, el acto de nombrar permitiría el acceso completo a las cosas.⁶ La postura alternativa corresponde en el diálogo a Hermógenes y sostiene una relación arbitraria o convencional entre el nombre y el objeto, una reflexión que se adelanta a algunas de las propuestas del padre de la lingüística moderna, el ginebrino Ferdinand de Saussure.

⁶ Esta idea puede rastrearse también en narraciones cinematográficas tan distantes en el tiempo y marco cultural como *El viaje de Chihiro* (2001, Hayao Miyazaki). A la protagonista le advierten que no dé a conocer su nombre ni lo olvide pues si lo hace, la bruja Yubaba tendrá completa posesión de ella.

La consecuencia de esta visión se detecta muy pronto en el funcionamiento de la magia dentro del mundo ficcional. Tanto Le Guin en su ciclo terramarino como Rothfuss proponen la existencia de una «lengua originaria», la cual nombra las cosas como son, a diferencia de las lenguas vernáculas de desarrollo posterior que funcionan como la sombra de las cosas dentro de la famosa caverna platónica. Se trataría de una lengua perfecta capaz de nombrar todo, mientras que las lenguas habladas por el hombre y otras especies poseerían limitaciones onomásticas. Es decir, el mito de la Edad de Oro devenida en Edad de Bronce en términos lingüísticos, una especie de diglosia en las lenguas diegéticas.⁷

Si bien el archipiélago de Terramar («Earthsea» en el original) y Temerant son territorios multilingües como la Tierra Media de Tolkien, en los primeros se observa una gran diferenciación en la relación palabra-magia. En los mundos de Le Guin y Rothfuss, la magia auténtica puede ser realizada únicamente por hechiceros entrenados en disciplinas fatigosas, la más difícil de las cuales es la Nominación o aprendizaje de los nombres de esa Lengua Original, Antigua y Verdadera.⁸ Por el contrario, el funcionamiento de la magia en Tolkien, aunque poco explícito (Nowick, 2005: 59) parece poder darse en cualquiera de las lenguas que se hablan en la Tierra Media, aunque los efectos de la magia en su ficción no reciben una organización tan clara y sistemática como en la de los otros escritores mencionados.

Revisemos el primer tomo del ciclo de Terramar, *A Wizard of Earthsea*, 1968. Advertimos desde un principio que en el universo de Le

⁷ En el mundo de *El temor de un hombre sabio*, Rothfuss muestra una disquisición acerca de la etimología de los apellidos nobles, todos los cuales pertenecen a lenguas derivadas de la lengua original: Cuanto más antiguo es el nombre, más cerca está de la verdad (2011:513).

⁸ En Terramar existen curanderas y brujas que dominan algunas formas de magia pero mucho más superficiales, lo que conduce a una repartición patriarcal del conocimiento mágico (Camoletti, 1992: 125). La cuarta novela, *Tehanu* (Le Guin, 1990), propone una revisión y explicitación de este régimen de conocimiento y habilidad. En las novelas de Rothfuss, en cambio, no existe tan división, aunque es cierto que entre los profesores de el Arcano no existe ninguna mujer.

Guin los nombres de objetos y seres son fundamentales: al personaje principal, llamado Duny y Gavián por sus amigos, le será revelado su verdadero nombre, Ged, por parte de su primer maestro, Ogión. Al avanzar la novela el narrador en tercera persona nos dice que quien conoce en nombre de las cosas y criaturas las tiene en su poder. Este es por ejemplo el modo en que Ged somete al dragón y a la Sombra varios capítulos después. La magia en el archipiélago políglota de Terramar tiene dos variantes: la que se basa en el Habla Antigua de la creación modifica la esencia de las cosas; la que se basa en lenguas como el hárdico, sólo produce modificaciones ilusorias para los sentidos pues dichas lenguas son ilusiones como la sombra de las cosas proyectada en la caverna platónica. Los magos, como Ged, deben entrenarse en el descubrimiento de cuantas palabras originarias puedan para incrementar sus poderes, así como estudiar otras ramas de la magia. Así y todo, más que hablar esa lengua, los magos llegan a proferir algunas frases. Sólo los dragones son capaces de dominarla y hasta torcerla para mentir.

Dentro de la cosmovisión de estas novelas, las palabras de aquella protolengua no parecen ser fruto de una creación humana (Herrero, 2017). Ged aprehende el nombre de las cosas a partir del estudio de elementos naturales y la observación prolongada; en este sentido, el narrador observa: «It seemed to him that he himself was a word spoken by sunlight» (1968: 48). En esta lengua verdadera también hay cosas ajenas habla de los hombres, cosas que ni aquella puede captar. Esto explica el conflicto de la novela: la sombra que se desprende del protagonista y lo persigue también posee una identidad, una esencia que no podrá ser dominada hasta que Ged descubra el nombre de dicha entidad. Y este nombre no es otro que su mismo nombre pues la sombra es su doble. Los propios maestros le dicen al personaje que esa sombra es algo innominado e inédito, pero sólo la nominación será capaz de resolver el conflicto del personaje para recomponer el equilibrio de la filosofía taoísta que late bajo esta novela.

El peligro de lo no nominado o inefable ronda toda la saga de Terramar. Los Sin Nombre son seres antagónicos en *The Tombs of Atuan* (1970), segundo episodio, y el mago oscuro Cob deja sin nombre a sus víctimas, a quien promete vida eterna si se los ceden. Esta crisis en *The Farthest Shore* (1972) compromete el equilibrio de todo el mundo y solo se soluciona a partir del sacrificio de Ged y sus poderes, es decir, la magia que nombra. La palabra es parte del equilibrio pues se contrapesa con el silencio, del mismo modo que «To light a candle is to cast a shadow» (Le Guin, 1968: 85). Esta postura sobre el equilibrio abreva nuevamente en la filosofía taoísta que profesa Le Guin. Uno de los maestros de Ged le señala:

To change this rock into a jewel, you must change its true name. And to do that, my son, even to so small a scrap of the world, is to change the world. It can be done....But you must not change one thing, one pebble, one grain of sand, until you know what good and evil will follow on that act. The world is in balance, in Equilibrium. A wizard's power of Changing and of Summoning can shake the balance of the world. It is dangerous, that power. (1968: 85).

Una cosa es descubrir el nombre de los objetos y otra el de los seres vivos. Se puede develar el nombre de una persona o ser como los dragones (algo que Ogión hace con Ged, algo que Ged hace con la sacerdotisa Ahra/Tenar en *The Tombs of Atuan*) y hasta se puede cambiar el nombre de una persona, como Ged hace en Lorbanería con la mujer que dice llamarse Akaren en *The Farthest Shore*) pero este último acto posee consecuencias: la mujer deja de comportarse del mismo modo pues su nombre/esencia ha cambiado.⁹

⁹ En La historia interminable, de Michael Ende (1986), se establece también la relación entre el nombre, la identidad y el bienestar: Atreyu pregunta a la Emperatriz Infantil por qué ella no puede reponerse si recibe un nuevo nombre. La Emperatriz le responde que solo el nombre verdadero lo hace, pues uno falso «lo convierte todo en irreal» (1986: 171).

A diferencia de la concepción saussuriana del signo lingüístico, aquí no hay arbitrariedad ni convención en la ligazón de significante y significado ni tampoco entre el signo y su referente extralingüístico. *The Farthest Shore* ve precisamente la convencionalidad como un peligro generado por el brujo Cob: los dragones comienzan a olvidar la lengua originaria que ellos hablan a la perfección, los magos pierden parte de su dominio sobre los nombres, las cosas pierden algo de su esencia y se nota en hasta en el aroma de las cosas (Camoletty, 1992: 123).

Otra consecuencia de la mitología en torno a esa lengua antigua es la complejidad derivada de la trasgresión de otro principio de las lenguas naturales conocidas: la economía, que define un conjunto finito de unidades y la posibilidad de su combinatoria. No sólo cada cosa tiene una relación natural con su nombre sino que *cada cosa tiene nombre*. No hay hiperónimos o hipónimos, sino nombres particulares: como se ve en la siguiente cita, se trata de una lengua infinita y alejada de los principios de economía que la lingüística moderna ha postulado para describir el lenguaje: «there are seas and bays and straits beyond counting that bear names of their own» (Le Guin, 1968: 63). Cada gota de agua tiene su nombre y no hay cosa que pueda tener más de un nombre, por eso Ged le dice a Ahra/Tenar que debe elegir entre ser una o la otra (1970: 63).

En un carril muy similar tenemos *El nombre del viento*,¹⁰ primer volumen de la serie inconclusa aún denominada *Crónica del asesino de Reyes* (Rothfuss, 2007). El aprendiz de mago Kvothe, cuenta su historia de vida y formación como hechicero. En la novela se constata la perspectiva cratiliana incluso en los cantos tradicionales que refieren los personajes como la siguiente historia sobre un héroe:

¹⁰ Debido a que no tenemos a disposición la versión original, utilizamos la traducción al español en este caso. dado que no analizamos matices contenidos en la lengua del relato, esto no supone un obstáculo mayor.

Pero Táborlin conocía el nombre de todas las cosas, y todas las cosas estaban a sus órdenes. Le dijo a la piedra: «Rómpete», y la piedra se rompió (2007: 16).

Al principio, según tengo entendido, Aleph creó el mundo partir del vacío innombrable. Aleph les dio nombre a todas las cosas. O, según la versión de la historia, encontró los nombres que todas las cosas poseían ya (2007: 80).

Aquí el lenguaje preexiste incluso a las deidades y la cosmogonía en una relación un tanto paradójica. Como en Le Guin, hay una lengua originaria que pocos llegan a conocer y, por otro lado, las lenguas, dialectos y modismos que habla el pueblo y que tienen como fin la comunicación y no la operación directa sobre la realidad, al menos según parece proponer este libro.

La magia es aquí más amplia que en el universo de Le Guin. La nominación es solo una de las formas de operar mágicamente y es de hecho la disciplina más compleja y peligrosa. El maestro Elodim, el nominador, es considerado un personaje extravagante e impredecible a raíz de su especialidad. Él domina el nombre del viento, pero dice que la mayoría solo llega a dominar unas pocas fuerzas y sus nombres. Las restantes formas de magia como la sigaldría buscan establecer relaciones entre los objetos y sus propiedades, no sus denominaciones (Rothfuss, 2011: 125).

A diferencia del ciclo Terramar, aquí no se da a conocer el nombre que el mago llega a dominar, este parece ser evanescente. Kvothe consigue utilizar el nombre del viento algunas veces a lo largo de *El temor de un hombre sabio* pero no puede manejarlo completamente a voluntad (2011: 150). Y hay un desafío aún mayor: nombrar seres vivos. Elodim le señala: «Para nombrar una cosa debes comprenderla por entero. Una piedra o una ráfaga de viento ya son bastante difíciles. Una persona...» (1133).

El entrevero de las lenguas cotidianas en la novela muestra el revés de la lengua antigua: el lenguaje cotidiano es algo impreciso o no alcanza, dado que a diferencia del otro código no aprehende las cosas en verdad. Vemos esto cuando, por ejemplo, Kvothe refiere a Denna, la mujer que ama: no encuentra palabras precisas para describirla. Esta idea no sólo resulta una actualización dentro del tópico de lo inefable y la experiencia amorosa sino que forma un circuito de lectura con la visión del lenguaje que hemos descripto. También enfoca el rol de la cultura y la lengua: los adem son incapaces de brindar indicios pragmáticos por medio de sus palabras, gestos o entonación; toda marcación de la fuerza ilocutiva o intencionalidad de sus actos de habla queda a cargo de un sistema de señas que complementa la lengua oral (Rothfuss, 2011: 889).

En definitiva, esa concepción cratileana del lenguaje tiene dos consecuencias que bien señalara Jorge Luis Borges. Por un lado, la falta de economía se asemeja al mapa que es tan detallado y extenso como el territorio que representa; y por ello mismo, inútil o deja de ser un mapa (Borges, 1960). Por otro lado, si la el nombre es la cosa, aprender magia resulta hartamente fatigoso, como bien lo aprende el rabino de Praga en «El golem» (Borges, 1964). Al cabo de años de enseñarle su lengua al Golem apenas consigue que este identifique los elementos básicos para barrer la sinagoga. Con una ironía similar, Jonatahn Swift se refirió a una propuesta «revolucionaria» de los académicos de Lagado en *Los viajes de Gulliver*: ya que cada palabra pronunciada fatiga el organismo, sería conveniente que cada hombre llevara consigo las cosas a las que quiere referirse; y de paso, este código serviría como *lingua franca* (Swift, 2007: 229-230).

La creencia en ese poder nominativo del lenguaje resulta coherente con lo que Mendlesohn (2008) señalaba sobre los *portal-quest fantasy*: el conocimiento es heredado de fuentes no cuestionables pues aquí las correspondencias también son exactas.¹¹

¹¹ El impacto de este imaginario cratileano del lenguaje no se limita solo al género fantástico. A modo de ejemplo, la novela de ciencia ficción *El dador de recuerdo*, de

Las cosas por alguno de sus nombres

La relación lengua-cosa-magia es un tanto diferente en el mundo de Rowling. No existe aquí una lengua originaria, pero sí el componente tradicional de la mitología de la palabra: la magia también es una cuestión de aprendizaje a partir de los predecesores pero incorpora un componente creativo.

Por un lado, los hechizos¹² en *Harry Potter* funcionan a base de fórmulas que en su mayoría provienen de raíces latinas, suerte de *lingua franca* para la magia. Ya que se trata de una lengua existente en nuestro mundo y, por lo tanto, no de una lengua primigenia y verdadera a la cual dominar observamos un ligero corrimiento hacia una concepción convencional del lenguaje. Por otro lado, se registran hechizos como *obliviate*, *stupefy* y *wingardium leviosa* cuya etimología radica en lenguas modernas como el inglés, un parecido con la configuración de la magia en el caso de Tolkien. Una posibilidad que

Lois Lowry repite estos presupuestos lingüísticos. El relato nos lleva a un mundo aparentemente utópico que sin embargo termina por mostrarse como una distopía hecha y derecha. En esta narración, Jonas, el protagonista de doce años, recibe entrenamiento para la profesión que su comunidad le ha asignado: ser el receptor de los recuerdos e historia de la humanidad. Cuando desarrolla su entrenamiento, en las imágenes que les trasmite el dador Jonas comienza a ver muchos objetos y situaciones que desconoce, para los que no tiene palabras específicas. Parte de su entrenamiento consiste en encontrar esas denominaciones para poder preservar los recuerdos. Así, ocurre que en una de las sesiones Jonas comienza a descubrir el lenguaje y algo más: que las cosas tienen algo llamado color, algo que su sociedad ha suprimido de su vida cotidiana: «De pronto, Jonas percibió el término para aquella cosa: rayo de sol. Sintió que este provenía del cielo» (1993: 85); la traducción es nuestra. Algunos de los términos parecen provenir del pasado, de una memoria colectiva al igual que los recuerdos. Sin embargo, el narrador recalca el modo en que los vocablos «llegan» al personaje partir de su interacción con las cosas que va descubriendo.

¹² El término genérico que Rowling utiliza (según información publicada en su página oficial) es *spell* («hechizo»). Los actos mágicos de este tipo se organizan en la siguiente tipología: *charms* y *enchantments* («encantamientos») que alteran algunas propiedades básicas de la entidad afectada, en especial su funcionamiento; *hexes* y *jinx* («maleficios», en una traducción aproximada), son considerados magia negra aunque de bajo nivel y efectos más molestos que dañinos; y por último, *curses* («maldiciones») refiere a las peores formas de magia negra. En las traducciones al español de la serie no se observa un uso muy sistemático, sin embargo.

se abre aquí es la de crear hechizos activados por conjuros basados en lenguas alternativas al latín. Sabemos por ejemplo que es la madre de Luna Lovegood muere al experimentar para crear un hechizo nuevo (Rowling, 2007: 863). En *Half-Blood Prince* nos enteramos de que Snape creó los hechizos *levicorpus* y *sectumsempra*. Lupin dice en el mismo libro que recuerda cómo en sus días de estudiante algunos hechizos nuevos aparecían, se volvían populares y caían en el olvido (Rowling, 2005: 315). Aquí se enfatiza un aspecto de la mitología de la palabra que ninguna de las otras obras mencionados ponía en relieve: la resignificación de la tradición. No solo se heredan hechizos sino que, en algunas circunstancias, se crean otros nuevos.

Existen además hechizos que resaltan el carácter multilingüe del mundo de Rowling. Pensemos en la existencia encantamientos como el convocador, que funciona mencionando la voz latina *accio* y el objeto que se desea atraer en la lengua materna del hechicero en cuestión. Se trata de un doble recordatorio del poder de las lenguas naturales caracterizadas por la convención/arbitrariedad de sus signos. Los hechizos, además, no dependen solo de la pronunciación de la fórmula verbal o sino de la concentración del mago, su adecuado movimiento de la varita, y la intención; es por esta combinatoria de factores esto que muchos pueden fallar (y de hecho lo hacen frecuentemente dentro de las novelas); es por ese motivo que encantamientos protectores como el patronus resultan tan avanzados. Digamos que las condiciones de realización del acto de habla-magia (para seguir con la referencia a Austin) son más diversas y complejas.¹³

Sintetizamos en el siguiente cuadro comparativo algunos de los puntos que hemos desarrollado hasta el momento:

¹³ Mendlesohn (2008: 63) señaló con acierto una falla en la caracterización del mundo ficcional de Rowling respecto de la magia. No existe, a diferencia de Rothfuss, un sistema claramente organizado que delimite las posibilidades de cada acto mágico (por ejemplo, el cambio de apariencia puede lograrse mediante el arte de la transfiguración como por medio de la poción multijugos, aunque quizá no con los mismos resultados).

Aspecto / Autor	J. R. R. Tolkien	U. K. Le Guin	P. Rothfuss	J. K. Rowling
Lengua de la magia	Lenguas de la Tierra Media	Lengua Antigua (magia nominalista) Lenguas vernáculos (otras formas de magia)	Lengua Antigua (magia nominalista) Lenguas vernáculos (otras formas de magia)	Latín y lenguas modernas
Relación palabra-referente	No especificada	Cratileana	Cratileana	Hermogénica o arbitraria

Cuadro 2. Mitología de la palabra

Fuente: elaboración propia

Palabra e identidad

Más allá de la magia y el modo en que Rowling la escinde parcialmente del imaginario de otros autores del género, existe otro aspecto fundamental de la palabra que también se relaciona con su carácter performativo pero dentro de la esfera de la constitución de la identidad, un aspecto que hemos revisado en un trabajo anterior (Gagliardi, 2011).

Uno de los aspectos en que más se nota el lugar concedido por Rowling al lenguaje es en el desarrollo de su protagonista. Como se ha dicho ya, las novelas del ciclo responden tanto a los lineamientos del relato de aventuras como a los de la novela de formación o *bildungsroman*, por lo cual aparece en ellas una serie de elementos que se vuelven relevantes para el proceso formativo del personaje principal.¹⁴ En ese marco, nos interesa examinar la importancia que cobra mención del nombre de Lord Voldemort en ese proceso de desarrollo, puesto que la formación de la identidad incluye una batalla contra los temores codificados en el villano y su nombre. En la primera novela de la serie, Harry debe superar la interdicción lingüística antes de pasar a comprender la naturaleza del mal que enfrentará en un futuro. En las sucesivas novelas, parte de su construcción como héroe residirá en su capacidad y elección de nombrar al antagonista y

¹⁴ Para una interpretación de Harry Potter como *bildungsroman* y novela escolar, véase Steege (2002).

habilitar el mismo gesto en otros. Harry es el héroe que vuelve posible la palabra.

Para adentrarnos en esa indagación es necesario poner en consideración algunos aspectos más del lenguaje que resultan afines a lo que las novelas construyen. Ya trajimos a colación el principio de arbitrariedad del signo lingüístico saussureano y mencionamos la dimensión denotativa del lenguaje, es decir, su capacidad para designar entidades, cualidades, procesos, relaciones que están por fuera de ella. En este último caso, sobre todo, se manifiesta una postura filosófica realista para la cual hay una división entre las palabras y percepción de los sujetos con respecto de mundo, el cual existe por fuera de nuestros sentidos y percepción.

Otra visión oportuna acerca del lenguaje es la que propuso el psicólogo ruso Lev Vygotski en sus trabajos sobre psicología evolutiva. En sus trabajos ellos sostuvo que el lenguaje es un medio para apropiarse de la cultura, una de las herramientas semióticas que permiten al sujeto estructurar su pensamiento e interpretar lo que lo rodea, es decir, autorregular su interacción con el entorno (Vygotski, 1979: 91). Por supuesto, esto no implica solo heredar pasivamente el lenguaje sino utilizarlo en nuevas interacciones. El psicólogo considera que:

En el desarrollo cultural del niño, toda función aparece dos veces: primero a nivel social, y más tarde, a nivel individual; primero *entre* personas (*interpsicológica*), y después en el *interior* del propio niño (*intrapsicológica*)» (Vygotski, 1979: 94).¹⁵

En *Harry Potter*, la consigna para el desarrollo personal es ser capaz de pelear con la palabra como una herramienta más. La identidad, así como el desarrollo intelectual, se consigue en una relación dialéctica con el otro (Rivière, 1988: 41) que va de la mano con un

¹⁵ Debido a la división entre el sujeto y el entorno, la teoría de Vygotski también adopta una concepción realista.

proceso de selección y reacomodamiento; en estas novelas, desarrollar una identidad supone, en el caso de Harry, abolir el poder negativo que el otro despliega sobre su persona y habilitar la elección personal.

La problemática relación que estudiamos se presenta desde muy temprano en las novelas. En los capítulos iniciales de *Philosopher's Stone*, el personaje permanece recluso con los Dursley. Se nos anuncia desde los primeros párrafos que los Dursley tienen un secreto que no quieren develar y que la manifestación de ese secreto (la verdadera naturaleza del muchacho y sus padres encapsulada en la palabra «mago») destruiría el poder la familia sobre Harry; es por ello que el narrador nos advierte «*Don't ask questions— that was the first rule for a quiet life with the Dursleys*» (Rowling, 1997: 20).

Sin embargo, el protagonista comienza efectivamente su formación cuando se embarca en el «monomito» o «viaje del héroe», término acuñado por Joseph Campbell en su ensayo *El héroe de las mil caras* para referir al trayecto común que los protagonistas de relatos muy diversos deben transitar. En dicha jornada, el itinerario es un símbolo de la progresiva maduración del personaje, quien se enfrenta a obstáculos y enemigos sustitutos de sus miedos. Este ciclo se repite en cada entrega de *Harry Potter* así como en la saga tomada en su conjunto (Soares Faria, 2008: 11), y por ello *The Philosopher's Stone* funciona como piedra angular, representando el combate contra los primeros fantasmas. El primero de los miedos que Harry debe superar en la empresa heroica es de índole lingüística.

¿Cuáles son aquellas dimensiones del nombre propio «Voldemort» que representan una amenaza para el personaje principal de este relato?

Con el discurrir de la serie, Rowling va completando una reconstrucción del pasado de Voldemort y su imparable ascenso al poder. Voldemort, cuya ambición es ser capaz de superar la muerte, ha confeccionado una imagen de sí sacando réditos del temor que su poder despierta en la comunidad mágica; para ello ha recurrido en simul-

táneo a la negación del nombre que le puso su madre antes de morir, como se expresa en el siguiente fragmento de *Harry Potter and the Chamber of Secrets*.¹⁶

You think I was going to use my filthy Muggle father's name [Tom Marvolo Riddle] for ever? I, in whose veins runs the blood of Salazar Slytherin himself, through my mother's side? I, keep the name of a foul, common Muggle, who abandoned me even before I was born, just because he found out his wife was a witch? No, Harry. I fashioned myself a new name, a name I knew wizards everywhere would one day *fear* to speak, when I had become the greatest sorcerer in the world! (Rowling, 1998: 231).¹⁷

A pesar de que Voldemort insiste en que se ha fabricado («fashioned») un nuevo nombre, el mismo no deja de marcar el vínculo imborrable con su padre pues como muestra la novela, «Voldemort» proviene de un anagrama que incluye el nombre paterno. El villano queda preso de una paradoja que repite sin cesar la angustia por su linaje mestizo y el abandono paterno (McFarlane, 2012: 151). De modo similar a los magos que crean nuevos hechizos a partir de las lenguas existentes, Voldemort juega con los restos culturales que tiene a su disposición. No hay origen *ex nihilo*. En contraposición a este nombre que evoca pesadillas, la comunidad mágica crea un apelativo para Harry: «The Boy Who Lived» («El niño que vivió»). La maldición asesina que rebotó contra Harry también marca su iniciación en las relaciones del lenguaje (McFarlane, 2012).

Por otro lado, no es posible considerar «Lord Voldemort» como un simple seudónimo acuñado por el personaje, pues la existencia original del personaje como Tom Marvolo Riddle ha sido obliterada por completo para el momento en que alcanza la cima de su poder.

¹⁶ En adelante, *Chamber of Secrets*.

¹⁷ El destacado es mío.

Voldemort es su nombre y allí está el qué de la cuestión: las cosas sí pueden tener más de un nombre, solo que no todas las opciones poseen los mismos significados, una idea por la cual, la mitología de la palabra de *Harry Potter* se aproxima más al Análisis del Discurso que otras novelas del género. El nombre «Tom Riddle» se ha disuelto en algo que la *doxa* u opinión popular ha cargado a su vez con de temores y axiología. Sólo Dumbledore insiste en nombrar al villano de ese modo cuando se enfrenta a él en el atrio ministerial (Rowling, 2003: 813) para desafiar la identidad agenciada por el brujo tenebroso. Del mismo modo, Harry lo llama «Tom» con sorna durante el duelo final en el Gran Salón de Hogwarts (Rowling, 2007: 591). Se trata de una operación de exhumación y despetrificación del lenguaje pues ambos magos traen a colación eso que la cultura y la sociedad habían reprimido.

Voldemort es un personaje definido por el vacío y la fragmentación al igual que muchos villanos de la literatura fantástica (Jackson, 1986). Como aquéllos, él es la alteridad que representa la disolución, la anulación de lo que se considera natural; él mismo está construido en base al desmembramiento, pues ha lacerado su alma en siete partes al crear los horrocruxes, artefactos de magia negra que contienen porciones de su esencia (Soares Farias, 2008: 77) y que de algún modo garantizan su permanencia en el mundo de los vivos. Su nombre original, por otra consecuencia de acciones mutilantes, se ha convertido en despojo que aterroriza a la comunidad mágica aún durante los catorce años en que se lo cree muerto. El punto máximo de la interdicción que su nombre supone se expresa en *Deathly Hallows*, una vez que el lado oscuro ha corrompido las instituciones políticas y culturales al tomar el poder administrativo de la comunidad mágica por medio de un golpe de Estado. En su imparable invasión él reafirma su poderío al cubrir su nombre con un embrujo tabú que detecta a quienes se atreven a pronunciarlo (Rowling, 2007: 316). Por supuesto, los únicos que se atreverían a pronunciarlo son los representantes de la

insurrección que han tenido que pasar a la clandestinidad: la Orden del Fénix y los forajidos del trío protagonista.¹⁸

En un desesperado intento por aminorar las influencias disolutorias del brujo, los magos se vieron forzados a crear una nueva forma de referirse a él. Paradójicamente, lo único que han conseguido es acrecentar la representación del brujo como algo nebuloso, inasible y omnipresente. La sociedad mágica recurrió al mecanismo de transferencia de significados conocido como «eufemismo» (Chamizo Domínguez, 2008: 35), básicamente una sustitución léxica, creando así la paráfrasis «He-Who-Must-Not-Be-Named».¹⁹ Al hacerlo quedó condenada al yugo de la interdicción lingüística pues todo rodeo de esa paráfrasis sólo *esparce* el sentido, fragmenta aún más la fragmentación que es Voldemort. Desde un primer momento, entonces, el nombre quedó elevado al estatuto de un tabú, de un elemento tan connotado que prescribe conductas posibles (Allan y Burrigge, 2006: 1); más aún, la modalidad prohibitiva verbo «Must Not» refuerza el yugo que recae sobre el hablante. Existe otra paráfrasis referida al villano, «You-Know-Who» («Quien Tú Sabes») que está atravesada por la alianza que el miedo supone para los interlocutores inmersos en un saber común (McFarlane, 2012: 147)..

En el primer capítulo de *Philosopher's Stone*, Albus Dumbledore, uno de los pocos que se atreven a hacer caso omiso del eufemismo (Rowling, 1997: 18), desnuda la trampa en que ha caído el cuerpo social:

All this «You-Know-Who» nonsense – for eleven years
I have been trying to persuade people to call him by his
proper name: *Voldemort*. [...] It all gets confusing if we

¹⁸ Siguiendo con la focalización narrativa, el narrador en tercera persona evita durante buena parte de la novela la palabra «Voldemort», síntoma de que la prohibición pesa también sobre la psiquis de Harry como al principio de la serie.

¹⁹ En las traducciones al español, «El Innombrable» con evidente pérdida de sentido pues una traducción más literal sería «El Que No Debe Ser Nombrado». La paráfrasis original desplaza con el uso de la pasiva la responsabilidad de nombrar.

keep saying «You-Know-Who». I have never seen any reason to be frightened of saying Voldemort's name. (Rowling, 2000: 14).

Pero las razones para temer al nombre no sólo se limitan al influjo del personaje que sirve como referente, sino que pueden encontrarse también en evidencia etimológica. Se han señalado dos sentidos posibles a partir del estudio de sus morfemas constitutivos. Robert Michael Morris (2001: 9) descompuso la palabra en las voces anglosajonas «vol-de» o «woulde» –que derivaría en verbos y sustantivos modernos como «will» y «would» relacionados con la voluntad– y el lexema francófono «mort» («muerte o muerto»); de esta forma, el villano se habría dado en llamar «Will of Death» («Voluntad de la muerte»);²⁰ Otro análisis, de Philip Nel (2000), considera que el nombre proviene del francés «vol de mort» o «voler de mort» (con traducciones aproximadas como «Vuelo de la muerte» o «Robo de la muerte»). Estos nombres tocan un tema culturalmente connotado que ni en el mundo de *Harry Potter* deja de ser un destino irreversible.

Voldemort resulta inasequible incluso para sus seguidores, los «Death Eaters» o mortífagos (una muy lúcida traducción) que se refieren a él como «Dark Lord» o «Señor Tenebroso»; mediante ese apelativo, se advierte que los mortífagos están constreñidos también a hacer referencia sólo a su poder como líder (Morris, 2001:10). Esto último se refuerza en el título nobiliario «Lord» (toda una excentricidad para la comunidad mágica, pues en ella no hay títulos nobiliarios) o a su habilidad en las artes oscuras («Dark»), las dos cosas que admiran en él. Pero al no ser capaces de pronunciar el nombre que él mismo se ha creado para sí tampoco pueden hacer referencia a su

²⁰ La combinación de morfemas anglosajones y francesa tiene una segunda capa de sentido. Si observamos los apellidos de los mortífagos, muchos de los cuales tienen origen francés. Antes que asociar la nacionalidad francesa con el lado oscuro, este hecho remite a un imaginario cultural derivado de la invasión normanda de 1066 y todo el sincretismo cultural que supuso para la historia de Inglaterra. El nombre de Voldemort es en parte una muestra de ese sincretismo.

aparente poder sobre el ciclo de la vida. Quedan tan subsumidos ante él como el resto de la población. Aquí hay un paralelo interesante en la psicología del villano: Voldemort se fabrica un nombre que espera sólo utilizar él. Ese recelo y secretismo se ve también en la fabricación de los horrocruxes, artefactos de magia negra en los que deposita fragmentos de su alma. Voldemort se toma la molestia de buscar diversas reliquias de los fundadores de Hogwarts para fabricarlos. Lo que parecería ser un detalle superfluo (¿por qué esos objetos si se supone que nadie más debe saber sobre los horrocruxes?) se retroalimenta con la lógica nominalista del personaje: es necesario nombrar aunque el nombre sea luego impronunciable, un acto singular. Nuevamente, Harry será el héroe que habilite esa palabra en el sentido de devolverla al cuerpo social, llevarla a la boca de otros hablantes.

Cómo hacer cosas con palabras (heredadas)

En este contexto conflictivo se produce el ingreso de Harry a la comunidad mágica. A pesar de haber transcurrido once años sin la presencia del temido brujo el tabú persiste. En el transcurso de la travesía heroica, la aventura simbólica del héroe comienza con el «llamado sobrenatural» y quien con su aparición propicia esa convocatoria es el *mensajero* o *heraldo* (Campbell, 2004: 54); este arquetipo está representado en *Philosopher's Stone* por el guardabosque Rubeus Hagrid. Además de cumplir con esa función, Hagrid es quien propicia la iniciación sociocultural del muchacho, hasta entonces en estado de ignorancia con respecto a todo que refiere a su pasado y herencia sobrenatural.

Los conocimientos que el emisario le transmite son principalmente lingüísticos: entre ellos se destacan la palabra «Hogwarts» y el término «*muggle*», que le permite separar las sociedades mágica y no mágica. En esa iniciación Hagrid le transmite, además, un conjunto de valores asociados a los malestares y temores de una cultura, los

cuales están codificados en el nombre del villano. Siguiendo la terminología de Vygotski, el emisario le entrega signos que, lejos de ser neutros, se encuentran cargados de una subjetividad y una tradición que permiten a Harry regular su conducta en la comunidad mágica.

En el episodio al que nos referimos advertimos una fuerte renuencia del guardabosque a pronunciar o escribir el nombre de Voldemort y los rodeos que da para decirlo solamente una vez (Rowling, 1997: 45). Así, Hagrid hace partícipe a Harry del conocimiento socialmente aceptado que representa por el eufemismo «You-Know-Who»; ese conocimiento lo integra a una cultura del temor. Inmediatamente, el protagonista percibe la amenaza y se amolda a la interdicción corrigiéndose cuando pregunta por el paradero del brujo tenebroso tras perpetrar el asesinato de los Potter (46). Aun así, Hagrid también proporciona dos claves que ayudarán a erradicar los temores de Harry: por un lado, el guardabosque menciona que Dumbledore es el único a quien Voldemort teme, lo cual estimula al muchacho a depositar su confianza en director del colegio y siga sus consejos; por el otro, al pronunciar el nombre prohibido, Hagrid pone en marcha el proceso de organización de las nebulosas imágenes que afloran en los sueños del Harry:

Something very painful was going on in Harry's mind. As Hagrid's story came to a close, he saw again the blinding flash of green light, more clear than he has ever remembered it before – and he remembered something else, for the first time in his life – a high, cold, cruel laugh (47).

Se activa una cadena asociativa: Voldemort-resplandor-risa. Por medio de la sinécdoque Harry comienza a organizar lentamente la representación de Voldemort en su mente.

Otra figura que asiste al personaje en su iniciación lingüístico-cultural es Ron, quien en ese sentido complementa la tarea de Hagrid. Ron confirma que la aprehensión del guardabosque es compartida

por muchos otros miembros de la comunidad mágica (75); así, la censura queda impresa sobre el protagonista y lo subsume en una disyuntiva: la necesidad de dar nombre a aquello que teme y adscribir al pensamiento de la *doxa* para integrarse a la sociedad:

He [Harry] was starting to get a prickle of fear every time You-Know-Who was mentioned. He supposed this was all part of entering the magical world, but it had been a lot more comfortable saying 'Voldemort' without worrying (1997: 80).

Gracias a la focalización de la voz narrativa vemos en este fragmento que sobre Harry pesa el poder de una interdicción que lo paraliza, interdicción socialmente motivada que acrecienta sus inquietudes. En este primer paso dado en compañía del Hagrid y Ron, el muchacho intenta amoldarse a la necesidad social para luego poder definir su identidad.

Posteriormente, las excursiones nocturnas de Harry por el colegio Hogwarts lo llevan a encontrarse con un elemento que se asemeja a las trampas del eufemismo: el perturbador espejo de Oesed, que sólo refleja los deseos más desesperados de quien se mira en su superficie. Huérfano y solitario, Harry contempla en el espejo una reunión con sus padres y queda deslumbrado ante el prodigioso encuentro, pero también obsesionado con éste. Ante este peligro, Dumbledore interviene y ayuda al niño para que comprenda la terrible naturaleza del espejo (157). El encuentro sirve como advertencia pues las imágenes de sus padres son signos ilusorios cuyos referentes han dejado de existir materialmente; esos signos guardan tanto peligro para Harry como el subyugarse ante el miedo representado por Voldemort: representan el peligro de los signos vacíos o cercenados.

El siguiente paso en el itinerario de Harry se produce con su incursión en el Bosque Prohibido; allí, Harry es rescatado por el centauro Firenze que lo ayuda a comprender el estado de las cosas. De-

bido a que pertenece a otra sociedad, el centauro no reconoce las mismas realidades como tabúes (Chamizo Domínguez, 2008: 45); en este caso el nombre que aterroriza a la comunidad mágica. Firenze, mediante una estrategia mayéutica, contribuye a que el muchacho pronuncie el nombre de Voldemort, quien está detrás de los incidentes en el colegio. Con ese aval ajeno a su comunidad, Harry logra despejar parte de la interdicción que pesa sobre él y, en la escena siguiente, alude a su enemigo cinco veces sin recurrir a la paráfrasis, enfrentándose a censura que aún pesa sobre sus amigos Ron y Hermione Granger (1997: 189-190).²¹ La focalización del narrador sólo designa al enemigo mediante su nombre a lo largo de los últimos dos capítulos de la novela. Con esto se nos da a entender que la subjetividad de Harry se está asentando pues el narrador funciona como una ventana a la mente del mago. Las pesadillas del protagonista, en consonancia, terminan de definirse y fijan a Voldemort en la figura aparecida en el bosque (1997: 191): en otras palabras, Harry está listo para el encuentro final con su Némesis en las entrañas del castillo. Asistido por Hermione y Ron, atraviesa el «camino de las pruebas» (Campbell, 2004: 94) que todo héroe debe franquear, en este caso las trampas dispuestas por el cuerpo docente, y llega frente a su enemigo. En esa confrontación, lo que se logra es aminorar el poder del arquetipo de la sombra que encarna el brujo tenebroso. Si bien Voldemort no tiene un cuerpo propio y presenta como parásito del de uno de sus esbirros, posee los rasgos faciales suficientes para que Harry pueda finalmente unir ese signo lingüístico con un referente. El episodio inicia a su vez el trayecto que restringirá definitivamente a Voldemort en la materialidad de un cuerpo, camino que alcanzará su clímax en *Goblet of Fire* con un ritual de magia negra.

Lo que Harry ha sobrellevado en esta aventura es el doble movimiento de la *kathábasis* y *anábasis*. En primera instancia se ha pro-

²¹ Hermione de hecho no pronuncia el nombre de Voldemort hasta *Order of the Phoenix*, cuando propone fundar el Ejército de Dumbledore ante el peligro inminente (Rowling, 2003: 328).

ducido el descenso a las profundidades en un estado de identidad en proceso, habiendo recibido iniciación en los rituales de una sociedad y habiendo escuchado el contradiscurso de los centauros con respecto al tabú humano. En el segundo movimiento, el personaje ha ascendido en otro estado, con una identidad renovada, una subjetividad preparada tras la confrontación de su miedo.

La última parada en el recorrido se da en compañía de Dumbledore, quien hace florecer el germen que Hagrid había implantado en Harry. Así como el guardabosque es la encarnación del arquetipo del mensajero y Voldemort el de la sombra, Albus Dumbledore funciona como el *mentor* en una de sus variantes: el *sabio* o *guía*. En la senda del héroe, el sabio es un auxiliar sobrenatural «que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar» (Campbell, 2004: 70), pero que sólo ayuda a quienes han demostrado compromiso con su tarea (Campbell y Moyers, 1999: 159-160). Dumbledore ya le había proporcionado a Harry un talismán importante para el desarrollo de su empresa, la capa de invisibilidad; no obstante, y teniendo en cuenta que el ciclo descrito por Campbell se da tanto en cada libro como a lo largo de toda la saga, la mayor contribución de Dumbledore en *Philosopher's Stone* es el segundo amuleto que le entrega: el consejo. Así, mientras ambos repasan las circunstancias que llevaron a una nueva derrota de Voldemort y su sirviente, el temor de Harry, despertado por las inquietudes del reciente enfrentamiento, amenaza con volver a doblegarlo:

‘Sir?’ said Harry. ‘I’ve been thinking... I mean, You-Know-Who-’

‘Call him Voldemort, Harry. Always *use the proper name for things*. Fear of a name increases fear of the thing itself.’

‘Yes, sir. Well, Voldemort’s going to try other ways of coming back, isn’t he? I mean, he hasn’t gone, has he?’ (1997: 215-216).²²

En ese intercambio, el director lo insta, además, a ignorar el título «Lord» y nombrar directamente lo que más le aterra: el poder sobre la muerte sellado en el nombre, aquél que desestabiliza al protagonista. Con todo esto, Harry encuentra un nuevo camino entre múltiples encrucijadas, camino que lentamente le permitirá comprender la naturaleza de la muerte como lo hacen Dumbledore y el alquimista Nicholas Flamel para así poder efectuar la caminata final por el Bosque Prohibido en *Deathly Hallows*.

Nombrar a su mayor miedo, Voldemort, es entonces establecer la relación lengua-mundo constituyéndose a uno mismo a través del lenguaje dominado; es decir, se enfatiza la resignificación de la lengua heredada dentro de esta mitología de la palabra. Así se gana la individualidad, pues el hablante, al proferir la palabra en voz alta, demuestra a la sociedad la adopción de un conjunto de valores, creencias y el rechazo de otras que lo diferencian del resto; se conforma así una subjetividad preparada para enfrentar el terror que despierta la persona tras el nombre. De hecho, el acto nominativo de Harry incitará a que otros también hagan lo suyo y sean capaces de nombrar su miedo. No en vano los gemelos Weasley comienzan a hacer parodias de Voldemort entre sus juguetes y Peeves se refiere al villano como «Voldy».

Como le dirá Dumbledore a Harry sobre el final de *Chamber of Secrets*, uno es lo que es por sus elecciones; y podemos agregar que cada uno es responsable de sus palabras.

²² El destacado es mío

Bestias y palabras bestiales

En el capítulo anterior revisamos el imaginario en torno a la palabra en la escritura de J. K. Rowling en cuanto a la magia y la construcción identitaria del protagonista. Sin embargo, la centralidad del lenguaje en su mundo conforma también una frontera que define a la comunidad mágica y lo que queda por fuera de ella pero, paradójicamente, bajo su control o interés: ¿Quiénes son sus ciudadanos? ¿Quiénes no y por qué? ¿Cómo se nombra al otro?¹

Uno de los aspectos que Rowling refunde en su obra es la tradición en torno a las criaturas fantásticas, provistas de habilidades y apariencias exóticas que nos acompañan desde tiempos remotos.² Algunos de ellos adquieren enorme relevancia (como el basilisco que se desliza por las entrañas de Hogwarts en *Chamber of Secrets*); otros, apariciones tan coyunturales como los gusamocos o el chupacabras

¹ Este capítulo reelabora algunas ideas trabajadas en el artículo Gagliardi, 2017.

² Podemos decir que gozan de gran actualidad en diferentes encarnaciones: desde la explosión de popularidad del videojuego *Pokémon GO* en 2016, pasando por obras literarias, el diseño gráfico y el tatuaje podemos constatar la vigencia de las fantasías desatadas que cobran forma de animales fabulosos.

Antonio al servicio del brujo Gellert Grindelwald. Con respecto a esta tradición literaria y iconográfica, los textos del Wizing World ejercen una serie de operaciones que se recortan sobre una larga tradición de libros dedicados a seres fantásticos, los famosos bestiarios, cuya configuración la autora rescata y reelabora. Continuamos nuestro recorrido desde la orilla al texto con una revisión del modo en que la escritora dialoga con la tradición del bestiario por medio de la parodia; tomaremos en cuenta también el papel que la enciclopedia *Fantastic Beasts* (2001a) desempeña dentro de la conformación de la diégesis de *Harry Potter* y, posteriormente, en el ciclo cinematográfico homónimo que se encuentra aún en desarrollo.

Es una oportunidad para regresar a este texto complementario, frecuentemente dejado de lado por la crítica literaria en favor de las novelas que conforman la heptalogía sobre el brujo de Hogwarts. Junto con *Quidditch* (2001b) y *Beedle the Bard* (2008), *Fantastic Beasts* recurre a un juego de autorías ficticias y encastres textuales que expanden el mundo ficcional, el cual, a su vez, es problematizado por estos libros: todas estas obras tematizan en mayor o menor medida el rol de la escritura, sus dificultades y potenciales performativos en la construcción de dicho mundo. El uso de la palabra, nuevamente, es una tematización que nos sirve como puerta de entrada

Génesis escritural de *Fantastic Beasts*

En el año 2000, Rowling publicó *Goblet of Fire*. Una de las características destacadas de aquel cuarto *opus* era la internacionalización o apertura del mundo ficcional construido hacia un panorama que trascendía los límites del Reino Unido. Fue así como conocimos en esa entrega a personajes de otras naciones y nos enteramos de la existencia de otras escuelas de magia, ministerios, instituciones y tradiciones. En este movimiento escritural de expansión podemos notar los primeros indicios de transmedialidad en *Harry Potter*, un aspecto

que veremos en el capítulo 6. Por otra parte, en este movimiento se sitúa el proceso escritural que deviene en la publicación de *Fantastic Beasts* y *Quidditch*, textos que fueran el resultado de una petición realizada por la organización Comic Relief con fines benéficos (Sheldrick Ross 2014: 114). Gracias a declaraciones de la misma autora, sabemos que en el pedido original le solicitaron escribir algún cuento para destinarlo a una subasta de beneficencia; sin embargo ella optó por escribir dentro del género discursivo de la enciclopedia, el tratado y el libro de texto escolar (Thomas, 2012) porque no se sentía cómoda escribiendo relatos cortos sobre el mundo Potter (Cronista de Salem 2004). La elección genérica resulta interesante pues refuerza la hipótesis acerca de la expansión del mundo ficcional como orientador de la escritura en esta etapa de la obra de Rowling: se trata de géneros caracterizados por una función y organización textual expositiva que proporcionan información histórica y otros datos que complementan la cronología y leyes de organización de la diégesis. Dentro de la endogénesis de *Harry Potter* –es decir, la fase escritural donde se produce la textualización, apropiación y transformación (Lois, 2005: 91)– se introduce con mayor fuerza la estrategia paródica y satírica que caracteriza a Rowling. Ella tomó fragmentos que había escrito a modo de pretextos pre-redaccionales (notas manuscritas) para su mundo (Sheldrick Ross, 2014: 214) y los refundió para este libro. *Fantastic Beasts* supone además un camino en la escritura de Rowling concentrado en las notas explicativas que abundarán en el sitio web Pottermore como complemento de la lectura del texto principal.

En todos estos libros se persigue el fin de conferir verosimilitud a ciertos detalles del mundo, por ejemplo a los deportes, costumbres y una disciplina como la magizoología. En este sentido, ambos volúmenes se insertan dentro de una preocupación que a partir de la quinta novela se pronunciará aún más en la escritura de Rowling: la atención a los mecanismos de funcionamiento de la magia, de las instituciones públicas y del mundo en general. Dentro de esta expansión deberíamos situar también los textos que la autora ha compartido

dentro del portal Pottermore, algunos de ellos versiones descartadas y otras con diferente estatuto textual. Sería interesante analizar estos textos desde el punto de vista de la crítica genética y su rol dentro de la gestación de las novelas del ciclo Potter. Hasta el momento no se registran estudios de tipo genético debido a la disparidad y discontinuidad presente en los materiales de génesis que se han hecho públicos hasta ahora.

En cuanto a la exogénesis –selección de fuentes para la escritura (Lois, 2005: 91)– presuponemos un trabajo sobre la mitología pero también sobre uno de los géneros libresco propios de la Edad Media y la cultura monástica: el bestiario.

Ahora bien ¿cuál es la propuesta de *Animales fantásticos* que lo recorta sobre la tradición de los bestiarios? Rowling no es la primera escritora moderna que escribe un libro de estas características (ya Guillaume Apollinaire y Jorge Luis Borges lo habían hecho en el siglo pasado); sin embargo, en el análisis de su propuesta notamos que la autora recurre a una tradición textual específica para dialogar con la misma. Inscribirse dentro de esta tradición le permite –por medio de diversas operaciones– inducir al lector a realizar algunas reflexiones sobre el universo ficticio y su propio marco epistémico como lector.

En cuanto a la tradición del libro de animales, no podemos dejar de señalar que el bestiario constituye un género discursivo problemático y amerita algunas palabras. Se han dado muchas definiciones sobre el mismo, en su mayoría haciendo énfasis en el carácter imaginario de los animales (que pasarían a ser objeto de interés para la criptozoología) que describe frente a otro tipo de compilaciones y descripciones más próximas a lo que hoy reconocemos como zoología. La historiadora estadounidense Willene Clark propuso definirlos en sentido amplio como libros «acerca de la naturaleza» (2006: 8) y en sentido estricto como aquellos libros que descenden, filológicamente hablando, del *Physiologus* (10), un manuscrito alejandrino escrito entre los siglos II a IV d. C. Más allá de estas dificultades terminológicas, podemos identificar recurrencias que caracterizan al

género. A saber: se presentan descripciones e ilustraciones acerca de los animales (generalmente fabulosos o al menos exóticos); ocasionalmente aparecen narraciones acerca de los mismos las cuales, de acuerdo con el modelo de interpretación medieval, solían abordarse también en clave alegórica, moral y anagógica; se seleccionan seres que hoy consideramos imaginarios y se los aborda ubicándolos al mismo nivel que a otros a los que consideramos «reales»; existe un planteo didáctico-moral a partir de la sustracción de sentidos figurados en la historia de cada criatura; por último, se presentan taxonomías divergentes respecto de las formas actuales de clasificar a los seres vivos. En estos aspectos, los bestiarios se diferencian de los libros de la historia natural grecolatina y de los posteriores tratados más cercanos a la zoología moderna.³

El género que estamos cartografiando prosperó durante la Baja Edad Media, especialmente en Inglaterra y Francia, donde hallamos los textos más representativos como el *Bestiario de Aberdeen* (Hassing, 2013). No obstante, los expertos rastrean dentro de estos libros fuentes de la antigüedad clásica como la *Naturalis historia*, de Plinio, la *Historia animalium*, de Aristóteles o el mencionado *Physiologus*, de autor desconocido; a su vez se suma la influencia de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla más otras formas incipientes de enciclopedia y compendio habrían contribuido a la configuración de los exponentes más conocidos del género. Si bien no entraremos en la complejidad que implica el rastreo filológico de las fuentes, creemos importante destacar precisamente la problemática de la intertextualidad en estos textos: el bestiario medieval es una compilación que cita a otras fuentes de autoridad, las mezcla y refunde en un palimpsesto al que también se suman las marginalia o apostillas (ver fig. 1). Este carácter polifónico del género es uno de los recursos que Rowling toma como eje para la parodia.

³ Se considera que *Historia animalium* (1551), de Conrad von Gessner es el primer compendio zoológico cercano a la ciencia moderna.

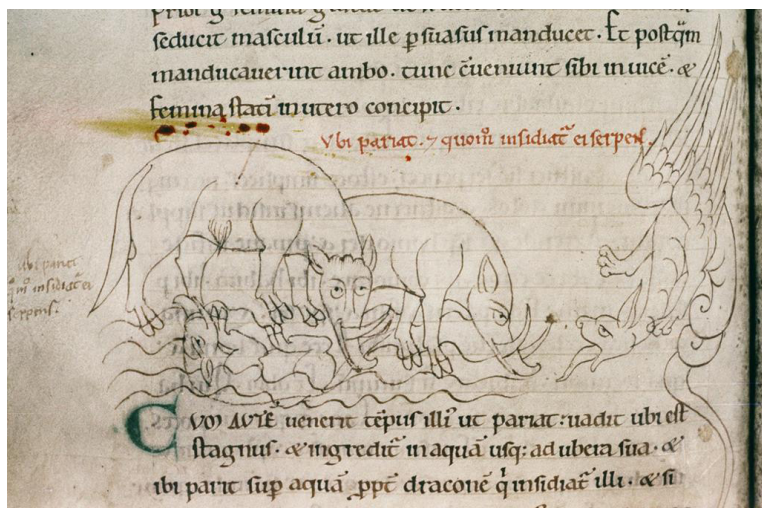


Figura 1. Página de bestiario medieval con apostillas.
, fol. 163v, circa Siglo XII (Biblioteca Bodleiana)
Fuente: Wikimedia Commons.

¿Cuál era el propósito de los bestiarios? A diferencia de las obras de Plinio o Aristóteles que buscaban describir la fauna y flora existente, la función y destinatario de los bestiarios medievales eran otros: «They describe the physical nature and habits of animals in order to elaborate on the moral or spiritual significance of these characteristics» (Runde, s/d); en este mismo sentido, muchos autores han hablado acerca del carácter alegórico de las descripciones de los animales presentes en estos libros (Clark, 2006: 21; Guglielmi, 1971: 22; Hassing y Higgs, 2013: XII; Payne, 1990). Su público, según algunos, era el estudiante monástico medieval que lo utilizaba como libro de estudio (George y Yapp 1991) y, ocasionalmente, aristócratas que encargaban lujosas copias iluminadas para sí mismos; se trata de una incipiente forma de enciclopedia o compilación.

El primero de estos dos tipos de lector se acerca al rol que *Fantastic Beasts* prevé en los paratextos iniciales: el estudiante de Hogwarts.

El prefacio firmado por Albus Dumbledore amplía la imagen sobre el lector y afirma «No wizarding household is complete without a copy of *Fantastic Beasts*, well thumbed by the generations who have riffled its pages» (Rowling, 2001a: xiii). Ahora bien, en los bestiarios la función didáctica se basaba en el establecimiento de paralelismos, parábolas y simbolismos entre los animales, la estructura social de la época y los relatos bíblicos. Así, por ejemplo, el unicornio y pelícano funcionaban como alegorías de Jesucristo y el pavo real como símbolo de la vanidad. Esto ya se encontraba presente en el *Physiologus*, que proponía una estructura basada en la descripción y explicación alegórica de las criaturas registradas.⁴ Mediante esas alegorías, el bestiario buscaba reflejar situaciones y dilemas cotidianos en la vida del lector (Clark, 2006: 30).

El bestiario permitía organizar el mundo y hacerlo cognoscible, interpretable no solo porque describía seres sino en tanto proveía de categorías para la semiosis o producción de sentidos en el Medioevo. Aún cuando Rowling no apunta a la lectura moral o alegórica, su libro persigue también la conformación de una cosmovisión.

El mundo a través del texto

Los rasgos que hemos descrito nos sirven para plantear el diálogo que la escritora establece con el género bestiario, así como en menor medida con la enciclopedia y el manual escolar (Thomas, 2012). Esta relación está marcada por la parodia y la polémica como formas de orientación bivocal de la palabra. Como hemos visto en el capítulo anterior, mientras que la parodia en la teoría bajtiniana (Bajtín, 1982) persigue la imitación cómica sobre un enunciado, género o texto

⁴ Algunos académicos consideran que las primeras redacciones del texto no poseía una interpretación alegórica, basándose en «la ausencia de alegorías en textos tempranos tales como la versión en siríaco o los fragmentos conservados en el glosario latino de Ansileubus» (Guglielmi 1971).

preexistente, la polémica busca la imputación del enunciado ajeno a partir de una diferencia ideológica. Por otro lado, Linda Hutcheon (1981) ha considerado la parodia como un conjunto de procedimientos en el arte posmoderno que no busca simplemente la burla sino que a la vez ejercen una suerte de reconocimiento u homenaje: lo parodiado posee cierto estatuto social y cultural como para ser imitado.

¿De qué modo *Fantastic Beasts* despliega una serie de operaciones textuales que inscriben al texto en una tradición genérica a la vez que la subvierten? La parodia implica aquí no una mera reproducción o estilización de las compilaciones medievales sino desplazamientos.

Uno de los aspectos más inmediatamente reconocibles de la orientación paródica se halla en el quiebre de la formalidad y seriedad propia de una obra más cercana a los registros académicos. Bajo la firma de Newt Scamander, la enciclopedia mágica no se limita a describir las bestias fantásticas sino que incurre en el procedimiento de la *digressio* pues frecuentemente se injertan selección de anécdotas y detalles poco apropiados para un texto de estas características. Como ejemplo de esto tenemos las notas al pie de página que discurren sobre los efectos de un ave cantora como el fwooper (Rowling 2001: 31), cuyo melodioso canto enloquece a quien lo escucha y provoca que uno de sus dueños se presente a una audiencia pública vestido únicamente con su peluca. En su entrada sobre el mortífero leithifold, el relato de un viajero que logró salvarse milagrosamente se contrapea con los chismes sobre un mago que lleva una vida paralela de adulterio que justifica por medio del ataque de la letal asesina (2001: 51).

Dentro de los detalles que desacralizan la erudición del género, *Fantastic Beasts* también propone algunas soluciones poco rigurosas desde la perspectiva disciplinar, como por ejemplo el método para deshacerse del pogrebin: una buena patada, tan efectiva como un complejo y sofisticado encantamiento (2001: 63). La recurrencia grotesca a lo físico es retomada por Newt en *Fantastic Beasts* (guión) cuando realiza la danza de apareamiento para atraer al erumpet prófugo (Rowling: 2016a). Estos detalles que acentúan el grotesco físico

podrían pensarse desde el punto de vista de la subversión momentánea del *status quo* que Bajtín (1989) adjudica a las festividades medievales como el carnaval.⁵

La erudición y solemnidad de los bestiarios quedan trastocadas también por medio de aspectos propios del discurso erudito. El caso más evidente se registra en el uso de fuentes bibliográficas como estrategia argumentativa, convención harto transitada en los textos académicos y más aún en el marco del pensamiento medieval, poco afín a la noción moderna de autoría. En este caso, las citas poco aportan y lejos de ser presentadas como fuentes de incuestionable *auctoritas*, el propio Newt lleva a cabo revisiones, críticas y ejerce ironía hacia las fuentes, un procedimiento también presente en la escritura de Dumbledore en las notas de *Beedle the Bard*. Aquí notamos un cierto toque borgeano, particularmente de *Historia universal de la infamia* y de su *Manual de zoología* fantástica que analizaremos más detalladamente en otro apartado: las fuentes bibliográficas no resultan muy confiables o son puestas en discusión al menos.

Un detalle interesante que distingue a este libro del resto de las escritura de Harry Potter es el acento puesto sobre la materialidad escritural y la palabra como inscripción. Las ediciones previas a 2017 se muestran abundantes graffitis o anotaciones de los alumnos de Hogwarts que cuestionan los conocimientos vertidos en el texto (ver fig. 2). A partir de esta introducción polifónica se potencia el carácter del libro como palimpsesto en el cual se apilan nuevas capas de lengua y grafía. Roturas, tachaduras, caricaturas conforman los marginalia del volumen del libro que, según el prólogo de Dumbledore, se presenta al público *muggle* a partir de la edición que posee Harry Potter. En estas inscripciones, Ron y Harry expresan burlas explícitas por medio de referencias a eventos y personajes del mundo Potter y juegan información presupuesta pues el lector debe reponer los episodios de las novelas a los cuales se refieren los locutores. Se puede

⁵ Retomamos y profundizamos este concepto en el capítulo 5.

pensar este punto en relación con los comentarios presentes en los manuscritos medievales como marca propia del libro en tanto objeto material y del género: si aquellas apostillas implicaban expansiones y explicaciones del texto principal cuya verdad no era cuestionada, los comentarios ingresados por Rowling a través de la firma de Harry, Hermione o Ron tienden a discutir la autoridad de Newt y su texto, la cual por otro lado él mismo relativiza como hemos visto.

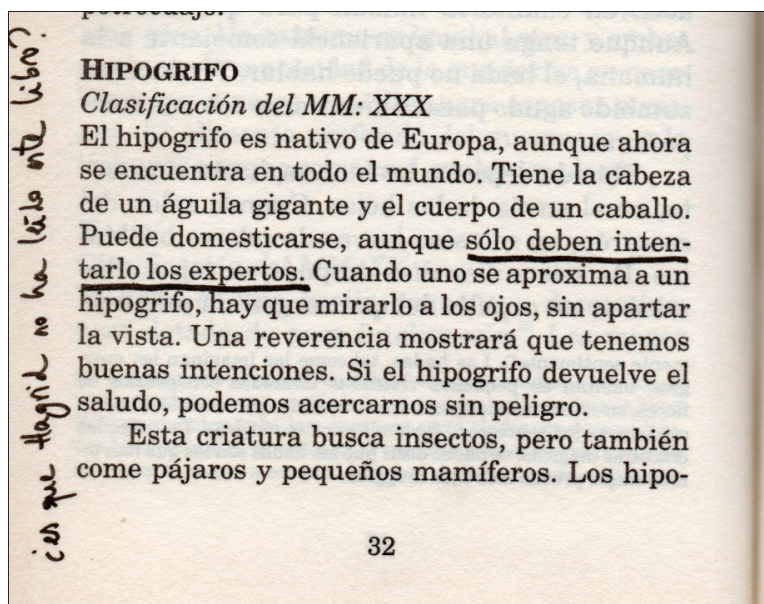


Figura 2. Página de la versión en español de *Fantastic Beasts* con anotaciones.
Fuente: Captura.

En un último punto para destacar, la enciclopedia muestra una (aparentemente) excesiva preocupación por las taxonomías y clasificaciones que, en un gesto borgeano propio de «El idioma analítico de John Wilkins», conduce a categorías absurdas en su falta de solución

de continuidad –una escala de peligrosidad de criaturas estudiadas incluye categorías como «indomables y peligrosas» pero también «criaturas aburridas» (2001: xxxv)–. Este punto es clave pues nos permite pasar a un segundo nivel de interpretación que nos permite advertir la función expansiva de *Fantastic Beasts*.

Rowling retoma la preocupación de los bestiarios por la clasificación del mundo no sólo para parodiarla –cosa que hace, como hemos dicho– sino para tensar las categorías del lector acerca su propio mundo y del universo ficticio propuesto por la autora. En ese sentido, la expansión escritural posee también un matiz crítico.

Si el bestiario medieval prototípico se organizaba a partir de clasificaciones por tipo, hábitos alimenticios, tamaños que resultan diferentes a las que la ciencia actual utiliza en la taxonomía, Rowling lleva al extremo esta necesidad. No sólo la clasificación elaborada por el Ministerio de Magia acerca de la peligrosidad de las criaturas resulta incongruente o poco seria sino que *Fantastic Beasts* dedica todo un estudio preliminar a la historia de la dificultad que supone poner en palabras el mundo: diferenciar «bestias» y «seres», pues la creciente burocratización del ministerio implica diseñar políticas específicas para el ocultamiento de las criaturas mágicas, lo cual, a su vez, requiere definiciones precisas.

Si bien analizaremos este aspecto con más detenimiento en el capítulo 5, conviene repasar las definiciones que el texto plantea para separar las aguas. Según el estudio preliminar el término «ser» («being») comenzó a sistematizarse en el siglo xvii. Se intentó definir a los seres como aquellos que podían caminar en dos patas y esto terminó en destrucción de oficinas, desacuerdos entre los funcionarios y postergaciones constantes. Tampoco la capacidad de utilizar el lenguaje parecía ser suficiente pues las esfinges hablan pero su discurso solo puede adoptar la forma de acertijos. En este punto, parece que la definición es imposible. Estamos aquí en una senda que plantea los límites del lenguaje y el derecho a la palabra, el cual es repartido de forma diferente entre los seres que habitan el mundo mágico: esta

repartija y la obsesión por las clasificaciones hacen temblar la idea de comunidad mágica como una totalidad con una identidad constituida y armónica en tanto se pone en evidencia la dificultad para definir a los sujetos de derecho.⁶

Finalmente se llega a un acuerdo sobre el término ser, que pasa a referirse a «[...] *a creature worthy of legal rights and voice in the governance of the magical world*» (2001a: xix). Pese a esta definición a la que se arriba luego de muchos años y debates, las fisuras en la identidad del mundo mágico son evidentes: los centauros, seres que pueden usar la razón, poseen una rica cultura y pueden hacer valer sus derechos deberían ser clasificados como «seres» pero rehúsan dicha etiqueta; los fantasmas –en una nota al pie humorística– coexisten con los vivos pero «no son sino que *han sido*» (2001a: xxii). ¿Qué pasa además con los seres problemáticos como los magos obscurial, aquellos que han reprimido su magia y se vuelven criaturas incontrolables? ¿Qué ocurre con los maledictus, condenados a transmutarse definitivamente en animales?

Estos cuestionamientos no son meramente semánticos sino que forman un circuito con los conflictos que estallan a partir de *Order of the Phoenix*: la hostilidad entre los centauros y el ministerio se vuelve abierta, los gigantes se ponen del lado de Voldemort y los dementores se sublevan tal y como Dumbledore había predicho. Por otro lado, la quinta novela también recupera el problema de la identificación y clasificación con aún mayor detallismo que en novelas previas de la serie: la técnica de la enumeración o inventario se utiliza varias veces para expandir el conocimiento del lector por medio de pormenorizado recorrido por las dependencias del Ministerio o el Hospital San Mungo. Rowling apunta a completar una cartografía del mundo mágico que incluye también especificaciones sobre el funcionamiento de normas de seguridad en Hogwarts, las leyes que gobiernan ciertos usos de la magia y cientos de otros detalles que implican clasificaciones.

⁶ La caracterización de los diferentes seres del mundo mágico y su estatuto frente a los humanos es analizada minuciosamente en un trabajo de Giselle Anatol (2009).

Si el componente didáctico de los bestiarios medievales proponía una suerte de paralelismo con la realidad del lector por medio de sus animales alegóricos, Rowling plantea también en *Fantastic Beasts* ciertos paralelismos y explicaciones para situaciones que el lector puede llegar a vivir o conocer. La diferencia radica en la naturaleza de los paralelismos y explicaciones encontradas. Mientras que en los bestiarios la alegoría apuntaba a la moral y la ética del lector del Medioevo en su vida cotidiana, Rowling nuevamente subvierte la tradición del género para aplicar otro tipo de reflexiones. Así, como señala Thomas (2012), la autora explica por medio de los animales fantásticos y la magia ciertos hechos de la humanidad (una suerte de evemerismo invertido): por ejemplo, el pogrebin funcionaría como una criatura que tematiza la paranoia de la Guerra Fría y los progromos (Thomas, 2012); el diricawl explicaría la extinción del dodo (Rowling, 2001a: 18); los chizpurples serían los responsables de los fallos repentinos en los electrodomésticos (2001a: 13); el mooncalf y su método de apareamiento explicaría los signos trazados en los muchos cultivos (2001a: 56). En lugar de explicar situaciones morales, Rowling ejemplifica situaciones cotidianas y banales recurriendo a la ficcionalización de circunstancias conocidas por el lector. De este modo, la función didáctica del género bestiario es puesta en jaque.

Parentescos modernos

En ese distanciamiento de las formas alegóricas y didácticas del bestiario medieval, Rowling se acerca a la propuesta de otro bestiario moderno: el de Borges y Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica* (reeditado luego como *El libro de los seres imaginarios*). En el prólogo de este libro, los autores afirmaban que su texto era «acaso el primero en su género» (Borges y Guerrero, 1957: 19); allí se marca una oposición a la tradición alegórico-exegética de los bestiarios en

tanto «Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo» (1957: 8). Si bien no afirmamos que el texto de Borges y Guerrero haya sido un modelo explícito dentro de la génesis escritural de *Fantastic Beasts*, sí podemos afirmar una serie de coincidencias que nos ayudan a delimitar aún más la propuesta de Rowling frente a la tradición del bestiario.

En particular, notamos que el *Manual de zoología fantástica* polemiza con las fuentes y tematiza el problema de la traducción, situaciones que Rowling también plantea. En estos autores, la materialidad textual es fundamental, al punto de presentar problemas inherentes a la misma como contenido del libro. Así, Borges y Guerrero explican los yerros de los que devendría el nombre del basilisco (1957: 36), del behemoth (39) o –irónicamente– que el número de cabezas de cerbero habría sido rebajado de cincuenta a tres para «comodidad de las artes plásticas» (47); no se privan de interrumpir estilísticamente el devenir de su texto sobre los dragones chinos con un curioso dicho (inventado por Borges) que reza «El unicornio acaba como fiambre, el dragón como pastel de carne» (67).

Tanto el *Manual de zoología fantástica* como *Fantastic Beasts* recurren, además de la ironía, la problematización de la intertextualidad y de los límites realidad-ficción, a la polémica con respecto a los conocimientos del lector. Borges y Guerrero discutirán la fisonomía prototípica del basilisco en el imaginario del lector; Rowling polemizará la imagen que los *muggles* tienen de las hadas como seres inteligentes y de los gnomos como adornos de jardinería: lejos de ser seres antropomórficos inteligentes y llenos de gracia, ambas criaturas son escasamente trascendentes, resultan agresivas y hasta adquieren el carácter de plagas.⁷

⁷ En *Fantastic Beasts*, el autor ficticio Newt Scamander manifiesta (2001: xxiv) que al examinar el arte medieval se puede constatar que los *muggles* conocían en aquellas épocas la existencia de las criaturas que hoy creen imaginarias. Las descripciones de las mismas pecan, sin embargo, de inexactitudes que el libro de Newt viene a corregir para el público mágico. Nuevamente, hay una polémica con el marco epistémico del lector.

Nuevamente, la discusión en torno a la autoridad del texto conduce a un cuestionamiento de las posibilidades textuales para fijar sentidos, hechos e interpretaciones. En definitiva, el posible uso pragmático del texto se pone en jaque. A su vez, la interacción de la voz de Newt Scamander con los alumnos de Hogwarts que garabatean el libro, sumado a Dumbledore como autor del prólogo, multiplican las voces presentes en un texto y en la construcción de sentidos. Este juego de campañas escriturales superpuestas o encastradas –de tradición cervantina y también presente en la novela gótica– es llevado a su paroxismo, a su extremo borgeano por Rowling en el *contrario Beedle the bard* por medio de un aparato de prólogo, notas y notas al pie a las notas y traducciones que multiplica las manos por las que transita el texto de Beedle hasta llegar a nosotros.

Si bien no afirmamos que el texto de Borges y Guerrero haya sido un modelo explícito para Rowling –necesitaríamos una indagación propia de la genética textual para sostenerlo–, sí sostenemos que entre ambos existe un parentesco que los pone en diálogo y a la vez los recorta sobre la tradición de los bestiarios medievales.

Un bestiario para Hogwarts

El libro, como plantea la ficción, es producto de las investigaciones de Newt Scamander y sus viajes por el mundo. El objetivo declarado del autor se vuelve más nítido aún en la trasposición cinematográfica dirigida por David Yates sobre el guión de Rowling (2016). En contraposición a las ambiciones supremacistas del mago tenebroso Grindewald y el fundamentalismo de la Sociedad Filantrópica del Nuevo Salem, tenemos el sueño que moviliza a Newt Scamander: lograr que el resto de la comunidad mágica comprenda la importancia de preservar la vida de las criaturas mágicas, en particular, las que él ha rescatado y entiende que se encuentran en peligro. Su estudio, el libro homónimo en que se basa el filme y que fuera publicado en

1927 dentro de la historia, apunta a dicho objetivo. En las primeras páginas, Newt escribe:

Why do we continue, as community and as individuals, to attempt to protect and conceal magical beasts, even those that are savage and untamable? The answer is, of course: to ensure that future generations of witches and wizards enjoy their strange beauty and powers as we have been privileged to do (Rowling, 2001: xxxiii).

Los ideales de Newt parecen estar concentrados en que se reconozca el valor de la biodiversidad como condición necesaria para establecer una auténtica convivencia, tema excluyente de *Fantastic Beasts* (guión). En sintonía con dicha idea, el recorrido inicial de Scamander por Nueva York pone en relieve «a scientist's curiosity about this alive environment», según indica el guión (Rowling, 2016a: 9). No es difícil entender entonces por qué el libro pasa a formar parte de la currícula de Hogwarts y por qué Dumbledore, quien en muchos aspectos coincide con su ex alumno, lo considera una obra de notable calidad (Rowling, 2001: ii).

Fantastic Beasts (guión) retoma varios fragmentos de la enciclopedia original y algunas de las operaciones que hemos revisado. Si *Fantastic Beasts* operaba como crisol para tradiciones textuales, el guión es una refundición atípica pues los cambios son extremos pero las persistencias, como sostiene la crítica genética, son también significativas y pueden iluminar algunos aspectos del texto original.

Es interesante que pese a las claras diferencias que el texto posee con la película –para comenzar, esta última es enteramente narrativa, frente al carácter expositivo del libro– persistan detalles como algunos gestos de irreverencia por parte de Newt, aún cuando se trate de un personaje con clara dificultad para vincularse socialmente con otros. Un claro ejemplo es la broma pesada con algunas de sus criaturas como el Swooping Evil, que le juega al panadero *muggle* Jacob

Kowalski. También persiste el grotesco al mencionar efectos extremos producidos por la picadura del murtlap (erupción de fuego por el ano, según Newt) y las soluciones que parecen poco académicas para tratar con las criaturas. La película se retroalimenta con el texto de 2001 también gracias a la información nueva que nos da acerca del personaje principal: la erudición es tomada con recelo por Newt probablemente a causa de su condición como *outsider*, como personaje nómade que admite no encajar del todo en ningún lado y, quizá, por haber sido expulsado de Hogwarts en su juventud. Aunque los motivos de su expulsión queden por ser revelados en futuras películas, sabemos que su libro se ha vuelto bibliografía de cabecera y creemos que su espíritu descontracturado a la vez que informativo no está muy lejos del de una institución cuyo el lema advierte «Nunca hagas cosquillas a un dragón dormido».

CAPÍTULO 4

Relatos fundacionales: épica, otredad, comunidad

El significado de la palabra «épica» se ha ido resbalando. En un primer momento, se trataba de un adjetivo relacionado con uno de los tres grandes géneros que describe Aristóteles: la epopeya, el género que se encargaba de relatar las hazañas de héroes ancestrales. En otro momento, fue un sinónimo de «narrativa» o «narración». A principios del siglo xx, la palabra quedó asociada a una forma teatral inseparable de la figura de Bertold Brecht. Hoy en día, resulta común su acepción como adjetivo que refiere desde experiencias sobredimensionadas en cuanto a la música hasta narraciones aventureras en el cine, el cómic, la literatura o los videojuegos.¹

En ese delta que de sustantivos y adjetivos que bifurcan sus sentidos, algo hace ruido cuando pensamos la relación de *Harry Potter* con lo épico. ¿Es el duelo final entre Harry y Voldemort el combate singular que hemos llegado a asociar con lo «épico»? El choque entre

¹ Frederick Turner (2012: 60) afirma que «para la generación que creció lejos de las críticas a las grandes narrativas que caen, lo épico describe las grandes historias llenas de batallas, gran alcance como los cómics y videojuegos». La traducción es de mi autoría.

ambos magos en *Las Reliquias de la Muerte* discurre por medio de un duelo verbal que desemboca en el disparo de dos hechizos y la muerte de uno de ellos por el rebote de la maldición lanzada y un oportuno efecto que luego se explicará. «¡Qué poca bravura!», sostendrá quien esperara un suelo en la línea de los combates finales entre Eneas y Turno, Aquiles y Héctor, los Pevensie y la Bruja Blanca o casi cualquier dupla que se bata a duelo en ficciones que se designan comúnmente como épicas. ¿Por qué Rowling escoge un final que bordea el anticlímax?

Entendemos que se trata, cuando no, de una apuesta por desconcertar las expectativas del lector, algo que la escritora ya ha ejercitado en otras ocasiones. Al incumplir con una de las expectativas más codificadas en una novela que parece orientarse hacia el vertiginoso combate singular, *Las Reliquias de la Muerte* nos confirma que se ha valido de algunas convenciones y expectativas genéricas a modo de disfraz. El hecho de que el combate singular y la inmensa batalla final hayan devenido en fórmulas y hasta lugares comunes lo confirman la propia adaptación cinematográfica de la novela de Rowling (donde el duelo de Voldemort y Harry es modificado para coincidir con los cánones hegemónicos) y en otros casos como la desafortunada trasposición de *Luces del Norte*, de Philip Pullman a la gran pantalla: la película *La brújula dorada* se fatiga en su deseo de reordenar los acontecimientos para inventar un combate entre los samoyanos, egipcios, brujas y osos polares que desplaza a los últimos minutos de metraje. Había que corregir el error de Pullman: desperdiciar la «gran escena» a mitad de la novela.

Un ensayo de Mary Pharr (2011) vuelve sobre ese ruido que hemos señalado en lo que hasta el momento parecía ser una narración claramente insertada dentro de una tradición literaria, pictórica y cinematográfica. Pharr afirma que *Harry Potter* es una epopeya o narración épica «posmoderna» dado que el ciclo novelístico construye una axiología diferente a la de la épica «prototípica». Más allá de es-

tas apreciaciones, nosotros sostendremos que las novelas de Rowling constituyen una anti-epopeya o contestación a dicho género. Un examen de las novelas no hace más que mostrarnos los fantasmas de relatos épicos que deberían brindar cohesión a la comunidad mágica a partir de su carácter fundacional. La imposibilidad de articular estos relatos (o la inexistencia de los mismos) señala el descrédito hacia los valores asociados con la épica y, por dicho motivo, el uso de sus convenciones no es más que una estrategia para que Rowling desenmascare el carácter ficticio del heroísmo, la historia, el pasado y la identidad homogénea.

Como veremos a continuación, las ramificaciones de lo épico en la heptalogía pottérica no se limitan a la presencia o ausencia de situaciones como las batallas tan mentadas sino a otros aspectos relacionados con el rol de esa forma literaria dentro de la discursividad social: sus vínculos con la historia e identidad nacional, la creación de la otredad y la lengua. Lo que Rowling resuelve en el nivel de la técnica narrativa con ese duelo final es la falacia del relato épico fundacional.

Fundaciones, descendencias

Nos remitiremos primero a la acepción de épica como narración sobre hechos heroicos, es decir, como un sinónimo de «epopeya» (Gerber, 2018: 53). En términos de género discursivo, el teórico ruso Mijaíl Bajtín (1989) ya oponía este tipo de producción literaria a la novela mediante un contraste entre lo arcaico y lo moderno: mientras que la epopeya se muestra obsesionada por cantar alabanzas al pasado distante, la novela hurga en el presente para conseguir su materia prima o, al menos, para hablar a la sensibilidad de la humanidad contemporánea: si la epopeya privilegia una orientación monológica en su punto de vista y en las voces y estilos de sus personajes, la novela enfatiza la polifonía, su opuesto. Sería fácil negar la presencia de la

épica en *Harry Potter* porque, básicamente estamos ante una novela que según Bajtín sería su género opuesto (Dentith, 2000: 65). Pero como bien saben los químicos, los elementos no se encuentran por ahí en estado puro. No olvidemos que el pensador ruso tenía en mente como prototipo de narración novelesca al realismo decimonónico; tampoco olvidemos, como señala Turner (2012) que encontramos elementos épicos dentro de la novelas tan disímiles como las fantasías de George Martin y Ursula Le Guin, el realismo de Leo Tolstoi y las creaciones más experimentales de James Joyce o T. S. Eliot donde las temáticas épicas se encuentran indudablemente presentes más allá de no remitir a aspectos técnicos como la versificación o los epítetos. Como decíamos al iniciar este capítulo, el término se ha ido resbalando y no podemos ignorar los matices y acepciones que se le han ido adosando.

Cuando Bajtín confronta a la novela (burguesa) con las epopeyas no deja de señalar una de las funciones más asociadas con el género épico, función que pervive aún cuando rastreamos «lo épico» como repertorio de valores, representaciones y recursos: su función unificadora y fundacional para con una estirpe, comunidad e historia (Graham, 1998: 26; Gerber, 2018: 54). Esta asociación cobra especial vigor en la Modernidad, puntualmente a principios del siglo XIX con el Romanticismo que hurgaba en las profundidades de la memoria oral, el descubrimiento de versiones manuscritas de epopeyas cantadas, las interpretaciones de las épicas como *El cantar de los Nibelungos* en clave de árbol genealógico teutón (Dentith, 2000: 69).

La lectura de aquella época vio en estas narraciones arcaicas una explicación y genealogía posible de las identidades nacionales; es decir, como en el mito y la leyenda, estos relatos cumplen con una función explicativa y señalan descendencia o continuidad que explicaría el presente de una comunidad.² Ya sea que tuvieran un trasfondo his-

² Benedict Anderson (1995) comenta que toda nación, en tanto comunidad imaginada, se labra un pasado prestigioso y poseen una «antigüedad subjetiva», es decir, una que radica en el imaginario de la genealogía ligada a un tiempo remoto,

tórico más claro como *La canción de Roland* o *El cantar del Mio Cid* o más difuso como *Beowulf*, se quiso ver en las epopeyas medievales una narración paradigmática que explicaría y representaría las identidades de un modo similar a los poemas homéricos sobre la guerra de Troya y el accidentado viaje de regreso a casa de cierto héroe experto en tretas diversas. En este sentido, Adrian Hastings (2000: 13) menciona que para la creación de la nacionalidad (en el sentido de pueblo o comunidad que tiene un sentido de pertenencia) a partir de una o más etnias, el factor principal es la presencia «de una extendida obra escrita en lengua vernácula» que aglutine esa diversidad. La épica y la nacionalidad son ante todo hechos lingüísticos. Muchas de estas obras, de hecho, resultan los primeros testimonios escritos de las lenguas que se fueron configurando en la Edad Media con la retirada del latín. Allí radica, en buena medida, su carácter fundacional. No se trata sólo de que *Mio Cid* cuente un proceso de reunificación de España sino de que lo haga en una lengua particular; poco importa que Hrodgar y Beowulf sean personajes más ligados a la historia y mitología continental que a la de Inglaterra sino que sus predicamentos fueron vertidos en el *old english*.

Todas estas narraciones, junto con las de Grecia, Roma y otras latitudes tienen en común el relato de hazañas heroicas diversas –no solo una «defence of a narrow place against odds», formulación muy repetida de Kerr (1908)- además del verso. Casi todas las culturas conocidas han desarrollado algo más o menos cercano a las epopeyas occidentales. A fin de cuentas ¿Quién no quiere tener a un héroe entre sus parientes? La pelea por labrarse un pasado no nos es ajena a los argentinos: Leopoldo Lugones se esforzó en *El payador* (2009) por elevar *El gaucho Martín Fierro* al nivel de *Odisea*, esquivando las críticas de los oyentes de su con-

frente a la «modernidad objetiva» del concepto de nacionalismo que los historiadores señalan (1995: 22).

ferencia y las respuestas de Borges y Bioy Casares años después.³ Pero hay otro aspecto más interesante aún: todas estas narraciones construyen su fundación por medio de una construcción confrontativa pues a la vez que afirman lo propio diseñan una otredad o alteridad. Este es uno de los principales puntos por los cuales la narrativa épica y las identidades nacionales parecen articularse tan bien: toda identidad necesita proyectar un otro y a la vez, ampararse bajo un linaje que la preceda. No en vano Richard Wagner dedicó incontables pentagramas a vincular Alemania con Sigfried y los dioses nórdicos. Pero alguien ya se le había adelantado en esa necesidad de inventarse un pasado: Virgilio con su Eneida, verdadero *spin-off* del ciclo homérico: era necesario ubicar a Roma como hija de la devastada Troya y oponerla a los latinos y cartagineses.⁴ No en vano el siglo XIX vio florecer la monumentalidad y la pintura de temática histórica, otros soportes de lo épico.

¿Por qué hacemos tanto énfasis en la otredad? ¿Acaso no existen otras formas literarias donde también esté presente con especial prominencia? Claro que lo están: ¿qué es si no la novela gótica con sus seres «desviados» en los cuales muchas veces se encumbren la xenofobia y prejuicios sexuales? No obstante, la construcción del otro cobra un significado especial en el marco de la épica y en su imaginario porque *instaura* una diferencia que podría tener continuidades en el presente y garantizaría, por oposición, la cohesión de la identidad comunitaria. En el mencionado *Martín Fierro*, José Hernández critica al Estado y su trato para con el gaucho, al cual le asigna la voz protagonista. Al mismo tiempo se construye una alteridad que está por fuera de los márgenes de la sociedad que engloba tanto a ese Estado como (no sin reticencias) al gaucho: el indio. Sea o no

³ Y ya antes que Lugones, otros escritores habían querido fundar discursivamente el territorio actual de Argentina mediante la epopeya. Ahí tenemos La argentina manuscrita de Martín del Barco Centenera.

⁴ Lía Galán afirma al respecto: «[...] sabemos que Eneida responde a un proyecto político de la época augusta en el cual la figura del emperador debía ser ensalzada por medio de un poema que detallara su linaje» (2005: 20).

un relato épico, *Martín Fierro* instala una alteridad que sigue siendo tema de discusión en la actualidad.

¿Es posible convivir con ese otro y entenderlo o sólo queda la posibilidad de suprimirlo? Ese es uno de los interrogantes que se desprende de la lectura de las epopeyas y el espacio entre los hilos que conforman su tejido; también es una pregunta que resuena en *Harry Potter*. La bibliografía acerca de la identidad de comunidades como las naciones aborda algunas de los presupuestos que operan bajo estos imaginarios. Hastings señala la condición ilusorio de las formulaciones nacionalistas como «un Estado=una nación» (2000: 15); lejos de eso, las comunidades no son homogéneas y comparten límites geopolíticos con otras, se solapan, se funden lo quieran o no. No hace falta pensar mucho para advertir cómo los magos «conviven» con los *muggles* dentro de los límites de Inglaterra o en cualquier otro país moderno ni cómo muchos magos, aún cuando no recaen en discursos puristas, tratan con algo de complacencia a sus congéneres no mágicos (Blake, 2009: 80).⁵ Pero, y más interesante aún, es posible ver como la idea del *wizarding world* («mundo mágico») y la *magical community* («comunidad mágica»), bajo las cuales parecen englobarse los primeros en oposición a los segundos, construye alteridades y, al mismo tiempo, la ilusión de una convivencia pacífica, consensuada y beneficiosa para todos sus integrantes. Los pocos relatos que se reproducen a lo largo de las novelas cuya función se aproxima a las de la épica o bien anulan la otredad evidente en la vida cotidiana de los magos o bien la cubren bajo un manto de supuesta armonía. Profundizaremos estas afirmaciones en el siguiente apartado.

Comprendemos a la comunidad mágica entonces como una forma de identificación que los magos utilizan y que podemos pensar en paralelo con la nacionalidad y el sentimiento nacionalista en los términos definidos por Hastings y especialmente Benedict Anderson

⁵ Es significativo que los magos estadounidenses se refieran a los *muggles* como «no-maj», es decir, que nombran a los humanos excluidos de su comunidad por la carencia.

(1995). Es necesario señalar que los magos poseen una doble pertenencia: hacia el mundo mágico y hacia las fronteras geopolíticas del mundo *muggle*. También debemos tener en cuenta que los términos «nación», «nacionalidad» y «nacionalismo» en español muestran fronteras lábiles que pueden pasar de una identificación con una comunidad a un pensamiento que confronta fuertemente imaginarios. Estos límites difusos son en particular significativos para estudiar la comunidad mágica y el modo en que sus relatos fundacionales y construcción de la alteridad muestran una continuidad que puede desembocar, por ejemplo, en la génesis de personajes como Voldemort.

Para cerrar esta exposición, referimos los aspectos que participan de la caída de la épica como forma literaria: los valores imaginados precisamente para construirla, como ser las ilusiones de horizontalidad, homogeneidad y los ancestros prestigiosos cuyos actos forjaron una identidad (Anderson, 1995: 23). Se ha repetido muchas veces que el siglo xx supuso «la caída de los grandes relatos» que brindaban un sentido a la vida, según la famosa formulación de Jean François Lyotard. Los desastres humanitarios como las guerras mundiales no hicieron más que poner en jaque precisamente los valores que se le había inyectado a la épica desde su nacimiento.

Sombreros y revisionismos

Dijimos anteriormente que no encontramos en las novelas de Rowling citas o referencias indirectas a poemas épicos conservados por la tradición de la comunidad mágica, algo que sí podemos encontrar en otras narraciones fantásticas. ¿Dónde podemos rastrear entonces las resonancias del imaginario épico?

Recordemos primero que en todas las culturas la celebración de la unidad comunitaria y sus vínculos con el pasado estuvieron siempre repartidas en diferentes expresiones como las narraciones literarias (que brindaban unidad lingüística) y otras como la pintura (especial-

mente la histórica) o la escultura y la monumentalidad (Maderuelo, 2008); a estas se suma una institución moderna de gran peso como es el museo. Volvemos sobre lo dicho por Turner: en un sentido más amplio lo épico puede hallarse aún cuando no estemos hablando de composiciones versificadas.

En las novelas de *Harry Potter*, el primer relato fundacional se encuentra en las canciones del sombrero seleccionador. En ellas se narra la gesta de los cuatro fundadores del colegio como un momento crucial o «cima» de la historia (Gerber, 2018: 54) para la comunidad mágica. En total, dentro de las novelas se llegan a escuchar tres de estas canciones y los cambios entre una y otra son notables.

La primera de ellas pone el énfasis en el *ethos* discursivo del sombrero. Su objetivo es legitimar la tarea y capacidad del sombrero para organizar la escolaridad de los ingresantes a Hogwarts; esta primera canción sólo se refiere a los fundadores para mencionar los valores que cada uno defendía. El sombrero expresa su función en los siguientes octosílabos:

There's nothing hidden in your head
The Sorting Hat can't see,
So try me on and I will tell you
Where you ought to be. (Rowling, 1997: 88)

La segunda canción, interpretada al iniciar el cuarto ciclo lectivo de Harry en la escuela, nos brinda una recreación de la historia fundacional. Señala el prestigio de los cuatro magos y sus procedencias:

A thousand years or more ago
When I was newly sewn,
There lived four wizards of renown,
Whose names are still well known:

Bold Gryffindor, from wild moor,
Fair Ravenclaw, from glen,

Sweet Hufflepuff, from valley broad,
Shrewd Slytherin, from fen.

They shared a wish, a hope, a dream,
They hatched a daring plan
To educate young sorcerers
Thus Hogwarts School began.

While still alive they did divide
Their favourites from the throng,
Yet how to pick the worthy ones
When they were dead and gone? (Rowling, 2000: 156-157).

La creación del sombrero se encarga de completar el relato fundacional: ¿cómo seleccionar y dividir a los alumnos cuando los fundadores no estuviesen ya? El sombrero resuelve el problema y no hay cuestionamiento a una práctica iniciada por los fundadores y que aún organiza la vida escolar. Grande es el cambio que el discurso del sombrero construye en el quinto ciclo lectivo. Recordemos que en medio, Voldemort ha conseguido reencarnar y el Ministerio de Magia comandado por Cornelius Fudge se niega a aceptar la perspectiva de una segunda guerra civil. El sombrero se vale de un *ethos* que manifiesta advertencia y preocupación. De este modo refiere una versión crítica de épica fundacional de Hogwarts, algo que ya el profesor Binns había mencionado parcialmente en *La cámara secreta*.

So Hogwarts worked in harmony
for several happy years,
but then discord crept among us
feeding on our faults and fears.

The Houses that, like pillars four
had once held up our school
now turned upon each other and
divided, sought to rule. (Rowling, 2003: 205-206).

El sombrero localiza la disidencia entre los magos primigenios en la postura de Salazar Slytherin, para quien la enseñanza debía limitarse a los estudiantes que provinieran de familias de raigambre, es decir, a los «sangre pura». La discordia se alimenta de «culpas y temores» («*faults and fears*») sugiriendo los conocidos prejuicios de Slytherin y, quizá, la separación en casas como un daño colateral producido por la competencia que fomenta la división en sí. Como Hermione señala en *La Orden del Fénix*, el sombrero se hace cargo de los conflictos acallados en la versión más difundida de los orígenes de Hogwarts y los verbaliza. En *La cámara secreta* aprendimos que existía una leyenda negra de la fundación de Hogwarts; la misma advierte la existencia de un heredero de Slytherin que con sus poderes y valores sería capaz de «purgar» la institución de todo mago mestizo (*half-blood*) y nacido de *muggles* (*muggleborn*). Dicho relato, desacreditado por Binns, resulta ser cierto: un basilisco se desliza por las entrañas del castillo comandado por el heredero de la estirpe y asesina a una estudiante.

Es así que, en vista de todo lo acaecido hasta el momento, el sombrero arenga en 1995 a que los estudiantes superen las divisiones del sistema de casas a nivel simbólico. La historia es una advertencia de que la catástrofe puede repetirse:

Though I must fulfill my duty
and must quarter every year
still I wonder whether sorting
may not bring the end I fear.

Oh, know the perils, read the signs,
the warning history shows,
for our Hogwarts is in danger
from external, deadly foes

And we must unite inside her
or we'll crumble from within

I have told you, I have warned you...
let the Sorting now begin (Rowling, 2003: 206-207).

El sombrero no puede modificar el sistema de casas pero pide que esa realidad no profundice los conflictos y no haga perder de vista la crisis en la cual están sumidos los magos. También resulta significativo que la canción localice al mal en «external, deadly foes», incurriendo en una contradicción: el conflicto con los mortífagos es en verdad una extensión de las des-uniones que ya fomentan la institución escolar y la sociedad mágica. Por lo tanto, considerar una polaridad «interno vs. externo» muestra que el discurso del sombrero queda también preso de contradicciones históricas.

La novela donde tiene lugar esta canción es sin dudas un lugar adecuado para que estos cuestionamientos se hagan oír. *La Orden del Fénix* es una novela sumamente iconoclasta y desmitificadora pues pone en crisis mucho de lo que creíamos saber sobre el universo ficticio de Rowling: padres idealizados que fueron adolescentes sádicos, instituciones que sucumben a influjos perniciosos y a sus vicios propios, adultos y jóvenes que parecen incapaces de comunicarse, la insurgencia civil como una promesa llena de obstáculos. La amargura de este escenario descree de toda posibilidad de ver en el pasado una fuente de armonía. Por otro lado, una de las escenas finales de *Las reliquias de la muerte* parece avizorar algo de esperanza: tras la victoria frente a los mortífagos, el narrador describe una escena de comensalía en la que «nobody was sitting according to houses any more: all were jumbled together» (Rowling, 2007: 597). El desenlace parece sugerir que la división simbólica que las casas entre casas puede llegar a superarse aún si el sistema de organización de Hogwarts no es suprimido.

Distorsiones y silencios

El conflicto con la alteridad se construye en un nivel más evidente por medio de la obsesión por el linaje y la pureza sanguínea, tan ligada la eugenesia en nuestra realidad. El propio Voldemort escribe su acta de defunción cuando crea horrocruxes con objetos prestigiosos bajo esta ideología. ¿Para qué esforzarse en buscar copas, espadas y diademas de próceres si se supone que nadie debe conocer la existencia de esos artefactos mortuorios? La respuesta es simple: para sí, para probarse algo dentro de su retorcida psicología ególatra que requiere negar su ascendencia mestiza (Whited, 2006). Pero la preocupación por las genealogías no ha quedado limitada al fundador Slytherin ni a su descendiente Tom Riddle/Voldemort. Dentro de la sociedad mágica, personajes tan disímiles como Dolores Umbridge, Cornelius Fudge y Hepzibah Smith muestran ecos de la preocupación por el linaje: Fudge es acusado por Dumbledore, hacia el final de *Goblet of Fire* (2000) de prestar demasiada atención a la estirpe y conceder demasiada importancia a los magos como para observar las ramificaciones del conflicto bélico en ciernes; Umbridge y Smith desean marcar su filiación dentro de familias prestigiosas por medio de reliquias que esgrimen cual credenciales ante el temor a ser catalogadas como ciudadanas «de segunda».

El colectivo «comunidad mágica» desde el vamos, excluye a los *muggles*. La historia de los magos y la conformación de su sociedad se encuentran parcialmente narradas en *Fantastic Beasts* (2001) en forma colateral así como en fragmentos de las novelas y en textos publicados en Pottermore. En estos escritos la comunidad queda marcada por la decisión de separarse de los no magos en el siglo XVII. El ocultamiento lleva a vivir a los magos en una suerte de heterotopía que resienten personajes como Gellert Grindewald y Voldemort. El discurso de estos dos personajes aprovecha las discordias y animadversiones históricas para infundir temor y agitar a la población: como Hastings (2000: 15) señala, el discurso nacionalista recrude-

ce en períodos de donde una nación se siente a la vez prestigiosa y amenazada. De hecho, el discurso que Grindelwald plantea, bajo el disfraz de Graves, sitúa la dicotomía «ellos vs. nosotros» que opone el ocultamiento obligatorio de los magos bajo la vista de los *muggles*. Grindelwald dirige la pregunta a los presentes: «Who does this law protect?» (Rowling, 2016a: 256); no parece faltar mucho para que el personaje proponga algo como «Make our community great again» con ecos del republicanismo estadounidense reciente así como tampoco hay algo mucha distancia con el slogan «Magic is might» de Voldemort.⁶

La separación de ambos mundos, aunque menos extrema en el caso británico que en el norteamericano, lleva también a una ruptura de lo cognoscible: el otro-*muggle* parece quedar en el lugar de objeto de estudio antropológico antes que en el del posible vecino con el que un mago pueda interactuar. Aunque el Ministerio de Magia parece preocuparse por los alcances de la segunda guerra civil mágica en el mundo *muggle*, su actitud resulta más interesada en conservar el propio *status quo* y el Estatuto Internacional del Secreto que en el bienestar de sus congéneres no mágicos. En la película *Animales fantásticos* (2016a) de hecho, el «riesgo de ser expuestos» es la principal preocupación de la presidenta estadounidense del MACUSA pues según su discurso podría significar una guerra y una cacería de brujas en plena época del *art déco* neoyorkino.

Hogwarts intenta, de algún modo, enmendar la creación de un imaginario en torno a los *muggles* como alteridad por medio del espacio curricular Estudios Muggles. Claramente esta materia no puede superar el estatuto de optativa por la reticencia de familias con influencia en el Consejo Escolar como los Malfoy. Voldemort mismo se encarga de ejecutar a la docente Charity Burbage (Rowling, 2007:

⁶ Debemos señalar una diferencia sustancial entre ambos villanos: mientras que el accionar de Voldemort parece estar marcado por la demostración de proezas mágicas con las que se exhibe ante el resto de los magos, Grindelwald destina mayor tiempo a la oratoria para persuadir y ganar adeptos, al menos según se lo ha mostrado hasta el momento en la serie de películas *Animales fantásticos*.

18). Algunos personajes como Arthur Weasley se muestran fascinados a nivel antropológico y etnográfico (y con algo de paternalismo) por la cultura *muggle* y fomentan la convivencia pacífica. De hecho, Weasley se molesta cuando sus hijos Fred y George le juegan una broma pesada al primo de Harry en *El cáliz de fuego*. Su postura cobra especial vigor cuando un par de páginas después presenciamos lo que los mortífagos hacen al secuestrar a una familia *muggle* y hostigarla durante el incidente en el campeonato mundial de Quidditch: para Arthur, el trato de sus hijos hacia Dudley refuerza prejuicios sobre la separación de ambos mundos y, llevado a un extremo, podría desembocar en formas de odio verdaderamente perniciosas como la que llevan cabo los esbirros de Voldemort. Rowling sugiere que es responsabilidad de los magos no fomentar de modo alguno las hostilidades, aún desde el humor. Ni lenta ni perezosa, la escritora sitúa el episodio en el medio de una competencia deportiva entre naciones, evocando los ecos de discusiones en torno a la expresión de los nacionalismos y la xenofobia en el fútbol (Rangwala, 2009:112; Whitead, 2006) y levándolos al extremo. La transposición cinematográfica de la novela elimina el hostigamiento hacia la familia *muggle* y parece dejar soterrada la base ideológica del episodio: pareciera más bien que los mortífagos sólo aprovecharon la ocasión para manifestarse y recordar que están allí, demasiado cerca.

Ahora bien, la exclusión de los *muggles* no es lo único que define la comunidad mágica. Parece haber un pacto que es el que en verdad delimita lo que está dentro y lo que está por fuera, y me refiero a un pacto entre las especies: la comunidad mágica no solo estaría compuesta por humanos mágicos sino también por otros seres como los goblins,⁷ elfos domésticos y centauros. En su enciclopedia *Animales fantásticos* el especialista Newt Scamander nos invita a recorrer la accidentada historia de la empresa que el Ministerio de la Magia/

⁷ En las traducciones al español editadas por Salamandra suele traducirse «goblin» por el genérico «duende». Preferimos atenernos al original en este caso para evitar confusiones.

Consejo de Magos encaró para ordenar la sociedad en categorías claras. Scamander señala el rol decisivo de la separación entre seres y bestias, siendo los primeros los que poseerían uso de razón y podrían integrar la comunidad ejerciendo derecho a la participación para moldearla (Rowling, 2001: xvii). Desde este punto de vista, las tres especies no humanas mencionadas cumplirían con dichas condiciones –y de hecho no se aborda en su libro ni a los goblins ni a los elfos domésticos– pero el pensamiento taxonomista de la historia mágica muestra fisuras al momento de delimitar una comunidad que estaría unida en la diversidad de sus miembros: centauros y goblins mantienen sus diferencias con los humanos al punto de que los primeros prefieren ser clasificados como bestias para *no ser dichos* por los humanos (Rowling, 2001a);⁸ los gigantes y la gente del agua serían seres con respecto a la definición a la que llega el ministerio pero su participación en el moldeado de la comunidad va de nula a cuentagotas. Y ni hablemos de los dementores, brazo penal del mundo mágico cuya naturaleza parece poco clara aunque su participación en la comunidad sea tema de dominio público.

El pacto fundacional de las especies constituye otra huella del imaginario épico en el ciclo novelístico. En este caso, el soporte de este relato fundacional no está en la literatura sino en la monumentalidad. Como nos recuerda Javier Madruero (2008), el monumento es una forma escultórica dedicada a celebrar hazañas relevantes para una comunidad; con especial desarrollo dentro del clima nacionalista decimonónico, el monumento tiene un valor narrativo y participa en la transmisión de la gesta épica.

Vayamos a un fragmento clave en *La Orden del Fénix*. Cuando Harry asiste a su audiencia disciplinaria en el Ministerio de Magia hay un momento donde la narración se detiene. La focalización nos

⁸ El examen WOMBAT (EXTASIS en la versión española) aborda esta situación en una de sus preguntas. La versión que se publicó en Pottermore en 2016 preguntaba acerca de temas de urgente resolución para el ministerio y proponía como una línea de trabajo la recategorización de centauros y gente del agua.

muestra lo que Harry observa al pararse frente a la estatua emplazada en el atrio del ministerio:

Halfway down the hall was a fountain. A group of golden statues, larger than life-size, stood in the middle of a circular pool. *Tallest of them all* was a noble-looking wizard with his wand pointing straight up in the air. *Grouped around him* were a beautiful witch, a centaur, a goblin, and a house-elf. The last three were all looking *adoringly up* at the witch and wizard. Glittering jets of water were flying from the ends of the two wands, the point of the centaur's arrow, the tip of the goblin's hat, and each of the house-elf's ears, so that the tinkling hiss of falling water was added to the pops and cracks of Apparators and the clatter of footsteps as hundreds of witches and wizards, most of whom were wearing glum, early-morning looks, strode toward a set of golden gates at the far end of the hall (Rowling, 2003: 127).⁹

Harry tiene ya 15 años. A diferencia de su fascinación al ingresar por primera vez al salón principal de Hogwarts, su reacción es aquí sumamente diferente. Luego de ser exonerado de los cargos en su contra, una segunda mirada al monumento revela algo diferente:

He looked up into the handsome wizard's face, but up close, Harry thought he looked rather weak and foolish. The witch was wearing a vapid smile like a beauty contestant, and from what Harry knew of goblins and centaurs, they were most unlikely to be caught staring this soporily at humans of any description (2003: 156).

⁹ Los destacados son nuestros.

El monumento se basa en un conjunto de rasgos estereotipados proyectados sobre cada uno de los representados. Basándose en lo que conoce sobre los centauros (seres orgullosos de sus tradiciones y portadores de sabiduría), los goblins (recelosos de los magos) y los elfos (subsumidos en la esclavitud), Harry considera que el relato que construye la estatua es falso. Él sabe que ni un goblin ni un centauro mirarían con esa actitud de alabanza a los magos. La única verdad que las esculturas parecen representar es la falsa conciencia en la que se encuentran atrapados los elfos («sirvientes y felices de serlo»). Pero el monumento tiene aún más problemas: cuatro de los personajes se encuentran rodeando a una figura más alta: la del mago. Por lo tanto, la bruja también parece estar en una relación jerárquica inferior. La novela inserta un sutil indicio de género donde muestra que pese a que en la sociedad mágica parece haber alcanzado la igualdad en dicho terreno, la celebración de la grandeza en el monumento parece resaltar que el triunfo de la fundación de la comunidad es más bien una victoria del personaje masculino y un orden patriarcal. No es nada muy diferente de lo que podría decirse de las epopeyas que hemos mencionado donde los roles femeninos suelen ser el de las fieles esposas que, cual Penélope y Jimena, aguardan al regreso de sus consortes a los cuales rinden tributo por su heroísmo. La adaptación cinematográfica de la quinta novela parece reforzar esta interpretación pues la estatua del mago se encuentra en una fuente separada de los otros tres personajes. Esta situación parecería ir en consonancia con la creencia, defendida por Lugones de que «La vida heroica es de suyo viril» (2009: 49).

El pacto fundacional del monumento, llamado «Fuente de la hermandad mágica» (*Fountain of Magical Brethren*) es nuevamente el relato de un pasado imaginado y, como Dumbledore denuncia, completamente falaz. Hacia el final de *La Orden del Fénix* el director expresa que «The fountain we destroyed tonight *told* a lie.¹⁰ We wi-

¹⁰ Nótese que Dumbledore utiliza un verbo *dicendi* para indicar que la estatua «cuenta» y en lugar de mostrar. Se refuerza así la idea de que el monumento es

zards have mistreated and abused our fellows for too long, and we are now reaping our reward» (Rowling, 2003: 834) luego de mencionar como la indiferencia y la negligencia son comportamientos también perniciosos para el cuerpo social. Para Dumbledore, la crisis que enfrenta la «comunidad mágica» es la imposibilidad de devenir en un nosotros pluralista y de verdadera valoración de la diferencia; los mortífagos son solo la cara más visible y extrema de un problema que lleva siglos. Lo que el monumento en verdad cuenta antes que nada es el modo en que los magos se sirvieron de otros seres en función de sus aportes a la comunidad: el económico-financiero (goblins), la sabiduría astrológica (los centauros) y la mano de obra (los elfos domésticos). Lejos está este monumento de incluir la fuerza de vigilancia que los dementores suponen dado que son los carceleros de Azkaban y su siniestra presencia mantiene parte del *status quo*. Dumbledore diría, con cierto dejo irónico, que no son lo suficientemente fotogénicos para ser objetos de una representación artística. Después de todo, ¿a qué relato fundacional le sentaría bien mostrar que en sus bases hay un poder represivo que se ejerce al deshumanizar a parte de sus miembros?

Las advertencias del director de Hogwarts se mostrarán verdaderas con el golpe de estado bajo el cual el ministerio sucumbe ante el influjo de Voldemort. En *Las reliquias de la Muerte*, una vez más, el monumento ministerial relata una escena fundacional: la «reparación histórica» de la causa que ahora el gobierno enarbola como propia:

The great Atrium seemed darker than Harry remembered it. Previously a golden fountain had filled the centre of the hall, casting shimmering spots of light over the polished wooden floor and walls. Now a gigantic statue of black stone dominated the scene. It was rather frightening, this vast

soporte de un relato. El destacado es mío.

sculpture of a witch and wizard sitting on ornately carved thrones, looking down at the Ministry workers toppling out of fireplaces below them. Engraved in foot-high letters at the base of the statue were the words «Magic is Might» (2007: 198).

Una segunda inspección del nuevo monumento revela que el trono de la pareja mágica está compuesto por figuras de *muggles* en «el lugar que les corresponde». El lema que acompaña a la fuente («Magic is might») no es más que la confirmación de la empresa eugenésica como nueva política institucional. El ministerio, cuyos hilos mueve Voldemort desde el anonimato, certifica y legitima sus intenciones mediante la monumentalidad épica se propone como el inicio de un nuevo relato: el de la «reconquista» del mundo que los *muggles* habrían usurpado. El Grindewald de la década de 1920 estaría orgulloso de su sucesor.

Las «otredades internas» del relato fundacional

Según el relato que la Fuente de la Hermandad vehicula, elfos, goblins y centauros forman parte de la comunidad mágica. Grande es el contraste entre lo que se encuentra labrado en bronce y la verdad que experimentan los personajes.

En *La Orden del Fénix* se confirma algo que veníamos intuyendo desde la primera novela: los centauros no se llevan nada bien con los humanos. Firenze acepta sustituir a Sybil Trelawney momentáneamente como docente de Adivinación por pedido de Dumbledore y esto produce que sea expulsado de su manada. Hagrid interviene y lo rescata en el bosque prohibido para que no sea asesinado por sus congéneres. La conversación que ocurre entre el guardabosque y la manada un tiempo después es elocuente:

‘This human’ now, am I?’ said Hagrid testily. ‘Jus’ fer stoppin’ all of yeh committin’ murder?’

‘You ought not to have meddled, Hagrid,’ said Magorian.

‘Our ways are not yours, nor are our laws. Firenze has betrayed and dishonored us.’

‘I dunno how yeh work that out,’ said Hagrid impatiently.

‘He’s done nothin’ except help Albus Dumbledore —’

‘Firenze has entered into servitude to humans,’ said a gray centaur with a hard, deeply lined face.

‘*Servitude!*’ said Hagrid scathingly. ‘He’s doin’ Dumbledore a favor is all —’

‘He is peddling our knowledge and secrets among humans,’ said Magorian quietly. ‘There can be no return from such disgrace.’ (Rowling, 2003: 167).

Los centauros claramente se consideran superiores a los humanos y guardan con recelo sus conocimientos, ese capital que ellos significan que para los magos. No sería difícil sospechar que en el pasado más de un brujo ambicioso ha robado secretos de estos seres y quizá algo más de su patrimonio. Este último podría estar representado por la tierra que el Ministerio gana al confinar a los centauros dentro de los límites del Bosque Prohibido, una disputa telúrica donde nuevamente resuenan las epopeyas de conquista. El posterior enfrentamiento de la manada con Umbridge profundiza la grieta a partir tomando el territorio como eje:

‘You are from the Ministry of Magic?’ said Magorian, as many of the centaurs in the surrounding circle shifted restlessly.

‘That’s right!’ said Umbridge in an even higher voice. ‘So be very careful! By the laws laid down by the Department for the Regulation and Control of Magical Creatures, any attack by half-breeds such as yourselves on a human —’

‘What did you call us?’ shouted a wild-looking black centaur, whom Harry recognized as Bane (Rowling, 2003: 754).

La inquisidora no sólo insulta el estatuto de estos seres sino que identifica el bosque como dominio del Ministerio y no de la manada a la cual «se le permite estar allí», aún cuando llevan siglos viviendo en dicho territorio. Se introduce así un conflicto geopolítico en donde vemos una nueva dimensión de la opresión a la cual se encuentran sometidos los centauros: la rapiña de su cultura y la de los espacios de los cuales son probablemente sus pobladores originarios. Newt Scamander en *Animales fantásticos* nos dice que los ministerios internacionales delimitan hábitats para que los centauros no estén a la vista de los *muggles* pero también afirma, en un gesto de empatía con ellos y su filosofía, que «centaurs stand in little need of wizarding protection, having their own means of hiding from humans» (Rowling, 2001b: 12); en ese gesto, Newt rechaza así las excusas paternalistas/colonialistas que algunos magos pudieran esgrimir para intervenir los hábitats de estos seres. El mismo Scamander nos comenta que los centauros han decidido excluirse de la categoría de seres descriptos por la legislación mágica junto con la gente del agua y desoyen las convocatorias ministeriales (2001: xxiii). Debe ser por algo más que una cuestión de etiquetas y apodos.

Los centauros, entonces, introducen un primer desajuste en el relato fundacional y en las categorías del mundo mágico: son seres pero rechazan ser catalogados como tales. No son los únicos: los goblins quizá acepten el estatuto de seres pero su historia parece todavía peor. En *La piedra filosofal* no parecen ser más que los administradores del banco Gringotts. En la película *Animales fantásticos* hay goblins trabajando en el MACUSA norteamericano. ¿Han decidido ser asalariados de la comunidad mágica? Teniendo en cuenta lo que venimos viendo de los centauros y el modo en que las novelas muestran a los elfos domésticos, algo debería empezar a encender nuestras alarmas.

Al repasar las menciones a los goblins a lo largo de las novelas notaremos la recurrente alusión a las rebeliones que llevaron adelante desde el siglo xvii. Estas aparecen como hechos secundarios pero cobran mayor significado a medida que avanza la historia. Los goblins sueñan cada vez más a pueblo oprimido que deviene en cuidador de las finanzas mágicas como única opción de mantenerse a salvo o lograr la pervivencia de su cultura. De otro modo ¿por qué seres con la capacidad de fabricar poderosas armas alquímicas como la espada de Gryffindor se conformarían con ser los banqueros de los magos luego de discordias que llevan siglos? Incluso han soportado la persecución de asesinos como Yardeley Platt en el siglo xvi y otros muchos episodios oscuros.

Vayamos a las notas de Rowling en Pottermore, la información que las novelas nos proporcionan y el *Daily Prophet* que la autora escribió a fines de la década de 1990 para acompañar la publicación de sus libros. A partir de estos escritos sabemos que los goblins han reclamado igualdad de derecho como ciudadanos de la comunidad mágica británica. El caso del periódico ficticio es particularmente interesante porque en esos escritos Rowling muestra las teorías conspirativas acerca de nuevas rebeliones goblins en los 90 ligadas a la legislación que les impide usar varitas y a la falta de representación en el Wizengamot, parlamento y tribunal de justicia mágicos. El *Daily Prophet* postula incluso la existencia de una Hermandad Goblin (*Brothering of Goblins*), grupo activista detrás de disturbios y operario de un intento de sedición. Otra noticia publicada en 1999 pero situada en 1994 pregunta «Why can't goblins be more like elves?». Rowling ya nos anticipaba el rol de los medios en la configuración del *status quo* de la comunidad mágica. En la mitología nórdica ya existe la figura del enano que cuida con recelo tesoros escondidos en sus refugios pétreos como Alberich y su hermano Mime, quien cría al héroe Sigfrido en el *Cantar de los Nibelungos*. Este último no hace más que despreciar a su padre adoptivo retomando los prejuicios hacia las criaturas de menor estatura (enanos, goblins, erklings, gnomos, kobolds, etc.)

por considerarlos grotescos, ruines y traicioneros. Los prejuicios que varios magos muestran acerca de estos personajes abrevan en esa tradición.¹¹

El reclamo por el uso de varita para canalizar su magia así como el destrato que reciben es la principal forma de opresión y así es señalado en *Las reliquias de la Muerte* por boca de uno de estos seres. Griphook, ha sido rescatado por Harry, Hermione y Ron de su prisión en la casa de los Malfoy; dice «Goblins and elves are not used to the protection, or the respect, that you have shown this night. Not from wand-carriers» (Rowling, 2007: 394). Poco después, cuando él y Ron discuten sobre el apelativo «wand carriers» en referencia a los magos, Griphook señala: «‘The right to carry a wand,’ said the goblin quietly, ‘has long been contested between wizards and goblins’». Ron menciona que tampoco los congéneres de Griphook desean compartir sus secretos en el arte de la alquimia y el dominio de los metales; Harry desestima que el meollo de la guerra civil que están viviendo sea un asunto de magos contra goblins:

‘But it is about precisely that! As the Dark Lord becomes ever more powerful, your race is set still more firmly above mine! Gringotts falls under wizarding rule, house-elves are slaughtered, and who amongst the wand-carriers protests?’
(2007: 395).

¿Por qué Harry se da por enterado en la última novela de esta situación? ¿Por qué Ron aquí y en las páginas subsiguientes desestima varias de las afirmaciones de Griphook, a las que califica como «one of those goblin stories about how the wizards are always trying to get one over on them»? (2007: 409). Quizá tenga que ver con la construcción del relato oficial. Aunque Harry advierte que aquel

¹¹ Incluso Bill Weasley advierte a Harry que se cuide de Griphook debido a la diferencia cultural entre su especie y la humana en cuanto a los términos de los tratos y contratos (Rowling, 2007: 417).

monumento ministerial no representa la realidad, su información sobre los goblins es mucho menos profunda que la referida a los elfos y centauros, con quienes ha interactuado con mayor asiduidad. Sus conocimientos sobre el tema se limitan prácticamente a las referencias de Historia de la Magia por parte del soporífero (y literalmente fantasmal) profesor Binns. Sería válido pensar que Rowling desliza un argumento acerca de la importancia de la enseñanza de la historia de un modo que esta no se limite al recuento de fechas y acontecimientos sino a una indagación en las motivaciones, marchas y contramarchas que explican nuestro presente desde el pasado. Harry parece hasta ahora casi insensible a la situación de esta especie, algo que contrasta con Hermione quien más de una vez menciona los huecos en la historia oficial vertida en los libros (2007: 409). Esa historia oficial se retroalimenta, por supuesto, con la visión épica donde la conciliación ha sido alcanzada y los conflictos borrados. Nos dice al respecto Ann Curthoys (2011: 8) en un trabajo sobre el rol de la Historia en esta serie que «Throughout the novels, and especially in the last three of the series, there is a tension between history as dead, dull and boring, and living history, the kind of history that is necessary for action in the present». La historia muerta cosifica a los otros y los convierte en meras figuras que a duras penas cuelgan de una línea de tiempo.

Hay algo más, sin embargo, que sugiere los motivos de animadversión hacia los goblins y radica en su cultura. Su sabiduría técnica para la alquimia y el manejo de los metales en general los vuelve aliados que los magos prefieren tener a su lado; su capacidad para salvaguardar las riquezas, también. Pero los goblins tienen una concepción de la propiedad y de la división del poder que podría resultar amenazante para los portadores de varita. En una nota titulada «The Sword of Griffyndor» (Rowling, 2015), Rowling nos aclara que la sociedad goblin está regida por un rey que es elegido a raíz de su habilidad para la manipulación metalúrgica: «[...] in goblin culture, the ruler does not work less than the others, but more skillfully».

Si bien en la sociedad mágica no hay nobles (Rowling, 2005: 315), esa estructura resulta una anomalía. Más aún lo es el concepto de propiedad bajo el cual, por ejemplo, Griphook reclama la espada de Gryffindor como parte del patrimonio de su pueblo. Comenta Rowling en la misma nota (2015):

I am interested in what happens when cultural beliefs collide. In the Harry Potter books, the most militant of the goblin race consider all goblin-made objects to be theirs by right, although a specific object might be made over to a wizard for his life-span upon a payment of gold. Witches and wizards, like Muggles, believe that once payment has been made, the object belongs to them and their descendants or legatees in perpetuity. This is a clash of values without a solution, because each side has a different concept of what is right. It therefore presents Harry with a difficult moral dilemma when Griphook demands the sword as payment for his services in Deathly Hallows.¹²

Semejante concepción de la propiedad colisiona con el estado de bienestar con el cual se identifican los magos (Rangwala, 2009: 133). Pareciera entonces que lo conveniente para la *doxa* mágica es tener a los goblins bien vigilados y no brindarles mayores reconocimientos en materia legislativa y judicial. No resulta extraño entonces que esta especie decida no tomar cartas en el asunto durante la guerra contra Voldemort pese a los intentos de Bill Weasley por conseguir su ayuda.

No sólo es en torno a los goblins que Ron se deja hablar por el sentido común de los magos. Algo similar ocurre con los elfos y la visión de que ellos desean mantenerse en actitud servil porque es parte de su naturaleza. Hermione no solo rechaza esta afirmación sino que organiza un movimiento para defender los derechos de los elfos. Esto

¹² El destacado es nuestro.

la lleva a revisar la historia oficial y los relatos fundacionales. En un pasaje de *Goblet of Fire*, ella recurre una vez más a una de las fuentes que, hasta el momento, formaban su bibliografía de cabecera para explicar el funcionamiento del castillo:

It's all in *Hogwarts: A History*. Though of course that book's not entirely reliable. *A Revised History of Hogwarts* would be a more accurate title. Or *A Highly Biased and Selective History of Hogwarts, Which Glosses over the Nastier Aspects of the School*. (Rowling, 2000: 209–210).¹³

Obviamente ella hace referencia al trabajo de los elfos domésticos y su falta de mención en la historia institucional. De hecho, no es sino hasta el cuarto libro de la serie cuando descubrimos que la fuerza laboral detrás del mantenimiento de Hogwarts son los elfos domésticos.

Se ha escrito en forma extensiva sobre la caracterización de los elfos y el activismo de Hermione (Carey, 2009; Ragwala, 2009; Horne, 2010; Möller, 2014). «We can read them (elves) perhaps as slaves or indentured labourers or colonised indigenous peoples» afirma Möller (2014: 20). Algunos autores señalan la conflictiva representación de estos seres que Rowling construye a partir de la mezcla de lo trágico y cómico: el argumento es que Rowling pretende mostrar la injusticia de la condición esclava pero incurre en un tratamiento humorístico por momentos (2014: 16). Ciertamente Dobby, luego de ser liberado del yugo de los Malfoy sigue teniendo momentos en los cuales repite conductas de su época como esclavo (la más evidente, seguir hablando en tercera persona gramatical, acaso un síntoma de cómo se des-subjetiva a sí mismo). También es cierto que Dobby tra-

¹³ Según Pottermore, fue Helga Hufflepuff la que introdujo a los elfos a Hogwarts con la esperanza de que allí fueran mejor tratados que en otros lugares. Aún a pesar de esta postura humanitaria así esto no supuso una eliminación del sistema esclavista que congrega a los elfos. Como se verá, el problema que los aqueja es mucho mayor que el maltrato que reciben de algunos de sus amos.

ta a Harry como un «nuevo amo» (pese a que objetivamente Harry y él no tienen con el vínculo mágico que marca a la especie); este elfo parece ser más una excepción que una regla pues resulta el único que ansía la libertad y tener un trabajo remunerado fruto de su elección. Es el único que parece poder utilizar las tecnologías del *yo fucoultianas* para reinventarse.

No deseo repetir los numerosos e interesantes análisis que he referido por medio de bibliografía, parte de los cuales discurre sobre las representaciones colonialistas y problemáticas dentro de la serie; sí me interesa rescatar las observaciones de Ragwala (2009: 137) sobre la falsa conciencia en la mayor parte de los elfos como meollo del asunto. Los elfos legitiman la desigualdad; no pueden ver que su condición es fruto de situaciones históricas y no de un designio natural. Los magos –incluso aquellos que como Ron desprecian y combaten la ideología supremacista de Voldemort– tampoco problematizan esta concepción. El activismo de Hermione y su organización PEDDO (SPEW, en el original) se enfrenta al problema de que la liberación material y legislativa de los elfos no resuelve el conflicto si las conciencias no perciben la libertad como una necesidad y derecho: el oprimido sigue transformándose en co-opresor de su propia especie, en una suerte de siniestra cita a la formulación de las ideas de Paulo Freire. Esto parece coincidir con la defensa que Dumbledore hace de Kreature, el traicionero elfo de Sirius Black, frente al enardecido Harry: la emboscada tendida por el elfo con trágicas consecuencias es una muestra del sometimiento que él ha hecho parte de su identidad. Ni el propio Sirius –como Ron, otro opositor a los valores puristas– ha podido sustraerse al destrato naturalizado hacia los elfos. «Kreature is what he has been made by wizards, Harry» comenta Dumbledore (Rowling, 2003: 832). Voldemort y sus siervos, para quienes los elfos no son más que seres descartables, caen en la trampa de no tomarlos en cuenta: ni siquiera los Malfoy sellan su casa contra la magia de los elfos domésticos y eso posibilita el rescate efectuado por Dobby.

A partir de todo lo que examinamos en este apartado parece claro que existían condiciones para hacer posibles no solo una sino dos veces el ascenso de Voldemort; Peppers-Bates y Rust (2012: 110) también lo señalan en su ensayo. Volviendo a las palabras de Horace Slughorn en *El misterio del príncipe*, parece que el monstruo no estaba tan escondido o, si podemos decir que lo estaba, su escondite no era otro sitio que las células de la propia sociedad. La pregunta es ¿será la tercera la vencida? ¿Servirá la muerte de Voldemort para revisar la relación de los magos con la alteridad no humana que forma parte de su comunidad?

Parece haber algo de esperanza. En *Deathly Hallows*, Ron detiene el ritmo vertiginoso de la narración cuando cae en cuenta de que los elfos domésticos de la escuela se encuentran atrapados en las cocinas durante el sitio a Hogwarts. Ron propone advertirles antes de que la batalla los alcance: «We don't want any more Dobbys, do we? We can't order them to die for us» (Rowling, 2007: 502). Podríamos decir que la muerte de Dobby ha conseguido que al menos Ron comience a revisar sus preconceptos: es en la orden y en el abuso donde radica el mal que condena a los elfos y no en que ellos «deseen obedecer a sus amos naturales». Probablemente Ron haya conseguido avanzar en esto más que Harry, para quién la muerte de Dobby también ha sido decisiva pero, incurre en un momentáneo desliz que repone las desigualdades: luego de la batalla no puede evitar pensar en echarse sobre su cama en la torre de Gryffindor y en la posibilidad de que Kreacher le prepare un sándwich (2007: 600). Claramente la novela sugiere que restan más batallas por ser libradas, solo que en un terreno donde hasta el protagonista aún no ha llegado a superar todos los preconceptos de la sociedad en que se mueve.

En este sentido, la batalla de Hogwarts como nuevo evento fundacional es más una promesa que un cierre. La participación de los centauros en el combate parece más una muestra de respeto hacia Dumbledore y su legado que hacia los magos en general; la de los

elfos comandados por Kreacher, una forma más de lealtad hacia sus «amos» (¿los estudiantes y docentes de Hogwarts?).

Lo cierto es que las alteridades no solo se limitan a otras especies sino que encuentran dentro de los mismos magos una segregación. Basta recordar la desconfianza hacia Olympe Maxime y Rubeus Hagrid por ser semigigantes, de la cual se aprovecha Rita Skeeter; también, que Remus Lupin renuncia a su puesto en Hogwarts dado que su condición como hombre lobo es divulgada y espera un inminente aluvión de quejas por parte de los padres.

El colmo llega con el golpe de estado encabezado por Voldemort en la última novela, cuando esa comunidad queda completamente quebrada: ya no es solo la diferencia entre humanos y no humanos lo que regula las relaciones sino el miedo a cualquier otro, al que pueda delatarme ante las autoridades de un régimen siniestro: «Although many people have deduced there has been a coup, given the dramatic change in Ministry policy, they merely whisper it. ‘Tey daren’t confide in each other, not knowing whom to trust; they are scared to» (2007: 171).

Una cuestión lingüística: los otros y nosotros

Volvemos por un momento a la épica como género literario y no solo como discurso e imaginario. La representación de la lengua dentro de esta tradición es un factor a menudo soslayado en favor de la construcción de héroes y villanos, el conflicto y los arquetipos. No me refiero a los recursos como los epítetos y símiles sino al modo en que se seleccionan y reparten las variedades lingüísticas en la representación de los actores sociales. Homero –si es que existió, misterio filológico ya muy discutido– compuso en un dialecto específico; sus textos, a la vez que sustraen mitos y configuran un pasado, forjan una clave lingüística. La lengua consignada en las composiciones épicas

no es un dato menor para analizar las alteridades y el modo en que a partir del lenguaje bullen conflictos dentro de *Harry Potter*.

La unificación de la heteorglosia, esa diversidad lingüística señalada por Bajtín (1989), es una de las funciones de la lengua en épica medieval y que yace bajo la caligrafía en pergamino o los versos recitados por poetas itinerantes; más cerca de nuestros tiempos, la épica renacentista y las estilizaciones decimonónicas no estuvieron tampoco exentas de esta función. Una epopeya compuesta en el siglo XIX, escribe Dentith (2000), tendría que enfrentarse al problema de configurar una lengua representativa frente a la diversidad de variedades de la cual mucha gente sería consiente ya. Así lo hace William Morris en su poema *Sigurd*, donde elige apegarse a un inglés *medievalizado* para huir de la diversidad lingüística inocultable de su presente victoriano.

Rowling escoge dar cuenta de la heteroglosia, lo cual introduce a la construcción de la alteridad una dimensión lingüística. Volvamos a Bajtín (1989: 35): en el marco de su teoría sobre la épica y la novela, el intelectual ruso señalaba la diversidad de estilos y puntos de vista presentes en la novela moderna frente a la homogeneidad lingüística de los poemas heroicos. En la epopeya, los «subalternos», si es que hablan, lo hacen en el mismo estilo elevado que los nobles.

En lugar de representar a los villanos con un idioma diferente al que utilizan los protagonistas (una formulación sencilla: lo propio vs. lo extranjero) o una variedad diferente del inglés, Rowling remarca las diferencias sociolingüísticas en otro tipo de personajes. Mientras que Shakespeare hacía hablar a los personajes nobles en verso y a los subalternos en prosa, aquí Rowling marca los dialectos de Rubeus Hagrid y Seamus Finnigan dentro de la comunidad mágica británica y de los magos extranjeros.

En el caso de los dos primeros podemos tomar cualquiera de sus parlamentos y ver cómo se consignan diferencias en cuanto a la gramática y la pronunciación por medio de alteraciones grafemáticas: «I'm half and half. Me dad's a Muggle; Mam's a witch. Bit of a nasty

shock for him when he found out», dice Seamus al presentarse en *La piedra filosofal* (1997: 93). La permutación en el pronombre posesivo «my» por «me» y el uso de la forma «mam» buscan dar cuenta del la procedencia irlandesa de Seamus. En el caso de Hagrid las modificaciones se corresponden con la variedad *cockney* o a la *West Country*, la primera asociada a los sectores populares de las zonas urbanas en Inglaterra y la segunda al sudoeste del país; la transcripción de sus diálogos recurre a lo que George Phillip Krapp denominó «eye dialect» como variante escritural para marcar acentos. Esta estrategia se repite en otros personajes como Mundungus Fletcher.

Lo que se pone en evidencia es que la lengua inglesa no posee una única variedad y, a su vez, que la hablada por los mismos resulta diferente de la cual utilizan el narrador, Harry, Snape y Bellatrix. Cuando la diégesis muestra a personajes de otras latitudes como Fleur Delacour, Rowling utiliza el discurso directo y altera la ortografía para marcar consonantes velares y guturales de los franceses y vibrantes en el caso de los personajes del noroeste como Victor Krum. Si bien todas estas diferencias no quedan asociadas a personajes presentados como negativos, no por ello dejan de constituir una forma de marcar alteridad (al mismo tiempo que la diversidad). Al elegir esta clave lingüística que busca dar cuenta de las diferencias, Rowling se mete en un aprieto de muy difícil resolución.

La primera dificultad radica en la voz narrativa. Al tener un narrador en tercera persona cuya variedad pareciera ser el inglés «estándar» londinense, su variedad será percibida como la no marcada o «normal» por parte del lector. Por asociación, los personajes que utilicen la misma variedad serán percibidos probablemente como los personajes normales o promedio y aquellos en los que se inscriba una diferencia, como los otros. Tan como dijimos, esta separación queda matizada dado que esos *otros* no son personajes donde la lengua confluya con otros índices para construir una imagen de negatividad. Sin embargo, las variedades que hablan Hagrid y Seamus y el inglés como lengua extranjera de Fleur y Victor no quedan exentas

de problemas de representación. Ginny Weasley de hecho manifiesta su animadversión hacia Fleur en *Half-Blood Prince* por medio de la parodia de sus ademanes y acento (2005: 92). En el caso de los personajes extranjeros, esta marcación en las inflexiones de su habla roza el estereotipo cultural como lo han advertido los estudios poscoloniales (Douglas, 2008).

En el caso de Hagrid, su gramática y pronunciación asociadas a una variedad que no goza de prestigio social se suman al hecho de que sea un ciudadano mágico que no posee varita y no ha logrado completar su educación en Hogwarts. Seamus parece menos afectado en este sentido: su uso del pronombre posesivo y otras marcas que generan connotaciones sobre su «irlandecidad» parecen marcas de color local antes que otra cosa.

La aparición de estas variedades no sería en sí un problema de mediar modos de representación de la lengua donde no quedasen reducidas al discurso referido directo de algunos personajes. Autores como William Faulkner ingresaron a la literatura variedades regionales, ortografía no canónica y discursos de personajes con dificultades comunicativas y psicológicas. Por ejemplo, en *El sonido y la furia*, Faulkner alterna en cada parte de la novela el narrador personaje, lo cual brinda a todos una suerte de equidad o equilibrio en el dominio y representación de la palabra. Otros autores han conseguido también representaciones más equitativas de la heteroglosia con procedimientos similares o directamente, como Paul Auster en *Mr. Vertigo* o Irvine Welsh en *Trainspotting*, han puesto a narrar a un personaje con una variedad subalternizada durante toda la novela.

La dificultad a la que se enfrenta Rowling como producto de su decisión artística es que busca dar cuenta de la heterogeneidad que la épica sepulta pero mantiene al mismo tiempo algunas convenciones de la literatura que aún expresa jerarquías dialectales. De modo similar a algunas novelas de Dickens, Rowling enfrenta una problemática que muestra las contradicciones de la adopción del modo realista de representación (lo veremos en el próximo capítulo). Su conflicto es

muy similar al que enfrentan en el caso argentino Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*, ejemplo que creemos oportuno comentar.

Güiraldes organiza su narrativa por medio del protagonista, Fabio Cáceres, quien siendo adulto rememora sus andanzas juveniles junto a Don Segundo Sombra y su iniciación en los pormenores de la vida en la campaña. Así como no parece haber conflictos en ese campo exento de violencia y alambrados, tampoco la novela parece advertir el profundo conflicto discursivo que late en la escritura del autor: cuando habla el narrador, ya adulto y «aculturado» por las usanzas de la sociedad porteña, lo hace, como el narrador de Rowling, por medio de una variedad estandarizada. Cuando cita sus propios diálogos y los de conocidos en sus recuerdos, respeta las variedades asociadas al campo argentino del entresiglo y marca cada diferencia fonética y morfosintáctica. Jamás la novela vislumbra la conflictiva diferencia entre ambas instancias enunciativas e incluso intenta conciliar la «esencia» del habitante del campo como valor nacional con la cultura letrada de la cual participa Fabio ya siendo adulto. Recordemos que estamos ante una novela publicada en 1926, luego de acalorados debates en torno al nacionalismo local, el idioma de los argentinos, la defensa lugoniana de *Martín Fierro* como epopeya nacional en *El payador*. Güiraldes y Rowling, en épocas y geografías muy disímiles llegan a conflictos discursivos (Lois, 2001) similares en su escritura al intentar ingresar lo que perciben como la autenticidad del habla.

Si examinamos las otras novelas que Rowling ha publicado –*Una vacante imprevista* y la serie detectivesca en torno a Cormoran Strike– observamos una vez más las mismas estrategias de enunciación: los personajes asociados a los sectores populares poseen marcaciones grafemáticas que dan cuenta de las particularidades de su pronunciación y gramática. Si algo muestra esta elección sistemática es la persistente alianza de la escritura con las variedades preconizadas como estándares que se vuelven «no marcadas en la escritura». Estamos ante lo que Einer Haugen (en Redling, 2006: 16) ha llamado «grafolecto», una codificación escritural de una variedad lingüística

que muchos de sus sucesores circunscribieron erróneamente solo a la lengua estándar.

Los héroes ya no son lo que eran

Uno de los puntos centrales de Pharr (2011) para entender *Harry Potter* como épica posmoderna es la figura del héroe. En este ciclo novelístico y en *Animales fantásticos* (aún en desarrollo), el rol protagónico adquiere algunas características que merecen ser comentadas para observar más polémicas.

Como señala Gerber (2018: 54), las composiciones épicas depositan en el héroe una serie de valores y virtudes apreciadas por la comunidad en que se gesta dicha narración. Por ejemplo, Aquiles entre los griegos representa la fuerza física (que en parte va de mano con la cólera que también lo define); Odiseo, en cambio, se caracteriza por su ingenio antes que por los músculos. Entre los romanos, Eneas, es un héroe propio de la era de la *pax augustea*: combate pero la guerra lo horroriza, su principal virtud es la *pietas* (Curtius, 1955: 250). Posteriormente, las novelas de caballerías (o *chivalric romances*) propias de una Edad Media cortesana verán surgir un héroe caracterizado por el tópico literario *sapientia et fortitudo* («sabiduría y fortaleza». Si el conjunto de valores encarnados por el héroe en la literatura europea ha ido variando ¿qué encontramos en las crónicas del mago adolescente y el magizoólogo que lleva a todos lados una valija?

Inicialmente podríamos sostener que Harry se ajusta al prototipo heroico occidental: posee aptitudes físicas, habilidades mágicas para el combate (su especialidad es Defensa Contra las Artes Oscuras) y un destino marcado por su Némesis (Hopkins, 2009) sumados a un progresivo aislamiento a raíz de su singularidad. Además, el desarrollo de su historia parece corresponderse con la estructura del monomito, la unidad descrita por Joseph Campbell (1959) que ha sido utilizada en reiteradas ocasiones para abordar relatos aventureros y

figuras heroicas. Sin embargo podemos ubicar algunas discrepancias en la figura de Harry respecto del protagonista-guerrero habitual.

Para comenzar, aunque su fuerte radique más en la destreza física que en el estudio lo cierto es que esta característica se manifiesta en su performance dentro del equipo de Quidditch de Hogwarts más que en otras situaciones. De hecho, cuando se aproxima la selección para el Torneo de los Tres magos en *Goblet of Fire* él se muestra contrario a la posibilidad de participar haciendo algún tipo de trampa mientras que Ron no hace otra cosa que desear la oportunidad de entrar al torneo (Rowling, 2000: 169). Incluso su victoria en la primera prueba está más ligada a su capacidad de vuelo en escoba que a la destreza con la varita para superar al dragón, a diferencia de Cedric Diggory, Fleur Delacour y Viktor Krum.

Lo que comienza a notarse al avanzar la trama es el modo en que Rowling enfatiza otras virtudes asociadas a la figura heroica antes que la *fortitudo* (Pharr, 2011: 16). Con el correr de las páginas, la empatía emerge como una característica que complementa el valor y arrojo de este muchacho de Gryffindor; también sus poderes se desarrollan aún más estrechamente en relación con sus emociones, como es el caso del emblemático encantamiento Patronus cuyo combustible son los recuerdos felices.

El punto quiebre se marca en *La Orden del Fénix* pues es allí la configuración del héroe queda marcada por el rol de las pasiones. Mientras los griegos creían en la justa medida de toda pasión para no recaer en la *hybris* y la preceptiva estoica en la cuidadosa supresión de todo exceso, la presencia de pasiones como la compasión, el amor, la empatía o la lealtad no son presentadas en ninguna medida como aspectos negativos en *La Orden del Fénix*. Un videoensayo de McIntosh (2017) en el canal de YouTube Pop Culture Detective ha rastreado como esa negatividad de las pasiones y emociones ha configurado el imaginario de otras obras como Star Wars y, puntualmente, la filosofía de los caballeros Jedi. En ese trabajo se demuestra el aspecto pernicioso de ese sofreno de la emotividad en los personajes y en

el vínculo de esta idea con formas tóxicas de masculinidad, aspecto que abordaremos en breve. Ciertamente, *Harry Potter* opta por otra propuesta para su héroe principal: las emociones mencionadas se consideran fortalezas y se oponen a otras como el odio representado por Voldemort. Dumbledore insiste en que la momentánea victoria de Harry sobre Voldemort en el atrio del Ministerio fue posible gracias a las emociones que le permitieron retirar al villano de su mente (Rowling, 2003: 844). Por oposición a Harry, Voldemort es el vacío (Soares Faría, 2008: 77), incapaz de otra pasión que no sean el odio y el miedo vinculados con acciones como la tortura, el homicidio y el ejercicio del control. Eliza Dresang (2002) y Krunoslav Mikulan (2009) nos recuerdan que tanto en la quinta novela como a aparición del llanto en el caso de Harry y algún otro personaje masculino al llanto, aún cuando el primero quiera ocultarlo, no es percibida como debilidad, al igual que ocurre con personajes femeninos como Hermione.¹⁴

La quinta novela se vuelve clave pues invierte el juego de relaciones de poder entre Harry y Voldemort, otros aspecto a considerar en la construcción del héroe. Durante las primeras entregas se concibe a Harry con un rol más pasivo (incluso en términos de género, como veremos), sometido a la amenaza constante exógena que opera por medio de acciones invasivas sobre su espacio personal. No resulta difícil encontrar imágenes fálicas que refuerzan esa situación: la mordida del basilisco que casi lo mata, la descompensación que le producen los dementores al acosarlo, el cuchillo con el cual se roba su sangre para el ritual de reencarnación y la invasión mental de Voldemort. Al descubrir que puede rechazar al mago tenebroso en su propio terreno, Harry encuentra que no es la habilidad mágica el único factor que pueda definir la contienda con la que se cerrará esta sangrienta seguidilla de confrontaciones. Se abre la posibilidad de que la victoria no quede ligada a la gesta épica y al combate singu-

¹⁴ De hecho, el único personaje que se burla de las lágrimas de otro es Draco Malfoy y su víctima es Hagrid en *Prisoner of Azkaban*. En esta situación, Hermione sale a defender a Hagrid y confronta a Malfoy.

lar.¹⁵ La confrontación en el Ministerio de Magia actúa como umbral que da paso a Harry como personaje que toma el rol de avanzar sobre el Innombrable. Esto quedará manifiesto en su decisión de viajar para encontrar y destruir los horrocruxes y la intromisión en la mente del villano, un espejo de lo ocurrido en *La Orden del Fénix*. Sin llegar a ser el guerrero-conquistador como el Cid, Roldán o Beowulf, la saga encuentra así un equilibrio para el rol de Harry.

Hemos tomado en consideración las pasiones y emociones en la construcción heroica; esta dimensión permite plantear un aspecto no tan estudiado pero sumamente interesante: la construcción de la masculinidad de Harry. Gallardo-C y Smith, C. (2003) sostienen que el muchacho de la cicatriz se vuelve un héroe menos tradicional dado que las situaciones que hemos aludido lo «feminizan», en el sentido de que lo sitúan en una serie de roles tradicionalmente adjudicados a figuras femeninas en la cultura occidental. Algunos estudios han comentado esta situación como síntoma de la influencia de la literatura gótica inglesa y el rol asignado a personajes masculinos y femeninos en el rol protagónico dentro de esas tradiciones. La masculinidad del muchacho no sería tan claramente identificable con el modelo masculinidad hegemónica que hace recrear su atención sobre la fuerza física e indiferencia emocional, el ejercicio de una personalidad dominante, algo de cinismo (y, por supuesto, la heterosexualidad).

Si bien coincidimos en que las novelas muestran matices, la comparación con Newt Scamander nos muestra que este último se aleja muchísimo más de esa construcción de la identidad y expresión de

¹⁵ Hemos señalado en otro estudio (Gagliardi, 2018) que Harry actúa durante las últimas novelas de la saga más como Holmes o Poirot (expone la «resolución del caso») antes que como un Eneas que asesta el golpe final, probando así su fuerza y gallardía. Son, en realidad, los resortes narrativos del género policial los que resuelven la confrontación entre Voldemort y Harry pues explican el mecanismo de relojería detrás de la posesión de las varitas de sauco y los hechizos de sangre que los vinculan. Por otro lado, estos diálogos previos al fragor del combate final constituyen un lugar común de algunas composiciones épicas según Lugones (2009: 147). En este sentido, Las Reliquias de la Muerte también ejerce una suerte de anticlímax con respecto a ese *topos* al «contaminarlo» con un discurso más cercano al de la novela detectivesca.

género imperantes. A pesar de los episodios donde la emoción y la sensibilidad toman la partida, existen otros episodios en los que Harry también rechaza mostrar sus emociones ante otros.

Por ejemplo en *Prisoner of Azkaban* teme ser tomado por débil debido al modo en que los dementores lo afectan (Rowling, 1999: 170). Posteriormente en clases particulares con Remus Lupin, Harry evita deliberadamente mostrar sus lágrimas como signo de debilidad:

Harry suddenly realized had there were tears on his face, mingling with the sweat. He bent his face low as possible, wiping them off on his robes, pretending to do up his shoelace, so that Lupin wouldn't see (1999: 261).

Lupin no deja de recordarle lo doloroso que resulta el entrenamiento para lograr el Patronus que lo proteja del influjo de los dementores. Por ello se muestra comprensivo y preocupado por el bienestar de Harry durante las lecciones. Pese a eso, el muchacho prefiere simular que de ata los cordones para secarse los ojos.¹⁶ Las lágrimas como signo negativizado por Harry llegan a un peor punto en *Order of the Phoenix* cuando se muestra incómodo al principio y luego mo-

¹⁶ Es interesante observar la continuidad entre estas escenas y la obra teatral *The Cursed Child* (Rowling, Thorne y Tiffany, 2016). Una de las reacciones del fandom ante la obra fue la identificación de la amistad entre Albus Potter y Scorpus Malfoy como un posible vínculo romántico, lamentado incluso que no se desarrollara de ese modo. Otras reacciones vieron la relación entre ambos no tanto como una oportunidad perdida para introducir explícitamente la diversidad sexual a *Harry Potter* sino por lo que también presenta: un vínculo entre amigos donde se suspende el temor ante la muestra de afecto hacia el otro. Tras una serie de peripecias, Albus y Scorpius se abrazan. Uno de ellos presunta con algo de incomodidad y extrañeza «Do we hug?» y la situación no queda negativizada. Por otro lado, Albus busca impresionar a la manipuladora Delphi para conseguir su atención de un modo similar a como hiciera su padre con Cho Chang. Dicha preocupación por las apariencias contribuye a que Delphi logre sus terribles cometidos. Parece reforzarse la idea de que una forma de masculinidad menos concentrada en cierto conjunto de valores es necesaria y que estos personajes parecen superar

lesto por la repentinas crisis de Cho Chang, quien evidentemente no logra cerrar el duelo por el homicidio de Cedric Diggory.¹⁷

El caso de Newton Scamander se presenta muy diferente. De hecho, la peculiaridad de este personaje ha conseguido la atención de diferentes participantes de web (youtubers, escritores, activistas, fans) que han producido artículos y videoensayos al respecto. El común denominador de estas intervenciones es que el magizoólogo encarna un tipo de heroicidad y masculinidad diferente al de Harry y, por extensión, de muchos relatos de impronta épica. Observemos algunas diferencias.

Newt pertenece a la casa de Hufflepuff, donde se valora la lealtad y el esfuerzo. En consonancia con esto, se muestra abnegado, minucioso y persistente en su trabajo de cuidado y preservación de las especies mágicas. La personalidad de Newt resulta mucho menos sociable que la de Harry y la mayoría de los Gryffindor que conocemos (y que la mayoría de los héroes protagonistas); él incluso sostiene que la gente suele sentirse incómoda o irritada en su presencia (Rowling, 2016a: 121). Si el signo clave en la masculinidad de Harry eran las lágrimas, el de Newt es la mirada: su inseguridad frente al otro tiene como síntoma una dificultad para mirar a los ojos de sus interlocutores durante una conversación. Algunos comentarios (McIntosh, 2017) han interpretado esto como una posible señal del espectro autista y a Scamander como representante de cierta neurodiversidad introducida a la saga. A diferencia de lo esperable, su poca habilidad para la socialización no es percibida en la película como un obstáculo a sobrellevar (McIntosh, 2017; Lord, 2016) sino como un rasgo propio que convive con su sensibilidad y detallismo. En todo caso, gracias a su «diferencia», Newt gana amigos hacia el final de *Animales fantásticos*, algo que parecía no tener hasta el momento. Al final de

¹⁷ Su aparente dificultad para interpretar la expresión de emociones de Cho también se vislumbra cuando Hermione debe actuar reiteradamente como intérprete de las mismas ante él. Estas porciones de la novela suelen ser tratadas con un enfoque humorístico mientras que los episodios críticos de Cho poseen un tratamiento más serio.

Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald,¹⁸ preservando su «diferencia» intacta gana una nueva causa para defender. Aunque no se presenta caracterizado por la destreza física (Newt no parece ser un mago más habilidoso para el combate que ninguno de los que lo rodean), termina sumándose al combate para salvar Nueva York y detener a Grindelwald. Newt asume más el papel del héroe-explorador que el del guerrero y de hecho luego de *Los crímenes de Grindelwald* parece que el rol guerrero de esta serie estará mucho más repartido, como lo fuera en la batalla final para deponer a Voldemort.

En comparación con Harry, ciertamente, Newt se muestra más cercano a la expresión de sus emociones y más renuente a la bravura. McIntosh (2017) sostiene que esta diferencia con el modelo heroico hegemónico puede explicar algunos comentarios displicentes sobre el personaje en diferentes reseñas de la película por lo demás favorables.

The ending of Fantastic Beasts is rather anticlimactic compared to most other action fantasy movies, and even compared to other films in the Harry Potter universe. As expected, there is a final showdown with a powerful and destructive magical force, but even here Newt's actions are guided by his empathy (McIntosh, 2017).

And while other films and male leads tend to use men expressing emotions for comic relief or ploys to garner female attention, Newt is a character that is refreshingly free from this kind of rationalization of male emotions. They are not a punchlines or a pick up lines. They are real and honest expressions of his feelings (McHargue, 2017).

Ciertamente, el modo en que Newt se aproxima al problemático Creedence, el obscurial que está detrás de los ataques y destrozos en

¹⁸ En adelante, *Crimes of Grindelwald*.

Nueva York, es desde la empatía y no desde una actitud combativa (Rowling, 2016). Como se desprende de estas y otras observaciones, Newt constituye un héroe que se opone a los valores de la masculinidad tóxica, ese conjunto de presupuestos culturales acerca del ser hombre. Mientras que Harry está tironeado entre esa toxicidad del macho alfa (Child, 2016) y las momentáneas subversiones a la misma, Newt se encuentra en otro lado. Sus tareas, sus cuidados menesterosos a las criaturas e interés por la preservación de la biodiversidad se emparentan fácilmente con roles asignados a las mujeres: cuidado de los desvalidos, niños y ancianos, tareas que implican en espacio fijo-doméstico y no la expedición. Newt incluso se refiere a sí mismo como «Mum» ante los occamy que cuida (Rowling, 2016a: 107). Incluso se muestra vulnerable ante el descontrolado poder de Queenie Goldstein para leer la mente, un signo que en un Gryffindor sería probablemente percibido como debilidad.

Si Newt ha viajado por el mundo ha sido para recabar información destinada a su libro, no para ajusticiar criminales o vivir aventuras intrépidas. En este punto podemos identificar un juego de diferencias con otros personajes masculinos: su hermano y Grindelwald. Su hermano Theseus (¿podía tener un nombre heroico más acaso?) combatió en la Primera Guerra Mundial y forma parte de la escuadra de aurores del Ministerio de la Magia británico. Cuando Theseus pide a Newt que se una al Ministerio, este último rechaza la oportunidad debido a que no aprueba el ejercicio de la fuerza que el Ministerio viene ejerciendo y planea ejercer (localizar a Creedence Barebone y eliminarlo). Si bien Theseus es el reverso de Newt, no es un personaje que se encuentre negativizado. En *Crimes of Grindelwald* es de hecho muestra apoyo hacia su hermano, intenta tener una relación cercana a él y hasta realiza gestos de afectividad abierta como el abrazo. Theseus es una especie de Harry vuelto hermano de Newt. En un rol diametralmente opuesto dentro del espectro de la masculinidad encontramos a Graves/Grindelwald, prototipo de mago poderoso y agresivo al cual la presencia de Colin Farrel en el papel le imponencia.

Existe, sin embargo, un problema potencial al que Newt debe sobreponerse en tanto figura heroica. Newt profesa un cariño evidente por las criaturas mágicas y considera que la criatura más peligrosa es en verdad el ser humano (Rolwing, 2016a: 114). Intuimos que las criaturas son su refugio ante sus ansiedades sociales o, quizá, debido que se siente traicionado por alguna persona (¿Leta LeStrange, quizá?). El problema es que esta actitud pueda devenir en misatropía.

En las primeras escenas de *Crimes of Grindelwald* (Rowling, 2018), Theseus le advierte que en poco tiempo todos los ciudadanos de la comunidad mágica se verán en el apremio de elegir cómo pararse ante el yugo de Grindelwald. Newt responde «I don't do sides» (Rolwing, 2018: 15) pues él pretende mantenerse al margen del conflicto. De hecho sus motivos para dirigirse a París distan de ser desinteresados o empáticos (Dumbledore le encomienda localizar a Creedence y protegerlo) sino más bien personales (encontrar a Tina Goldstein, de quien está enamorado). La película opera como el balde de agua fría que lo obliga a entender que, en efecto, la situación lo involucra quierase o no. El sacrificio de Leta para evitar que él y Theseus mueran bajo el fuego del villano es el catalizador para que Newt comprenda y se haga cargo de uno de los valores de los Hufflepuff: la lealtad. No en vano durante la batalla de Hogwarts en *Deathly Hallows* los alumnos de dicha casa eran mayoría (Pottermore, 2018). En efecto, la inminente guerra civil no permite mantenerse al costado del conflicto dedicándose solo al cuidado de la fauna mitológica.

Quizá ese ascenso de la derecha mágica sea lo que lleva la saga de *Animales fantásticos* a no apostar por el héroe-guerrero en el rol protagónico a los efectos de no enarbolar características agresivas valoradas por algunas ideologías. No olvidemos que el futurismo de Tomasso Fillippo Marinetti ensalzaba la idea del poeta guerrero y la masculinidad construida por la iconoclastia y la brutalidad. Y ya sabemos dónde terminó ese ideal estético-político en la Italia de la década de 1920. Y *Zang tumb tumb*, uno de sus poemarios más famo-

sos, no es otra cosa que una colección poética basado en impresiones apasionadas de la guerra en los Balcanes.

Si la imagen que se propone en Newt perdurará o no, queda por verse. Ciertamente supone un cambio para la saga y, en algunos aspectos forma parte de una cuestión de época.¹⁹No en vano Rowling publicó un tweet en 2015 en cual señalaba que hemos entrado en la «era Hufflepuff».

Volviendo a la batalla final

La preocupación por organizar la percepción del mundo delimitando y generando alteridades (bestias, *muggles*, *muggleborns*, linajes de sangre) acusa los conflictos latentes en el interior de la comunidad mágica que el discurso de los relatos fundacionales parece soterrar; esto no ocurre solo en el caso de la comunidad mágica británica sino también en la estadounidense (Gagliardi, 2017b). Estos conflictos son a su vez el caldo de cultivo donde germinan los proyectos totalitarios de Grindewald y Voldemort. Lo que Rowling parece sugerir es que la monstruosidad de estos personajes, lejos de derivar de dimensiones demoníacas o sobrenaturales²⁰ abreva en problemáticas humanas. Frente a narraciones como *El señor de los anillos* que hunden sus raíces en las gestas heroicas homéricas y medievales así como se preocupan por establecer cosmogonías que reúnan lo espiritual y lo terrenal, Rowling va a explorar el origen de Voldemort en su pasado, en la dimensión más mundana: el entorno familiar y social. La

¹⁹ Otro de los videoensayos de Jonathan McIntosh en su canal *Pop Culture Detective* señala una cuestión similar con la serie animada *Steven Universe* (2014-2019). El personaje principal, Steven, trabaja con tres heroínas para salvar al mundo de una invasión alienígena. Sin embargo, los atributos de fortaleza física están asignados a los personajes femeninos, Steven se caracteriza por la protección, la capacidad de curar a los heridos y, como Newt, la empatía.

²⁰ Un examen detallado a la adjetivación asignada a estos dos personajes en las novelas revela que no hay una sola adjetivación metafísica para ninguno de los dos villanos como «demoniac» u otras opciones.

indagación de Dumbledore y Harry en el pasado del mago tenebroso revela que la datación de un origen preciso es una mera ilusión: Tom Riddle no nació como Voldemort ni se agenció dicha identidad el 5 de noviembre de un año específico. Como señala Slughorn en *El misterio del príncipe*, si el mal ya estaba allí, se encontraba bien escondido y no sólo por las capacidades de Riddle para manipular a su prójimo (habilidades hartamente demostradas) sino porque hubo un terreno firme sobre el cual apoyó su proyecto. La historia de Voldemort es el reverso del discurso épico y se entreteje con los hilos de aquel aprovechando los poros que busca ocultar.

La epopeya siempre buscó establecer la alteridad con especial ímpetu después de los poemas homéricos: si *Eneida* tenía por oponente a Turno y los suyos, *Mío Cid* a los musulmanes ibéricos y *Beowulf* a un triunvirato de bestias mitológicas. La posmodernidad ha buscado indagar en las voces silenciadas por relatos como estos (así como por la novela gótica y sus proyecciones hacia alteridades extranjeras, sexuales y políticas). Es solo en este intento de rescate de algunas alteridades, la de las culturas oprimidas por los magos, la de las diferencias lingüísticas, la de la convivencia entre los pares por encima de la competencia individualista donde podríamos convenir con Pharr que *Harry Potter* es, en todo caso, una épica posmoderna que intenta desarmar las jerarquías de pensamiento modernas.²¹ O como hemos dicho al principio, una anti-epopeya.

El duelo que conduce a la muerte de Voldemort, cuya mención abrió este capítulo, es en efecto un episodio culminante y fundacional como en la estocada final de Eneas a Turno. Sin embargo, como hemos visto, el desarrollo de ese combate y la posterior explicación sobre la victoria de Harry desarman el andamiaje de la gesta heroica solidificado en el combate final entre dos grandes potencias.

²¹ Pharr (2011) sostiene también que *Harry Potter* desafiaría las formulaciones radicales de la posmodernidad al no apelar al cinismo y la indiferencia sino a valores y convicciones sobre la dignidad, el amor, el pacifismo y la identidad. Pese a ser posmoderna, *Harry Potter* parece creen en la posibilidad de la convivencia y el amor.

Las muertes cierran la *Odisea*, *Beowulf*, *El cantar de los nibelungos*; la derrota de los infantes de Carrión, el *Mío Cid* (Cardigni Morales y Campelo Isally, 2001: 62). Pero así como en este último caso parece asegurarse el glorioso futuro de un linaje en España, *Beowulf* y *Nibelungos* se anticipan con pesimismo a lo que ocurrirá después de esa victoria, una marca de la epopeya germánica. Del mismo modo, la anti-epopeya de Rowling deja algunas aristas amargas en suspenso. ¿La muerte de Voldemort resuelve estos conflictos? La novela parece sugerir que no. Con el cadáver de su némesis fresco ante sus pies Harry no puede evitar pensar acerca de lo ocurriría después, en la reestructuración de su mundo. En todo caso, lo que ese episodio clausura es la saga de ataques, traiciones y represalias teñida por la sangre que Voldemort ha derramado, la saga que iniciara cuando Lily Potter se interpuso entre aquel y su único hijo, así como *Ilíada* no cuenta la guerra de Troya sino la ira de Aquiles. Los problemas que hemos analizado en este capítulo parecen persistir y, en todo caso, requerir de mucho más trabajo: retomar la organización que Hermione armó para defender a los elfos, superar la división de las casas de Hogwarts como imaginario competitivo, modificar leyes y formar conciencias críticas. Quizá en esa tarea titánica que queda pendiente reside, y no solo por sus dimensiones, la verdadera épica.

CAPÍTULO 5

Una defensa de la risa y los cuentos populares

«Against the assault of laughter nothing can stand»

MARK TWAIN

La epopeya y la enciclopedia no son los únicos géneros discursivos cuyas huellas se pueden rastrear en *Harry Potter*, ya sea por adopción o rechazo de algunos de sus componentes formales, temáticos e ideológicos. Podemos encontrar también ecos de los cuentos populares así como de la sátira menipea y los procedimientos de carnavalización descritos por Bajtín (1989).

Así como la obra de J. K. Rowling delinea una crítica con respecto a epopeya construye por oposición una suerte de apología de la risa y los cuentos populares. La victoria de Harry sobre Voldemort construye sus cimientos sobre la base del relato feérico y la resistencia a través de la risa. Ambos elementos forman parte de una matriz de la cultura popular que se reivindica en la serie de libros.

Risa y comicidad: unión y barricada

Algunos capítulos atrás mencionamos la dificultad para delimitar la pertenencia genérica de *Harry Potter* debido al cruce de *topoi* y verosímiles. Sumemos a dicho conjunto heterogéneo las operaciones retóricas de la sátira y su función crítica, con frecuencia expresada por medio de recursos que apuntan a causar comicidad. Nos interesa ahora profundizar este aspecto por medio del estudio acerca del uso del humor y su manifestación en un motivo específico: la risa.

Los estudios sobre la literatura de origen popular han analizado la presencia de unidades recurrentes en diferentes relatos como motivos (suerte de átomos narrativos), secuencias (las moléculas), los símbolos, los tópicos literarios y otras unidades posibles de acuerdo con la escuela que sigue cada teórico (Martos Núñez, 2018). No nos parece relevante aquí adentrarnos en la especificidad de las categorías sino valernos del concepto de motivo como idea o situación conductora recurrente cuya aparición y tratamiento podemos monitorear el devenir del texto literario. Tomaremos en este sentido la risa como un motivo y la comicidad como aspecto perlocucionario que pretende conseguir parte del texto literario; esa intención organiza el uso de algunos procedimientos retóricos como la ironía o la hipérbole.¹ En otras investigaciones vinculadas a la crítica genética (Gagliardi, 2015, 2016, 2018b) hemos rastreado el motivo de la risa en este mismo sentido dentro de las diferentes fases de la génesis escritural de una misma obra..

La sátira en la obra de J. K. Rowling posee una función crítica, ya lo hemos dicho. Sin embargo, no todas las situaciones que reconocemos como parte de esa esfera admonitoria se valen del humor y sus recursos retóricos. Una forma de vincular la sátira específicamente

1 Tampoco nos adentraremos en los debates acerca de las diferencias entre humor y comicidad, muy debatido sobre todo en los últimos dos siglos, dado que a nuestro entender, las fronteras se han desdibujado debido al uso social y popular de los términos.

con el uso del humor es por medio del concepto de «carnavalización» propuesto por Bajtín (1989). Jordana Hall (2011) había advertido ya la productividad de este concepto para pensar lo que ocurre en las historias de Rowling pues nos permite comprender la función social de la comicidad dentro de la obra. Los estudios bajtinianos sobre el carnaval en la Europa feudal y el Renacimiento así como los referidos al advenimiento de la novela tienen en común la importancia de la risa en el desarrollo de los géneros. El teórico ruso observa que el universo de la epopeya se desarrolla sobre la base de un pasado hipostasiado –en el *illo temporum* del mito y la leyenda– que permanece lejos de la experiencia humana promedio (Bajtín, 1989: 11). Ese pasado de la tradición, venerado y venerable, permanece del lado de ciertas jerarquías socioculturales (Bajtín, 1986: 528–529). Por el contrario, la novela, entre otras cosas, supone el ingreso de la diversidad de perspectivas al texto literario; la risa, presente ya en la tradición medieval, se combina en la novela moderna definida por Cervantes para generar un acercamiento o familiaridad entre las personas y una momentánea subversión de las jerarquías como lo hacía en el carnaval. La carnavalización en la literatura se manifiesta en procedimientos de inversión, exageración, tematización de la preeminencia del cuerpo, el absurdo. Todo lo cual podemos encontrarlo abriendo las páginas que nos cuentan sobre la Inglaterra mágica del siglo xx.

La crítica española Dolores González Martínez (2005), también inspirada en el planteo bajtiniano, hizo un recuento de los usos del humor dentro de la saga y aludió a las funciones del humor. Dentro de las mismas nos interesa sobre todo la función defensiva social (según la cual se tienden barricadas frente a la otredad perniciosa) y la social (afín a la crítica satírica pero también a la alianza con otros que comparten los valores).² Ambas resultan congruentes con el tra-

² Las otras funciones mencionadas por la autora son la agresiva (crítica, relacionada sobre todo con la teoría de Henri Bergson) y sexual (concibe el humor como una forma de sublimar la pulsión sexual, según la teoría freudiana) (González Martínez, 2005: 116).

tamiento que observamos sobre el motivo de la risa al transitar las páginas del mundo pottérico.

La comicidad, humor y risa son transformadas en tema que los propios personajes dentro de la diégesis discuten; es decir, no permanece sólo a nivel superestructural o en los comentarios del narrador (aunque el narrador de las novelas se permite algunas muestras de ironía sobre todo en los comienzos de cada novela). Harry pasa sus primeros años teniendo que soportar a sus familiares y toma como blanco ocasional de burla a su primo Dudley, situación que le permite sobrellevar esa vida de perspectivas poco prometedoras. La carnava-lización de lo cotidiano aparece de inmediato en *Philosopher's Stone* cuando vemos a los Dursley en acción, a quienes Rowling retrata con uno de los más concentrados venenos dentro de su aparente escala de valoraciones: la conformidad suburbana de la clase media es un horror sólo tolerable cuando uno puede reírse de la misma.

Un primer y claro ejemplo lo encontramos en *Prisoner of Azkaban*, novela donde la contraposición miedo-risa es, además de un motivo recurrente, casi una subtrama en sí. En una recordada clase de Defensa contra las Artes Oscuras, Remus Lupin hace que sus estudiantes practiquen magia defensiva contra un boggart, criatura de forma desconocida que adopta la forma de algún miedo de la persona que se topa en su camino. El poder ominoso de esa alteridad representada por la criatura queda suspendido, como dice el profesor, por medio de la risa. Neville Longbottom, en ese momento un chico que no se destaca por sus habilidades y se muestra temeroso, puede enfrentar su temor hacia Snape por medio del encantamiento que somete al boggart: convertirlo en algo ridículo como el docente de pociones vestido como la abuela Augusta.³ Se cristaliza así una apología de la risa que se continúa con el tratamiento del motivo en otras novelas.⁴

³ Antes del inicio de la clase, Lupin demuestra su afinidad por la ridiculización ante situaciones agresivas cuando frente a los alumnos aplica un encantamiento al *poltereist* Peeves que le impedía el ingreso al aula (Rowling, 1999: 100).

⁴ Harry de hecho no enfrenta al boggart pues Lupin no lo permite. Ya en este momento de la novela no parece capaz de lograr dominar su temor hacia los

Con la reencarnación de Voldemort hacia el final de *Goblet of Fire*, las perspectivas para la comunidad mágica parecen bastante aciagas. Uno de los episodios finales de la novela muestra a Harry dándole el dinero que ganó en el Torneo de los Tres Magos a los gemelos Weasley para que puedan desarrollar sus productos para hacer bromas. Ante la sorpresa de Fred y George, Harry se justifica: «We could all do with a few laughs. I've got a feeling we're going to need them more than usual before long» (Rowling, 2000: 635). Harry comienza a reconocer el valor social de la risa: la misma no sólo tiende una barricada como defensa ante el temor sino que genera alianzas y unión (el «*we could all*» refiere a la comunidad que se verá nuevamente azotada por una guerra civil inminente). En efecto, los gemelos crean montones de productos durante *Order of the Phoenix* y abandonan Hogwarts no sin antes dejar la escuela hecha un caos (con pantano mágico incluido) para que la autoproclamada directora Dolores Umbridge se encargue de solucionarlo. En una nueva muestra de la risa como alianza, los profesores de Hogwarts demuestran su conformidad con la acción de los gemelos al rehusarse a ayudar a la directora o aduciendo que no se sienten competentes para hacerlo. Hasta Minerva McGonagall, docente de seriedad perenne y mirada estricta, manifiesta su rechazo hacia Umbridge por medio de la ironía: «I could have got rid of the sparklers myself, of course, but I wasn't sure whether I had the authority» (Rowling, 2003: 558).

La tematización de la importancia de la risa prosigue con la tienda de los gemelos que vemos en funcionamiento en *Half-Blood Prince*. Dentro del decaído callejón Diagon (muchos locales comerciales han cerrado por temor a los ataques de los mortífagos), el negocio

dementores. Sólo después de aprender el encantamiento patronus para repelerlos dementores verdaderos logra enfrentar al boggart y derrotarlo (Rowling, 1999: 234), lo que nos da a entender que ha incorporado la risa para combatir al miedo. Por otro lado, Lupin señala que enfrentar a un boggart entre varias personas supone una ventaja pues el ser no sabe qué forma adoptar en dicho caso (Rowling, 1999: 101). Esa circunstancia resulta similar a la idea bajtiniana de que la risa popular posee una apoyatura coral en los otros, es decir, que no se trata de un gesto individual sino compartido.

de los gemelos es una fiesta de colores y una celebración del humor que muestra sobre todo la preeminencia de la corporalidad afectada grotescamente por los productos que venden. Estas mismas formas de humor se encuentran en *Fantastic Beasts* (guión) con Newt y su danza de apareamiento para captar la atención del erumpet fugitivo así como en el humor de las notas de Dumbledore a *Beedle the Bard*.

Deathly Hallows es el escalón final de esta historia de la risa. El motivo se retoma primero en la imposibilidad de reír: Harry, Hermione y Ron se encuentran huyendo del bando de Voldemort y portando el horrocrux que tienen en su poder (el guardapelo de Slytherin). Se turnan para tenerlo cada uno encima por motivos de seguridad y más de una vez se menciona la influencia del objeto maldito sobre el estado de ánimo de cada uno. La atmósfera cada vez más opresiva por la situación sociopolítica se profundiza gracias al horrocrux que intensifica la agresividad de sus intercambios. La partida de Ron (personaje que, como veremos, representa la risa) solo deja más en claro por ausencia lo que en este momento no pueden hacer: defenderse con el humor y encontrar más apoyo en los otros.

No obstante, el poder subversivo de la risa vuelve a ser aludido cuando los personajes se encuentran escuchando la transmisión clandestina de *Potterwatch*, programa radial que la resistencia lleva a cabo cada tanto. En especial los mellizos Weasleys, encarnaciones del arquetipo del bromista jungeano, se dedican a informar la situación con numerosos comentarios irónicos: frente al pánico innombrable que Voldemort crea⁵ según señala Kingsley Shacklebolt, Fred comenta:

‘Agreed,’ said Fred. ‘So, people, let’s try and calm down a bit. Things are bad enough without inventing stuff as well. For instance, this new idea that You-Know-Who can kill with a single glance from his eyes. That’s a Basilisk, listeners. *One simple test*: check whether the thing that’s glaring

⁵ Véase capítulo 2.

at you has got legs. If it has, it's safe to look into its eyes, although if it really is You-Know-Who, that's still likely to be the last thing you ever do.'

For the first time in weeks and weeks, Harry was laughing: he could feel *the weight of tension leaving him*.

'And the rumours that he keeps being sighted abroad?' asked Lee.

'Well, who wouldn't want a nice little holiday after all the hard work he's been putting in?' asked Fred. 'Point is, people, don't get lulled into a false sense of security, thinking he's out of the country. Maybe he is, maybe he isn't, but the fact remains he can move faster *than Severus Snape confronted with shampoo* when he wants to, so don't count on him being a long way away if you're planning on taking any risks (Rowling, 2007: 359).⁶

El triunfo sobre Voldemort se corona con algo que sugiere también el triunfo de la risa sobre el relato épico de la guerra mágica: el poltergeist Peeves se pasea por las ruinas del colegio cantando una canción de victoria en la cual se refiere al tirano depuesto como «Voldy» (2007: 597). La memoria también necesita de la risa como operación crítica, parece sugerirse.

Ron enseña, Harry aprende

Si existe un personaje dentro de la galería de J. K. Rowling que se vuelve cifra de la risa, ese es Ron Weasley. Una popular interpretación que circula por la web sugiere que el trío protagonista puede entenderse como una especie de organismo en el cual Harry es el corazón o el espíritu, Hermione la mente y Ron el cuerpo que los

⁶ Los destacados son míos.

une. Lo interesante de la misma es que Ron sea identificado con la corporalidad pues resulta coherente con el énfasis de la carnavalesación sobre la corporalidad, aunque la relación de Ron con la risa no se agota allí (de hecho el personaje se muestra poco relacionado con el humor físico en las novelas, a diferencia de las transposiciones cinematográficas).⁷

Ron es el primer contacto social genuino de Harry con la comunidad mágica después de Hagrid y, como mencionamos en el capítulo 2, es uno de sus guías en el tejido de relaciones sociales a las cuales se introduce el protagonista. Además de iniciar a Harry en algunos conocimientos del mundo mágico, Ron también es quien presenta la risa como posibilidad social constante dentro del mundo mágico. Antes de conocer a Ron, Harry solo podía mofarse ocasionalmente de Dudley (cuando lograba escapar de sus garras). No deja de ser significativo que los Weasley, una familia de composición tradicional e ingresos muy modestos, sea identificada con la risa y la tradición popular en torno a la misma. Como ya vimos, los gemelos son bromistas expertos pero el resto de la familia (salvo el avinagrado Percy)⁸ recurren a comentarios irónicos una y otra vez. Molly Weasley se muestra sardónica ante la negativa de Ron para usar la túnica de gala que le había conseguido a su hijo: «Fine... Go naked. And Harry, make sure you get a picture of him. Goodness knows I could do with a laugh» (Rowling, 2000: 140).

La comicidad en torno a Ron se manifiesta principalmente en sus intervenciones dentro de la conversación. Hay algo de pragmatismo y sentido común en el personaje que lo transforman en el Falstaff o Sancho Panza de Rowling; esa combinación en el personaje es lo

⁷ De hecho, esta diferencia ha sido señalada numerosas veces por el fandom con respecto al tratamiento de Ron por parte de las sucesivas películas (que además de ligarlo mucho más al humor físico también transferían algunos de sus parlamentos característicos a otros personajes como Hermione). También ha sido el blanco de críticas para *Cursed Child* por su caracterización del personaje como un bromista que no interviene tanto dentro de la trama.

⁸ Ron comenta sobre su hermano: «Percy wouldn't recognise a joke if it danced naked in front of him wearing Dobby's tea cozy.» (Rowling, 2005: 335).

que más irrita a Hermione (su opuesto en ese aspecto y en su seriedad constante) aunque también los salva en más de una ocasión.⁹ Los parlamentos del pelirrojo exhiben el *understatement*,¹⁰ esa característica que se atribuye a la cultura inglesa y Ron conjuga con la ironía en diversos grados. El ejemplo más claro aparece en *Deathly Hallows* luego de la incursión en el Banco Gringotts que termina en una huida escandalosa y repleta de accidentes en el lomo de un dragón:

‘You sound like Hagrid,’ said Ron. ‘It’s a dragon, Hermione, it can look after itself. It’s us we need to worry about.’
‘What do you mean?’
‘Well, I don’t know how to break this to you,’ said Ron, ‘but I think they *might have noticed we broke into Gringotts*.’
All three of them started to laugh, and once started, it was difficult to stop (Rowling, 2007: 442).

Por supuesto, la situación es grave pues aquel raid público los delata ante Voldemort y pone en evidencia el plan que ellos han estado llevando a cabo con sigilo: rastrear y destruir los horrocruxes.

Tradicionalmente, la ironía ha sido descrita en como una figura retórica del lenguaje, más específicamente como una antífrasis. Linda Hutcheon (1981: 173 y 176) y Graciela Reyes (1990) coinciden en que la ironía no debe entenderse como un mero tropo en el cual se genera una distancia entre lo dicho y lo que se quiere dar a entender, sino que para ambas resulta necesario poner énfasis en el aspecto evaluativo que supone la ironía y en la cantidad de significados que moviliza al tratarse de un uso polifónico del lenguaje. Reyes amplía:

⁹ Durante la expedición por el camino de las trampas en *Philosopher’s Stone*, el trío queda a merced de una peligrosa planta. Hermione sabe que para controlarla necesita generar luz pero en su desesperación se pregunta cómo hacerlo si no tiene madera para preparar un fuego. Ron le recuerda que es una bruja y tiene una vara mágica que puede hacerlo (Rowling, 1997: 2002).

¹⁰ La palabra puede traducirse como «atenuación» y refiere a un supuesto rasgo idiosincrásico de la población inglesa (de ciertos sectores sociales) para disminuir la importancia de algunas situaciones por medio del discurso.

La sonrisa, o la risa que puede provocar un comentario irónico (incluso los comentarios agresivos) se debe no sólo al contraste entre la observación «literal» y la realidad, sino al placer que nos provoca la participación en el juego lingüístico: aceptamos una complicidad, colaboramos en un pequeño malabarismo con los significados (Reyes, 1990:140).

Las emisiones irónicas de Ron son constantes, en particular durante sus discusiones con Hermione, aunque también le sirven para vincularse con Harry a través de la burla sobre lo impreciso que el mal desempeño de este último en clase de Adivinación:

[...] That means you're going to have "trials and suffering" – sorry about that – but there's a thing that could be the sun. Hang on ... that means "great happiness" ... so you're going to suffer but be very happy ...'
'You need your Inner Eye testing, if you ask me,' said Ron, and they both had to stifle their laughs as Professor Trelawney gazed in their direction (Rowling, 1999: 81).

En ocasiones se conjuga con su sentido común, como durante este fragmento en el cual defiende la respuesta de Harry cuando Snape pide que le recite las características de los Inferi (cadáveres reanimados por la magia) que los hacen diferentes de los fantasmas.

[...] A ghost, as I trust that you are all aware by now, is the imprint of a departed soul left upon the earth ... and of course, as Potter so wisely tells us, *transparent*.
'Well, what Harry said is the most useful if we're trying to tell them apart!' said Ron. 'When we come face-to-face with one down a dark alley, we're going to be having a shufti to see if it's solid, aren't we, we're not going to be as-

king, “Excuse me, are you the imprint of a departed soul?”
' (Rowling, 2005: 431).

Como efecto de la alianza que Ron y Harry traban por medio de la ironía, Harry se vuelve también más sarcástico. Por ejemplo, cuando Vernon Dursley le pregunta por qué ve las noticias en televisión todos los días, su sobrino le responde con un sarcástico «Well, it changes every day, you see» (Rowling, 2003: 6).

La tradición también ríe

Ocurre que las ramificaciones de los usos humorísticos no sólo se sienten en los motivos trabajados por el texto literario sino que operan también en relación con los géneros discursivos y la conciencia genérica de los personajes de *Harry Potter*. Ya vimos en el capítulo 3 cómo Newt Scamander introduce la parodia del género enciclopédico, claramente arraigado dentro de la cultura letrada. Pues bien, existe otra tradición donde la parodia y la sátira reaparecen, una que hunde sus raíces en los genes mismos de la narrativa: el cuento popular. J. K. Rowling ofrece varios relatos de ese tipo en *Beedle the Bard* (2008) y les confiere un tratamiento en el cual podemos ver un discurso apologético.

Como toda manifestación de «lo popular» (así nombrado, sin mayores delimitaciones), las narraciones de este tipo, al igual que la tradición de la risa carnalesca, son una creación colectiva y tradicional, subversiva en algún aspecto y conservadora en otros (no podemos dejar de notar la presencia en los cuentos folklóricos de elementos que hoy calificaríamos de misóginos junto a otros que desafían las convenciones éticas conservadoras de una época). Las recreaciones de estas formas narrativas (tal es el caso de *Beedle the Bard*) se enfrentan al problema de resolver no solo el verosímil a través de aspectos técnicos (por ejemplo, recuperar motivos folklóricos o utilizar expresio-

nes formulísticas como «había una vez») sino a posicionarse frente al contenido ideológico que enhebra al relato popular con ideas, valores y costumbres ancestrales. Desde la década de 1980, las reescrituras de cuentos tradicionales desde una perspectiva revisionista ha sido moneda corriente; Angela Carter y *The Bloody Chamber*, una reescritura de «Barba Azul», es quizá el ejemplo más representativo de este revival con otra óptica dentro de las letras inglesas.

Más de un estudioso de los cuentos populares daría un respingo a estas alturas del capítulo pues a los problemas formales y contentidistas se suma el de las denominaciones. ¿Es lo mismo el «cuento popular» que el «cuento de hadas», término omnicomprendivo y hasta omnívoro? ¿Son ambas manifestaciones populares y abrevan en las mismas tradiciones? ¿Qué problema representa esto para el modo en que J. K. Rowling concibe los relatos que atribuye a Beedle? Todos tenemos alguna noción más o menos difusa de este conjunto problemático de relatos en los que deambulan terribles reinas que hablan con espejos y envenenan manzanas, ranas que hablan y brindan ayuda a niñas, huérfanos que siguen rastros de migas, pícaros que engañan a reyes con vestiduras inmateriales, lobos parlantes que auxilian príncipes y flautistas que encantan roedores. Sin embargo, algunas precisiones pueden ser esclarecedoras.

Tradicionalmente los folkloristas tienden a separar las aguas a la vez que advierten las dificultades de dicha empresa. «Cuento popular» o «cuento folklórico» suele denominar un relato cuyo autor es el anónimo pueblo que lo ha repetido y nutrido por generaciones, un relato que cuya temática¹¹ puede ir desde las desventuras de algún pícaro hasta

¹¹ La variedad temática del cuento popular es objeto de estudios clasificatorios que buscan crear índices, como la famosa morfología de Vladimir Propp o el índice Aerne-Thompson-Utter de la escuela folklórica finlandesa. En nuestro país, la estudiosa Berta Vidal de Battini compiló una faraónica cantidad de relatos orales y los organizó en los diez volúmenes de Cuentos y leyendas populares de Argentina basándose en los criterios de Aerne-Thompson

una sucesión de motivos o episodios. Se mueve en un mundo irreal, sin localidad o criaturas definidas y está lleno de cosas maravillosas. En esta tierra de nunca jamás, los héroes humildes matan a sus oponentes, heredan los reinos y se casan con princesas (Thompson, 1977: 8).¹²

Por otro lado, están los «cuentos de hadas» (donde dicho sea de paso, aparecen pocas de ellas). Por lo que sabemos, la expresión fue utilizada por vez primera cuando Madame D'Aulnoy, allá por 1697, publicó varias historias originales bajo la etiqueta «*conte de fées*» (Blamires, 2008: 70). La traducción de sus obras al inglés desencadenó el uso del término «*fairy tale*» así como traducciones equivalentes a otros idiomas, incluyendo el español. Mientras que el cuento folklórico vive en la boca de los narradores, el cuento de hadas es una producción de la cultura letrada donde hay un trabajo sobre el lenguaje muy diferente, aunque luego sea absorbido por los narradores orales. D'Aulnoy y sus imitadores escribieron durante el auge del Preciosismo y si bien algunos de ellos retomaban relatos populares, sus preocupaciones lingüísticas e ideológicas eran otras. Quizá el punto en común de los cuentos populares y de hadas es el público para el que estuvieron pensados: en ninguno de los casos se trataba específicamente un público infantil pues el concepto de infancia moderno (el niño como un ser específico con gustos y capacidades propias) recién quedaría definido en el siglo XVIII y afectaría el contenido de los relatos sobre todo en el siglo XIX.

Al respecto de esto último, el folklorista Jack Zipes (2002) señala la diferencia en el contenido: el cuento popular encarna un conjunto de valores heterogéneo, contradictorio atribuido al pueblo feudal y su estructura social mientras que el cuento de hadas responde a un conjunto de valores burgueses con sus normas sociales y aspiracionales (2002: 35). Al igual que con la risa, el cuento folklórico producía

¹² La traducción es nuestra.

una unión comunitaria, en este caso debido a la situación a la que se asociaba: la narración oral frente a un auditorio (2002: 6) donde no había marcadas distinciones entre los miembros del público. Así, los cuentos folklóricos eran en muchos casos seculares y paganos, por lo cual generaban resistencias en los religiosos (15) y abordaban escenas escabrosas que hicieron desmayarse del espanto a los adultos victorianos.

Por supuesto, los caminos divergentes terminan convergiendo. Algunos cuentos de hadas se volvieron «populares» al ser repetidos en narraciones orales; sin el libro de por medio y pasaron a la vivir en la volatilidad de la palabra proferida. Si trazamos una parábola entre Charles Perrault y los hermanos Grimm observaremos que reaparecen creaciones letradas en la boca de los narradores que entrevistaron estos últimos; pocos recuerdan además que «La sirenita» es un cuento inventado por Hans Christian Andersen y no obra de oscuros narradores itinerantes o ancianas pródigas en historias. Y esto por no decir que la vida editorial de los cuentos de hadas y folklóricos estuvo atravesada por procesos de cercenamiento, refundición y redireccionamiento muy marcados. Jacob y Wilhem Grimm depuraron los detalles escabrosos y pulieron la lengua de los cuentos que recogieron. Los cuentos de D'Aulnoy vivieron incontables cirugías de distinto grado de intensidad (Blamires, 2008). Thompson (1977) señala el modo en que la tendencia moralista de la época victoriana alteró muchos de estos convirtiéndolos en literatura pedagógica (con el objetivo de promover valores de la moral burguesa victoriana) o ajustarse a la ideología utilitarista que imperaba en la sociedad. No en vano la sombra de Sarah Trimmer, influyente crítica de la literatura infantil, condenó en los albores del siglo XIX los cuentos de hadas por promover las soluciones mágicas opuestas a la ética del esfuerzo personal y por la inmoralidad de las escenas violentas que reproducían.¹³

¹³ Un ejemplo de estas reescrituras moralizantes lo tenemos en la versión de *Cenicienta* confeccionada por George Cruikshank incorporar como temática la abstinencia de alcohol.

Estos conflictos de denominaciones, formas y contenidos aparecen tematizados en *Beedle the Bard*, casi como si Rowling se preocupara por situar este *contario* o colección de relatos dentro del rompecabezas de discusiones académicas sobre el tema.

El conflicto moral frente a las escenas y temáticas escabrosas se toma como objeto de sátira. Una estrategia con la cual se lo aborda es la inversión de valores: el equivalente de la postura censora de Sarah Trimmer queda representado por la escritora ficticia Beatrix Bloxam y por el aristocrático Lucius Malfoy. La primera es una escritora de la comunidad mágica quien reelabora el cuento «The Wizard and the Hopping Pot» al igual que otros pues considera que los mismos muestran una obsesión por temas tórridos que contaminan a los niños y «the precious flower of their innocence»; por supuesto, su versión se encarga de incluir cuanto diminutivo, adjetivo innecesario y vocales agudas le sean posibles a su pluma pues no busca otra cosa que apelar a la «tierna infancia». Más prejuicioso aún, Malfoy escribe una encendida carta a Dumbledore para que expurgue la biblioteca de Hogwarts y se quiten ejemplares de «The Fountain of Fair Fortune», narración en la cual una bruja y un mago se casan, para espanto de los Malfoy. El léxico higienista de Lucius recuerda los temores victorianos por la mezcla racial y sus supuestos peligros para el estatus social: «I do not want my son to be influenced into sullyng the purity of his bloodline by reading stories that promote wizard-Muggle marriage» (2008: 40). El castigo de Bloxam es ser detestada y olvidada por subsecuentes generaciones de niños que expresan náuseas y desean destruir el ejemplar de sus escritos como Dumbledore no deja de advertir con sorna en sus notas (2008: 19). El de Malfoy, recibir la humillación cuando Dumbledore desmiente la pureza sanguínea de su ancestral familia pues ningún mago contemporáneo podría ser en verdad un sangre pura. En ambos casos, la integridad de los relatos de Beedle es defendida por el *ethos* que produce la sátira ya que Beedle no sólo por promueve la convivencia sino que considera un error

subestimar a los lectores de estas historias bajo el argumento de que se trata de niños.

Por otro lado, las intervenciones de Dumbledore en sus notas apelan a la parodia y la sátira del discurso académico como lo hacía Newt Scamander. Además de incluir datos históricos, el director de Hogwarts no evita explayarse sobre anécdotas personales (como la accidentada representación teatral escolar de uno de los cuentos de Beedle) o la cita de un mago erudito que habla sobre la inmortalidad en un libro de extensísimo título para decir «Give it up. It's never going to happen» (Rowling, 2008: 80).

Por supuesto que en el distanciamiento de las formas tradicionales del cuento popular un gran papel lo desempeña el dispositivo enunciativo tejido por Rowling: las notas de Dumbledore encontradas en el archivo de Hogwarts remiten a la técnica del manuscrito encontrado (Davis, 2008: 12), que se suma a las notas de la propia Rowling a las notas, más la traducción de Hermione y el carácter poco definido de los cuentos y su autoría generan una arquitectura textual atestada de barroquismos. Lo que parece tematizar esta escenografía enunciativa es la heterogeneidad de los cuentos populares y la imposibilidad de reconstruir la oralidad, imposibilidad sanchada, en todo caso, por un aparato de fuentes eruditas como en *Fantastic Beasts*. J. K. Rowling hunde aún más que en otros libros complementarios sus manos en la metalepsis.

Más allá de estas decisiones, *Beedle the Bard* afronta los posibles conflictos con el patrimonio literario desde otras operaciones, como veremos a continuación.

La tradición también se revisa

Un conjunto de operaciones sobre la forma y contenido advierte preocupación por ligar y a la vez desligar a Beedle de algunas tradiciones, tanto del mundo ficcional como del extradiegético. Seamos más

precisos. Por cada fórmula propia de un cuento con raíces orales hay alguna toma de distancia respecto de otro conjunto de aspectos de los cuentos tradicionales.¹⁴

En el plano de la tradición del mundo ficcional, Beedle se desliga de los prejuicios anti-*muggles*, como ya hemos mencionado. Con respecto a la cultura popular del mundo real, algunas frases de los cuentos muestran verdadera resonancia y adopción de ideas de la presentes en la tradición popular. Veamos el fragmento final de «The Tale of the Three Brothers»:

And then he greeted Death as an old friend, and went with him gladly, and, equals, they departed this life (Rowling, 2008: 93).¹⁵

La aclaración parentética («*equals*») sumada a la aceptación de la muerte por parte del hermano menos retrotrae a motivos presentes en la iconografía de la *danse macabre* o danza de la Muerte medieval. En este aspecto, hay una adopción de ideas tomadas del anonimato de la «sabiduría popular».

Por otro lado, *Beedle the Bard* se muestra en relación de polémica con el cuento popular cuando pone en crisis la construcción de la imagen femenina. En la introducción al libro, Rowling menciona la similitud entre los cuentos de Beedle y los cuentos de hada *muggle* pero también el límite de dicha analogía: la magia es un elemento cotidiano para los personajes y no soluciona muchos de los problemas como lo hacen las hadas madrinas; además, las protagonistas son capaces de esgrimir sus varitas también y protegerse solas (Rowling,

¹⁴ En un interesante giro estilístico, acorde al género del relato popular, Rowling invierte su máxima escritural («Show, don't tell») para caracterizar a los personajes. Así, el inicio de «The wizard and the Hopping Pot» se hace eco de esto: «There was once a *kindly* old wizard who used his magic *generously* and *wisely* for the benefit of his neighbours» (Rowling, 2008: 1). El destacado es nuestro.

¹⁵ El destacado es nuestro.

2008: ix). Dicho de otro modo, la operación sobre el contenido no deja lugar para una Rapunzel que aguarda por su salvador y probablemente la Bella Durmiente de Beedle hubiera tomado algunas cartas más en el asunto en lugar de pincharse el dedo con una aguja y quedarse hibernando. Elocuentemente, el único cuento donde hay una figura femenina cercana al prototipo de princesa o damisela en desgracia *muggle* («The Warlock's Hairy Heart») termina con una truculenta muerte del personaje, un contrapeso frente al final feliz de otras heroínas dentro de este *contario*. La doncella tiene negada toda recompensa a su virtud y belleza.¹⁶

Por otro lado, el parecido entre los cuentos de Beedle y «our fairy tales» (Rowling, 2008: vii) se mantiene como analogía, no como identificación. De hecho el término «cuento de hadas» no es utilizado en el libro para referirse a los relatos de Beedle, hayan sido estos escritos por él o recogidos de la boca de los narradores. La elección resulta coherente pues el atributo «de hadas» indica la presencia de la magia como algo fuera de lo común, algo que sería absurdo en la diégesis del mundo de Rowling donde la magia invade cada recodo. En este sentido, Graeme Davis (2008) propuso como rasgo definitorio de los cuentos la ruptura para con el orden natural de las cosas; si en el mundo de *Harry Potter* la magia es algo común, entonces la transgresión de las leyes mágicas representaría esa ruptura que hace excepcionales a estas narraciones como a los cuentos de hadas *muggle*.

¹⁶ Graeme Davis (2008) atribuye erróneamente una postura feminista a la descripción de Beedle en su análisis del libro y señala el anacronismo de dicha categoría. Si bien Rowling comenta la representación femenina, como hemos mencionado, nunca utiliza el término «feminista» u otros del repertorio léxico ligado explícitamente a las luchas de tal colectivo. Ciertamente un cuento como «The Fountain of Fair Fortune» tiene afinidad con las miradas de algunas corrientes feministas en tanto los personajes femeninos y sus respectivas luchas en el cuento representan un intento por conseguir el control sobre el bienestar económico, corporal y emocional. Por otro lado, la masculinidad construida en el texto se corre de una visión tradicional concentrada en los atributos de virilidad y la fuerza física: Sir Luckless se caracteriza más por el empeño que por la gallardía y el desenlace de la historia parece confirmar que ese aspecto es mucho más importante que cumplir con el rol socialmente asignado.

Así, toda la magia mostrada en estos cuentos se corre de la más convencional: animagos, aparentes resurrecciones, varitas prodigiosas,¹⁷ corazones que siguen vivos fuera del cuerpo se desvían de las formas más cotidianas de magia.

Hay entonces una revalorización de estas narraciones populares pero con una mirada crítica hacia la imagen femenina y el rol de la magia como *deus ex machina*. Estos aspectos con respecto a los cuales se toma distancia nos ayudan a ver cómo la apología del cuento popular funciona en el camino de Harry hacia el duelo final en Hogwarts: los cuentos esconden claves que requieren de una mirada atenta a diferentes capas interpretativas, miradas capaces de sopesar lo que se encuentra en la superficie de las páginas impresas.

Leer cuentos salva vidas: las claves de lectura

Ahora bien, ¿cómo contribuye el relato popular a la victoria de Harry sobre su Némesis? Además de la revisión crítica del patrimonio folklórico tamizado por la sátira, existen otras dimensiones que, como ocurre con la risa, confieren fortaleza a la empresa del muchacho y sus amigos.

La apología del cuento popular no opera sólo por medio de la fábula de los tres hermanos y su aparente significado en *Deathly Hallows* (dar pistas sobre tres objetos prodigiosos y un mensaje acerca de la inevitabilidad de la muerte).¹⁸ Por el contrario, esta fábula tanto como las otras que firma Beedle opera por contigüidad y asociación

¹⁷ La leyenda de la reliquia de la Muerte presentada en «The Tale of the Three Brothers» hunde sus raíces en la antigua tradición medieval de los trece tesoros británicos y los cuatro irlandeses (entre los que se incluye una supuesta capa de invisibilidad perteneciente a Merlín o Arturo). El manto de invisibilidad es un tema recurrente del folklore galés y germánico (desde el *Maboginion* hasta *Jack y las habichuelas mágicas* lo muestran) e incluso griegas (el casco de Hades y usado por el héroe Perseo).

¹⁸ En el capítulo 9 comentamos una interpretación sobre el significado de este cuento en relación con los personajes del ciclo novelístico.

con un universo, el de lo «subalterno». Así como en nuestro mundo, el cuento popular o de hadas es considerado por muchos como un producto cultural menor, la visión de algunos magos comparte esta desvalorización. Ron, los define en *Deathly Hallows* como una simple moraleja disfrazada; de este modo, el relato se vuelve a sus ojos un producto que para la mayoría de la sociedad caería en desgracia o falta de atención al crecer y comprender esa intención de control ético-social. «The Tales of the Three Brothers» pasaría a ser solo una curiosidad de museo, un relato subalterno donde desfilan sucesos y personajes menores.

Sin embargo, en ese carácter «menor» asignado a los cuentos populares radica una clave de la gesta heroica. El verosímil del cuento popular y lo feérico traen consigo personajes y situaciones también subalternas que encuentran sus ecos y alianzas en *Harry Potter*. Dumbledore establece esta relación:

And his knowledge remained woefully incomplete, Harry! That which Voldemort does not value, he takes no trouble to comprehend. Of *house-elves and children's tales*, of love, loyalty and innocence, Voldemort knows and understands nothing. Nothing. That they all have a power beyond his own, a power beyond the reach of any magic, is a truth he has never grasped (Rowling, 2007: 568).¹⁹

Al igual que los huérfanos desvalidos de muchos cuentos populares, Harry traba alianzas con personajes considerados subalternos (o incluso parias) por la comunidad mágica como un elfo doméstico, un semigigante en desgracia o una madre que busca a su hijo extraviado en el campo de batalla cometiendo la última traición: así, Narcisa Malfoy deviene en la esposa del gigante caníbal de *Pulgarcito*; Dobby sería el gato de la bruja rusa Baba Yaga que decide traicionar a su ama

¹⁹ El destacado es nuestro.

y ayudar al protagonista. De hecho, Dobby es el autor de un rescate de último momento que solo es posible debido a que los Malfoy y Voldemort ni siquiera consideraron necesario colocar protecciones mágicas contra los elfos domésticos, demostrando el lugar que les confieren entre los seres mágicos. Vuelve a resonar el modo en que los diferentes seres que conforman la comunidad mágica fueron retratados en la fuente del Ministerio.

De este modo, se reivindican las raíces en el folklore que estaban marcadas en los inicios de la saga: más de un crítico emparentó a Harry con los arquetipos jungueanos así como con las figuras de Arturo, Cenicienta y otros personajes del acervo tradicional. El héroe basado en figuras folklóricas opera desde los rizomas del relato para enfrentar al gran villano final. Harry es el niño que vivió («The Boy Who Lived») gracias a la acción de Voldemort en aquella noche fatídica en el valle de Godric. El epíteto que labra la identidad social del muchacho parece retorcer la frase formulística típica de mucho cuento popular: «there was once a boy who lived...» («Había una vez un chico que vivió...»).

Existe otro aspecto en el cual el cuento popular resulta influyente para la jornada del héroe. Xenophilius Lovegood es quien inaugura esta isotopía pues extiende un puente entre la leyenda de las reliquias de la Muerte y la vida real con la palabra *quest*; esta última se refiere a la búsqueda de los tesoros emprendida por quienes creen en la leyenda (Rowling, 2007: 329). La palabra no sólo reactiva los *topoi* del *portal-quest* descrito por Mendlesohn (2008) sino que induce a pensar los roles de Harry y Voldemort como contrincantes en una clásica historia de caballerías donde las reliquias de la Muerte se encuentran al final de una carrera por alcanzar a su dueño definitivo. Cambiemos «reliquias de la Muerte» por «Santo Grial» y no nos alejaremos más que unos pasos.

A partir de aquí, solo se extreman los desdoblamientos y repliegues que marcan las vidas de Harry y Voldemort, ya anunciados en novelas anteriores. Se superponen dos búsquedas o *quests*: primero la

del niño prodigioso que busca detener a su némesis buscando eliminar los remanentes de su alma; segundo, la del otro niño prodigio y malvado que busca detener al niño prodigio por medio de hallazgo del arma infalible: la Vara de Saúco.

La búsqueda de las reliquias nos lleva a revisar las claves de lectura con que los personajes y lectores nos acercamos a los cuentos populares, es decir, con la conciencia genérica. La primera clave de lectura sería la moralizante, ya delineada por Ron, que desactiva cualquier otra interpretación y se relaciona con el paso de la niñez (concentrada en la historia superficial) a la adultez (comprender el sentido moral disfrazado). Sin embargo, Harry y Voldemort leen u oyen la historia siendo mucho más grandes que el público promedio de Beedle en la comunidad mágica. Ambos reponen claves interpretativas que escapan a la lectura moral que Ron esbozara con sorna.

Una segunda clave de lectura sería la que introduce Xenophilius: la del viaje heroico como búsqueda material y espiritual de un objeto único, una tradición donde los antecedentes son Jasón, Lancelot, Gawain, Ivan y muchos más. Harry parece tentado por esta lectura cuando se pregunta si debe seguir la búsqueda de los horrocruxes o emprender el rastreo de la Vara de Saúco al igual que su enemigo. La varita sería la solución mágica prometida por el relato de ordalías y proezas caballeriles. El muchacho termina comprendiendo, como sugieren los otros cuentos de Beedle, que la magia inaudita no es necesariamente la solución, menos si se trata de una Vara cuyos poderes todos codician y que parece atraer la muerte. Esta interpretación, como dice Dumbledore, (Rowling, 2008: 95) se encuentra en conflicto con la lectura moral pues considera a las reliquias como objetos a los cuales aspirar. Lejos de eso, otro cuento de Beedle «The Fountain of Fair Fortune» sostiene que la magia ni siquiera es una ayuda.

La tercera clave de lectura también es introducida por Lovegood y podríamos denominarla «lectura evemérica», en referencia al mitógrafo Evémero de Mesina, para quién los mitos eran deformaciones de hechos reales. De un modo similar, algunos folcloristas

han interpretado los cuentos populares como documentos históricos; varios eruditos alemanes creen que los cuentos que han sido preservados de tiempos antiguos y se usaron para explicar algunas costumbres arcaicas y hechos históricos.²⁰ Esta lectura indicaría que las reliquias existen y son rastreables a través de la historia

La pugna entre Harry y Voldemort tiene entonces un correlato hermenéutico. Ambos compiten por una interpretación, por fijar un sentido en torno a los tres objetos legendarios. En un principio, Harry no puede sumergirse en el verosímil del cuento popular cuando «The Tale of the Three Brothers» menciona la aparición de la Muerte como personaje (2007: 330), a lo que Hermione responde con un no muy acertado «It's a fairy tale, Harry» fiel a su escepticismo. Voldemort, quien probablemente solo conoce el relato por medio del discurso indirecto, no se concentra en una clave moral sino que ejercita una interpretación evemérica («las reliquias son objetos históricos y reales deformados por la transmisión oral») cruzada con la del viaje heroico («la Vara es el objeto único que me hará invencible»).

La interpretación evemérica prueba ser adecuada según las conclusiones de Dumbledore: en efecto, las reliquias no sólo existen sino que habrían sido creadas por los hermanos Peverell, tres magos tenebrosos que experimentaron con los límites de las artes ocultas (2007: 572). Sin embargo, las otras dos claves de lectura no quedan eliminadas, salvo por el empecinamiento de Voldemort en dejar de lado una de ellas. La lectura moralizante apunta a la debilidad que Dumbledore siempre señaló a Tom Riddle (su incapacidad de aceptar la muerte). La clave del relato heroico promete más de lo que da (poder insuperable). Harry resulta más exitoso en la prueba interpretativa pues logra entender que las tres lecturas son complementarias, no excluyentes.

²⁰ Un cuento interpretado desde esta perspectiva es «El flautista de Hamelin» que podría relacionarse con un hecho ocurrido en la aldea de Hamelin a fines del siglo XIII.

Voldemort cae entonces en una trampa similar no solo a la del hermano mayor que pide a la Muerte la varita invencible sino al de otro relato de Beedle: «The Warlock's Hairy Heart». En este último, un brujo busca hacerse invulnerable separando su corazón de su cuerpo, un acto mágico insólito e imposible según las leyes del mundo ficcional. La *hybris* del brujo y su descenso por pasadizos góticos que llevan hasta el recinto del corazón trazan una geografía descendente similar a la de Voldemort y sus horrocruxes de la cual no es posible escapar.

A través de lo expuesto, podemos concluir que se revaloriza el legado de los cuentos tradicionales y, a pesar de las aristas que someten a revisión, este género parece quedar en mayor estima que el de la epopeya. Como analizamos en el capítulo anterior, hay una anti-epopeya que se intuye en las páginas de *Harry Potter*. Podríamos agregar ahora que la tradición de la risa carnavalesca y el cuento tradicional sustituyen el andamiaje épico operando desde los puntos capilares, desde lo «menor» y desde la respuesta a las voces silenciadas por los «grandes géneros» y los discursos oficiales y consensuados por la comunidad mágica.

¿Hasta dónde llega el «canon»?

Uno de los aspectos que hemos dejado en suspenso hasta el momento suele permanecer en la periferia de las tareas del crítico literario también. Al momento de emprender la aventura interpretativa es común sumergirse en un conjunto de hojas de papel afianzadas por medio de un lomo, de un anillado si se trata de fotocopias o en una pantalla con tinta electrónica enmarcada por plástico. La obra ya se encuentra ahí procesada en una forma libresca. Las tapas del libro o los límites del *e-reader* nos dicen hasta donde llega la materia verbal identificada con un título y autor. La tarea del crítico, en la mayoría de los casos no requiere meditar acerca del estatuto de ese texto. Sabemos que no ha sido siempre así: muchos códices medievales aglutinan textos conformando un laberinto de caligrafía monástica (Chartier, 2006: 198); los editores medievalistas conocen bien esta fatigosa realidad. Tampoco es un secreto que Max Brod tuvo que ensamblar manuscritos para que *El proceso* de Kafka viera la luz del día. Es cierto que la mayoría de los textos modernos se nos presentan en un formato

editorial bastante bien definido y que bajo esa presunción tendemos a reducir la entropía de la labor crítica.

Pero existen casos dificultosos entre los libros modernos. Nos encontramos con que la obra que identificamos como *Harry Potter* parece estar compuesta de novelas, cuentos y otros escritos de ficción. Sin embargo, la interpretación no se limita a dicho conjunto, al menos en cuanto al modo en que algunos de sus lectores la ejercitan. ¿El crítico literario debe «leer» del mismo modo que los fans, confinarse a los mismos límites de la obra o trazar otros? En este punto es donde vemos con mayor nitidez algunos problemas de *Harry Potter* a la orilla donde seguimos de pie. Hasta aquí hemos revisado cuestiones que parcialmente podríamos circunscribir al texto ficcional; hemos ejercitado a una suerte de *close reading* sobre una masa verbal de la cual hemos dado por sentado que está bien definida. Pero llega la hora de plantearse algunos interrogantes que tienden el puente entre el «texto» y su «lectura».¹

El eje de este capítulo radica en esa condición problemática de las escrituras firmadas por J. K. Rowling que componen *Harry Potter* y de otras que nos plantean aún más interrogantes. Como hemos dicho, no se trata de una pregunta limitada a este caso particular sino de una frecuentemente silenciada en los estudios literarios. ¿Nos dicen algo las declaraciones de los escritores sobre sus obras? ¿Debemos revisar la correspondencia de las Brontë para entender mejor los personajes de *Cumbres borrascosas* y *Jane Eyre*? ¿Una servilleta donde Cortázar hubiera escrito «Los peronistas invadieron la casa» se consideraría parte de «Casa tomada» y resolvería su enigma? ¿Los garabatos marginales de Ian McEwan en un ejemplar de su novela *Expiación* serían considerados también parte de esa obra? ¿Lo que dijera Samantha

¹ Por supuesto, como hemos visto hasta aquí, nuestro trabajo no ha ignorado las dimensiones extratextuales (y en ese sentido la primera sección del libro no ejercería el *close reading* en sentido estricto) pero sí es cierto que dichas dimensiones serán tomadas en consideración con mucho mayor peso y recurrencia en la segunda parte de este libro.

Schweblin en una entrevista acerca de la transmigración de almas sería un hilo más de ese tejido llamado *Distancia de rescate*?

Por supuesto que hay algo de hipérbole en esas preguntas pero también el reconocimiento de un problema crítico que nos interesa diseccionar ya que interviene en nuestro recorrido por las orillas de la palabra. Más que respuestas precisas planteamos algunas claves de lectura para organizar itinerarios de aquí en más en función de los objetivos de abordaje que se planteen en torno a *Harry Potter*.

Desbordes escriturales y crítica desbordada

El interrogante por los límites de las obras literarias no es novedoso; Michel Foucault (1969: 91) se lo había planteado hace décadas al pasar. Si revisamos la producción de crítica literaria en torno a *Harry Potter* detectaremos algunos planteos similares, en particular en colecciones de estudios como *The Ivory Tower and Harry Potter* (Whithead, 2002) o *Reading Harry Potter* (Anatol, 2003). Varios de esos trabajos fueron producidos cuando el ciclo novelístico original no había concluido; muchos de los investigadores (en particular los que abordaban las perspectivas poscoloniales, los estudios de géneros y el feminismo) resaltaban el carácter provisorio de algunas conclusiones debido a esa situación.

No obstante, para algunas perspectivas en los estudios literarios, la escritura nunca concluye. Para la crítica genética, la recursividad es una propiedad específica de todo trabajo escriturario: el autor siempre puede retomarlo, modificarlo, expandirlo mientras viva. Veamos un ejemplo siguiendo este razonamiento: la versión que hemos leído de *Prisoner of Azkaban* es un estadio de dicha novela (la versión edita, para ser más preciso) pero esto no significa que haya un estadio definitivo² de la misma dado que J. K. Rowling aún puede modifi-

² La idea de que existe un estadio textual definitivo es improcedente para la crítica genética pues incurre en una «ilusión teleológica» (Lois, 2001: 17): creer

carla (por ejemplo, en una segunda edición) o por medio de otras escrituras que modifiquen detalles de la novela en forma sintagmática (el fenómeno conocido como *retcon* o retrocontinuidad).³ Más provocativo aún: la versión éditada no es para el crítico genético un estadio privilegiado sino parte de un *continuum* escritural en el cual «sucede» la obra. Si bien la crítica genética se zambulle en la literatura bajo la firma o autor a quien se le atribuye la escritura (un aspecto que revisaremos en el próximo capítulo), esta perspectiva ofrece al menos dos consecuencias interesantes: en primer lugar, que los «otros estados» de la obra (que pueden hallarse en manuscritos, pruebas con correcciones, ediciones con modificaciones, etc.) resultan significativos para analizar la literatura y no puros sobrantes que agregan detalles de color; en segundo lugar, que la escritura no debe tener necesariamente una forma ni ocurrencia cronológica específica para permitir una lectura crítica.

Tomemos algunas categorías de la crítica genética que nos pueden resultar de utilidad. Élida Lois (2001: 2), una genetista argentina, clasifica los materiales de proceso de trabajo escritural en dos categorías: materiales o pre-textos prerredaccionales (generalmente planes, bosquejos, guiones, notas, es decir, formas escriturales simples en las cuales se plantean líneas de acción para el texto literario) y materiales o pre-textos redaccionales (es decir, escrituras que ya poseen una forma más consolidada o que se acercan a la imagen que el escritor tiene respecto de su obra como copias en limpio, pruebas con correcciones, versiones publicadas, etc.). La separación es interesante para pensar lo que ocurre, por ejemplo, con escrituras y producciones de Rowling.

Luego de la publicación de *Deathly Hallows* en 2007, la escritora participó de un chat en vivo con lectores, como había hecho ya tras la publicación de algunos libros anteriores. En el intercambio, varios

que todo estadio textual no publicado se encamina hacia la concreción de versión éditada y que solo de este modo se lo puede interpretar..

³ Un término similar dentro de las comunidades fans es el «Unicornio de papel», que designa cualquier detalle agregado *a posteriori* que puede modificar las formas de interpretación de una obra.

lectores pidieron que contara los destinos de algunos personajes luego de la batalla de Hogwarts que no habían sido aclarados en la novela.

Katieleigh: Does hermione still continue to do work with spew and is life any better for house elves!

J.K. Rowling: Hermione began her post-Hogwarts career at the Department for the Regulation and Control of Magical Creatures where she was instrumental in greatly improving life for house-elves and their ilk. She then moved (despite her jibe to Scrimgeour) to the Dept. of Magical Law Enforcement

[...]

J.K. Rowling: After a few years as a celebrated player for the Holyhead Harpies, Ginny retired to have her family and to become the Senior Quidditch correspondent at the Daily Prophet!

[...]

Alicepie: What happened to luna, did she get married who to?

J.K. Rowling: She ended up marrying (rather later than Harry & co) a fellow naturalist and grandson of the great Newt Scamander (Rolf)! (Bloomsbury, 2007).

Las declaraciones de Rowling en este chat expanden lo que el lector encontró en la versión éditada de *Deathly Hallows*. Si lo pensáramos desde las categorías de la crítica genética, estas declaraciones podrían tomarse como pre-textos prerredaccionales pues no poseen la forma novelesca sino la de un comentario. ¿Prerredaccional no implica que haya un texto consolidado después? Sí y no. Cronológicamente hablando, la categoría no tiene que ver con la temporalidad sino que se piensa en relación con un estadio textual que posee otro grado de desarrollo y clave lingüística, haya sido materializado este último o no. Un prerredaccional puede producirse después de una versión éditada y

desembocar en la publicación de otra versión o no: imaginemos, por ejemplo, que un escritor toma notas para una segunda edición de un texto pero abandona el proyecto o fallece; ello no quitaría la posibilidad de interpretar esas notas como prerredaccionales.

Durante mucho tiempo, estas declaraciones, al igual que algunos tweets de la escritora fueron escrituras de otra escritura no sustanciada (no hubo otros textos «literarios» que absorbieran esas ideas y las refundieran). Sin embargo, la aparición del sitio web Pottermore y sus notas explicativas les dieron cauce a algunas de ellas. También, el estreno de la obra teatral *Harry Potter and the Cursed Child* (Rowling, Thorne y Tiffany, 2016) retomó el conjunto de escrituras «sueltas» para construir la trama.

¿Por qué lo que diga Rowling en un chat tendría menor condición textual que un párrafo de sus novelas? Con mucha frecuencia, otros textos no ficcionales de un escritor nos agregan algo acerca de sus obras (pensemos en un caso como la «Filosofía de la composición» de Poe y lo que nos dice sobre su método de escritura y la forma en que concibe su lector). ¿Acaso se trata de reponer una diferencia similar a las del formalismo ruso entre lengua literaria (la de las novelas) y no literaria (las entrevistas, comentarios explicativos, narraciones históricas como *History of Magic in North America*)? Desde el punto de vista genético, tendrían igual estatuto siendo diferentes estados de archivación pues en ambos casos estamos ante materia verbal pública que el autor ha dado a conocer específicamente.

Es lícito pensar junto con la crítica genética que los límites frecuentemente asociados a las obras literarias son el resultado de consensos que en ocasiones conviene cuestionar. En este punto, dicha corriente de estudios se aproxima un poco más a los modos en que los muchos lectores, en particular fans, realizan procesos hermenéuticos en torno a *Harry Potter* y su heterogéneo conjunto de materiales. Por supuesto, no hay homología pues por otro lado los lectores en general interpretan la obra a partir de las últimas acciones del escritor y se consideran que estas determinan la existencia de versiones defi-

nitivas, algo que para un genetista representa un dolor de cabeza. La literatura, para la crítica genética, es lo que ocurre *en y entre* estados de archivación.

Cuando el texto se expande: *Harry Potter* transmedia

Desde la orilla podemos vislumbrar, a estas alturas de la observación, que *Harry Potter* no se compone solo de palabras, estén confinadas entre las tapas de los libros o en notas y declaraciones mediáticas. Una vuelta más a la madeja nos revela las dificultades para dar cuenta de un fenómeno que iniciara como un texto literario y se fue expandiendo. Al día de hoy, *Harry Potter* se ha convertido en una narrativa transmedia y esta nueva condición también influye en nuestra reflexión sobre los límites de la obra desde los estudios culturales en sentido amplio.



Figura 3. Tweets de Rowling que expanden el relato.
Fuente: Twitter.

Cuando nos referimos a las narrativas transmedia (*transmedia storytelling* en inglés) estamos pensando en algo que excede al modelo de adaptación de un texto fuente (literario en este caso) a otro sistema signico (como por ejemplo el cine o los videojuegos). El concepto fue acuñado por Henry Jenkins en un famoso artículo de 2003 donde reflexionaba acerca de experiencias que venían teniendo lugar desde finales de siglo xx. Para el teórico de los medios se había producido un cambio cultural a partir de la convergencia de viejos y nuevos medios en la producción de contenidos. En lugar de adaptar y reproducir contenidos de uno a otro, una nueva posibilidad se había consolidado: crear contenidos y experiencias concebidos teniendo en cuenta las posibilidades y especificidad de cada medio y sistema de signos (Jenkins, 2003). Eso son las narrativas transmedia, relatos que «fluyen» (término clave) generando diferentes experiencias en el público para el que fueron pensadas.

Las condiciones básicas para considerar que un relato posee carácter transmediático son precisamente desarrollarse a través de diferentes medios y lenguajes sin que se replique exactamente el mismo contenido de uno a otro; expandir el mundo ficcional (fig. 3) y lograr que el público de sumerja en el mismo y lo habite; incluir la participación del público que no será tomado como el mero consumidor al que apelaban los modelos transmisivos de la cultura sino un «prosumidor» (productor+consumidor) en todo caso.

Una de las primeras dificultades que podría presentar este concepto es que *Harry Potter* no fue creado como una narrativa transmedia. Mientras que *Matrix*, *Pokémon* o *Blair Witch* estuvieron diseñadas para que cada expresión y medio aportase algo nuevo al relato (por ejemplo, los videojuegos, las series animadas, las publicaciones en web oficiales), el camino del mago de Hogwarts fue diferente. Se trata de una obra que se «transmedializó», es decir, que no contó con un diseño coordinado desde un principio para alcanzar ese estatuto pero que a lo largo del tiempo se ha mimetizado con esta forma de producción cultural. Carlos Scolari, otro teórico de las narrativas

transmedia, señaló que los videojuegos de la franquicia, si bien adaptaban los libros y películas también agregaban algunos datos nuevos proporcionados por Rowling (líneas de tiempo, personajes para los cromos coleccionables) y también que el parque de diversiones de Orlando proporcionaba un modo diferente de atravesar el relato (Scolari, 2013: 28). Además, la existencia de la producción de *fan fiction* y *fan art* había puesto los cimientos de una cultura participativa en torno a las desventuras del mago adolescente replicando situaciones que ya se daban con otros consumos culturales. Sin embargo fue la plataforma Pottermore la que marcó el ingreso de *Harry Potter* a la transmedialidad, pues como recuerda Scolari, implicó una serie de estrategias comunicativas novedosas y la producción de nuevos contenidos que expandieron el mundo conocido.

De más está decir que cualquier lector podrá pensar en la productividad de este concepto y tener algunos reparos hasta aquí. Ciertamente el concepto de narrativa transmedia puede ser útil para comprender fenómenos como *Harry Potter* pero no cualquier obra literaria (¿cabe pensar en una narrativa transmedia con obras de Mario Vargas Llosa o Joyce Carol Oates?)⁴ De hecho, la categoría describe producciones culturales comandadas por grandes compañías salvo casos como el de *Harry Potter* o *Star Wars* (al menos por buena parte de su existencia) que estuvieron a cargo de un creador único y presupone espectadores con accesos a tecnologías conectivas, por supuesto.⁵ Sin embargo, aunque se trate de una categoría con un alcance descriptivo moderado desde la misma nos permite zambullirnos en

⁴ Una obra literaria no puede ser transmedia sino formar parte de una narrativa transmedia, pues el concepto designa un sistema relacional, una estrategia narrativa para el desarrollo de contenidos y no una propiedad asignable a un objeto.

⁵ Sin embargo podría pensarse también el caso de obras literarias que han sido apropiadas por producciones posteriores del cine, cómic, televisión, videojuegos, *merchandising* y prácticas no comerciales como el *fanfiction*. Es el caso de *Drácula*, de Bram Stoker, pero también el de obras más impensadas como *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares que ha inspirado videojuegos y series.

la lógica cultural que opera en la relación entre lectores (o más bien «translectores») y la narrativa.

La expansión que implican las narrativas transmedia hace surgir nuevamente el límite de la obra como problema. «Se sabe dónde comienzan las NT pero nunca dónde terminan» afirma Scolari (2013: 129). El translector salta de un medio al otro atrapando información y produciendo sus contribuciones, en especial si se trata de un fan. Desde el punto de vista de esta teoría, la obra no estaría centrada en la producción que lleva la firma de J. K. Rowling sino que incluiría el total de las producciones sobre el Wizingard World. Por supuesto, esto no implica sostener que desde el punto de vista legal y patrimonial *Harry Potter* no pertenezca a la escritora escocesa (Scolari, 2013: 291) pero sí que existe una relación de «tira y afloje» entre creador y público definidos en los términos que acabamos de mencionar. La forma de «leer» en este contexto abandona el privilegio sobre el libro y permite concebir un marco teórico para comprender las formas de interpretación.

Sin embargo, como toda teoría muestra sus resquicios en los cuáles no se da cuenta por completo de la heterogeneidad de opiniones y consideraciones de los lectores efectivos. Incluso en el marco de la «lectura» de una narrativa transmedia se generan discrepancias

Lectores levantan la mano: ¿hasta dónde llega el canon?

Nos apartamos un momento de los estudios literarios para encontrar otras claves interpretativas. Aquí las discrepancias se producen también entre los fans. Algunos estratifican los materiales escriturales y diferencian la legitimidad de los mismos: por un lado las novelas y libros complementarios como *Quidditch* y por otro lado las notas de Pottermore, las declaraciones en entrevistas y Twitter. Se repone el imaginario libresco como fuente de saber legítimo, una forma de reunir la dispersión de los signos que cataloga en el imaginario del

fandom lo legítimo de lo no legítimo. Otros no establecen dichos cer-
cos por lo que cada escrito de Rowling contribuye a la construcción
del mundo ficcional. Algunos críticos culturales siguen estas distin-
ciones: por ejemplo, cuando se discute la presencia de personajes con
sexualidades no hegemónicas Sarah Lyall (2016) y la inclusión dentro
de la diégesis ficcional en textos oficiales (las novelas, guiones) y las
«declaraciones de intención» en esos «otros escritos» de Rowling.

El título de este capítulo no ha sido aclarado hasta el momen-
to; para los lectores versados en la definición de «canon» que sue-
len manejar los estudios literarios, dicho título puede parecer algo
desconcertante. Para quienes manejan la definición que circula entre
muchos lectores en la web, los significados son muy distintos.

La pregunta del título es una suerte de ecuación donde convergen
consensos y disensos a modo de términos y miembros. La incógnita
parece dar por sentada la posibilidad de arribar a alguna respues-
ta clara. Como hemos visto, estudios literarios (la crítica genética) y
culturales (la teoría de las narrativas transmedia) nos han proporcio-
nado algunas ideas. Falta revisar lo que ocurre dentro de las comu-
nidades de lectura y el modo en que los fans resuelve el interrogante
por los límites de la obra. He allí su modo de plantearse la acepción
del término «canon».

El significado que tiene la palabra «canon» en el marco de los es-
tudios literarios habituales es el de «una lista de autores u obras que
deben ser leídos porque representan lo más elevado de una determi-
nada cultura» (Fonsalido, 2018: 173). Dicha valoración es ejercida en
la actualidad por instituciones como la universidad, las academias, la
crítica literaria y, en parte, el marcado. Muy diferente es la otra acep-
ción que se ha gestado en comunidades de lectores. Una vez más, nos
topamos con un término folksonómico sobre el cual, curiosamente,
no parece haber reflexión académica (la mayoría de los estudios con-
sultados sobre el término «canon» reponen el sentido de selección de
obras literarias ligadas a una tradición y ni siquiera registran otras
acepciones). Dentro de estos ámbitos no formales se entiende por

canon el conjunto de materiales que componen un universo ficcional y que son considerados legítimos o verdaderos por los lectores, público, espectadores. Por supuesto, la definición del canon en este sentido queda ligada a la figura del autor-creador.

Como decíamos unos párrafos más arriba, las comunidades de lectores no son monolíticas en sus criterios de consideración sobre la canonicidad y los límites de la obra. Analicemos uno de los sitios web más conocidos en torno a *Harry Potter* y el modo en que resuelven este espinoso asunto. HP-Lexicon, una de las enciclopedias en línea con mayor tráfico de usuarios en torno al mundo de Rowling manifiesta su función y criterios del siguiente modo (los destacados son nuestros):

The Harry Potter Lexicon is an attempt to catalog in a user-friendly way all the information J.K. Rowling has given us about the world she has created, the universe of Harry Potter. For that purpose, a distinction is made between information which comes *from the author herself* and that *which comes from other sources, whether officially licensed or not*. Only information which comes directly from Rowling is considered to be “canon” here on this website. The Lexicon prioritizes canon sources. It is important for people trying to better understand the Harry Potter universe that they understand which canon sources are considered “more correct.” In a conflict of facts, higher canon trumps lower canon.

However, in some cases *later writings trump earlier writings* simply because Rowling’s process of creation is evident and either changed her mind or fine-tuned the information. A good example of this are the departments of the Ministry of Magic. Several departments were mentioned offhand in earlier books which disappeared when she set

down the official description of the Ministry in 2001 while working on book five.

Entre los aspectos que podemos señalar aquí observamos nuevamente al escritor como faro para decidir la canonicidad de los componentes del mundo ficcional. El canon primario, de hecho, son las novelas y los guiones de la serie *Animales fantásticos* que contienen los «hechos»; el canon secundario está compuesto por textos literarios como los libros complementarios y relatos breves así como por obras híbridas (los videojuegos de realidad aumentada *Book of Spells* y *Books of Potions* para los cuales Rowling creó material nuevo), los escritos de Pottermore, los cromos de magos, el árbol genealógico de los Black; el canon terciario por las entrevistas, tweets y otros escritos, incluso algunos materiales de diseño gráfico para la primera serie de películas ya que Rowling brindó información nueva al estudio de diseño MinaLima.

Un segundo aspecto de la descripción de HP Lexicon es que contemplan la situación de la retrocontinuidad y la diversidad de materiales que componen el canon terciario. La estratificación que explicita este sitio web. Aquí entramos en una disputa por asignar legitimidad y, por qué no, pensar en la propiedad acerca de la obra ficcional y el mundo construido.

Existen dos componentes problemático en la ecuación. El primero es la inclusión del guión teatral de *Cursed Child* pues la página menciona que «script for the play which is not written by Rowling but which she considers to be canon» siguiendo un tweet en el cual la autora se expresó al respecto (fig. 4). Aquí HP-Lexicon adopta un criterio similar al de la crítica genética cuando se presta atención a la operación de firma del autor: Rowling dice haber participado del desarrollo («developed») creativo de la pieza teatral aunque no haberlo escrito. Sin embargo su pronunciamiento y la aparición de su nombre entre quienes firman la edición libresca del guión (ella junto a Jack Thorne y John Tiffany) confieren un estatus determinado a esta pieza.



Figura 4. Tweet de Rowling sobre *Cursed Child*.
Fuente: Twitter

Por otro lado, los Youtubers John y Ben Carlin del canal Super-CarlinBrothers (2018), muy conocidos en los últimos años por sus teorías respecto de *Harry Potter*, enfocan el problema en la situación de *Cursed Child* frente al resto de los escritos potterísticos: Pottermore no posee información alguna sobre los personajes y situaciones mostrados en *Cursed Child* y siendo esta una fuente canónica importante parecería indicar que la obra es una producción oficial (en tanto cuenta con el aval de Rowling y una concesión de la licencia comercial) al mismo nivel que las películas producidas entre 2001 y 2011 pero no canónica.⁶ Otros canales como NerdAlert (2017) y Pottermore (2018) han llegado a conclusiones similares basándose en la falta de inclusión de la obra dentro de Pottermore y sus contradicciones con explicaciones canónicas sobre detalles como el uso del giratiempos

⁶ Esta distinción entre «canónico» y «oficial» puede rastrearse en comunidades de fans de manga y animé. Por ejemplo, se considera que el canon de *Saint Seiya* es todo manga elaborado por el autor Masami Kurumada pero que los animés producidos por Toei Animation sobre los mismos son producciones oficiales. El tercer término sería lo «fan-made», las producciones hechas por fans como el *fan art*, los *doujinshis* (mangas hechos por fans).

El segundo problema para la clasificación de HP-Lexicon es el de las películas. Las que fueron realizadas entre 2001 y 2011 no son consideradas canon. Sin embargo, la serie *Animales fantásticos* presenta otras condiciones: el guión es de J. K. Rowling (ahí está la operación de firma) pero las películas son realizaciones que involucran muchas más «manos» y signos que los que dependen de la autora (los signos lingüísticos). A la vez, la película agrega, quita y modifica cosas respecto del guión, hay escenas eliminadas filmadas pero no incluidas en la edición del guión y los detalles como el vestuario o la disposición de Hogwarts siguen más la línea establecida por las franquicia cinematográfica anterior que el mundo diseñado por Rowling a través de sus libros.

Llegados a este punto, sintetizamos las posturas respecto de los límites de la obra en el siguiente cuadro.

	Crítica genética	Teoría de las NT	Fandom
Propósito u orientación	Estudiar los textos literarios	Estudiar la cultura transmedia	Organizar la interpretación en la comunidad de lectores
Indicador de los límites de la obra	Firma o autor	El mundo construido (por el creador y expandido por los aficionados)	La firma o autor separa lo canónico de lo oficial y lo <i>fan-made</i>

*Cuadro 3. Perspectivas para analizar una obra.
Fuente: elaboración propia.*

¿Conclusiones para lo inconcluso?

Los problemas de delimitación de textos literarios se acabarán aquí ni son novedosos (de hecho el primer caso literario similar es cuando menos la obra de Arthur Conan Doyle acerca de Sherleck Holmes, devenido en el «problema sherlockiano» formulado por Arthur Bart-

lett Maurice y Frank Sigdwick). Creemos que es posible trazar algunas siguientes coordenadas para pensar los estados de archivación de *Harry Potter* y sus abordajes de acuerdo con los objetivos de cada investigación.

En el caso de las investigaciones textualistas (es decir, las que tradicionalmente se concentran en el texto y ejercitan el *close reading*), el corpus de investigación será el de las novelas y guiones. El criterio para conformar corpus será el de la firma de la autora.

Investigaciones sobre la recepción de *Harry Potter* deberían adoptar un conjunto de criterios similares al de las instancias de recepción que investiguen. Si se trata, sobre todo, de lectores fans, el corpus debería ser delimitado por los mismos criterios de canonicidad que guían sus lecturas para poder comprender las formas en que interpretan la obra. Es la postura que adoptaremos en la segunda parte de este libro.

Por otro lado, los estudios literarios de corte textual-genéticos suponen un camino intermedio, aunque más cercano al de la recepción. El criterio será también el de la firma autoral, pero a diferencia de los estudios de recepción, no importarán las valoraciones en torno a obras como *Cursed Child* (es decir, las evaluaciones que la consideran canónica o no debido a su calidad y consistencia respecto del resto del universo ficcional) ni la condición textual (borrador, versión editada, etc.). Con este criterio hemos trabajado durante la primera parte del libro por considerarlo superador de los estudios textualistas más convencionales.

Por último las investigaciones interdisciplinarias (sociológicas, psicológicas, etc.), creemos, deberían operar como las investigaciones textual-genéticas, es decir, tomando en consideración la totalidad de las producciones firmadas por Rowling y no solo los textos editados como libros, aunque sea posible (y hasta necesario para las diferentes disciplinas) establecer niveles de importancia entre los materiales.

«Solo para entendidos, no para *muggles*» hemos podido leer en algunas publicaciones de redes sociales. Esta y otras frases similares muestran una apropiación del término inventado por J. K. Rowling: en el marco de las comunidades de lectores fans (ya nos explayaremos sobre este término), los *muggles* son los no iniciados en un tema e incluso «inferiores» por no ser iniciados en los derroteros del hijos de James y Lily Potter. No ha habido un pronunciamiento público de Rowling acerca de este uso popular del término, uso que en cierta medida se opondría a los valores anti-sectarios e integradores que parece promover *Harry Potter*. ¿Una declaración suya de oposición frente a este uso cambiaría la situación?

Sabemos que el lenguaje posee una naturaleza caleidoscópica, que su condición básica es el movimiento permanente, el cambio; por lo tanto, podríamos aventurar sin riesgo que ninguna intervención de la escritora erradicaría dicho uso. Después de todo la escritura no es sino un acto de constante desposesión. Desde el preciso momento en que el escritor deja su marca en la hoja o la pantalla ocurre lo que Pla-

tón registró en su diálogo *Fedro* hace varios milenios: una vez echada al mundo, la escritura se separa del señorío de quien la produjo. Y de hecho el *Oxford English Dictionary* en 2003 ingresó la palabra *muggle* con la definición «A person who is not conversant with a particular activity or skill» y su origen etimológico, dando cuenta de una ampliación de la denotación original (BBC, 2003).

Transitar el texto ficcional es un proceso de puja entre quien escribe y quién lee. Por un lado se registra la apropiación del mundo ficcional de *Harry Potter* por parte de sus lectores y el modo en que estos pueden torcer los sentidos textuales en una suerte de llave de judo semántica. Pero en contraposición tenemos operaciones o gestos por medio de los cuales la escritora muestra su autoridad creativa y su reapropiación de ese universo ficcional. Las operaciones de adición, supresión y permutación en la serie cinematográfica *Fantastic Beasts* sobre la base del canon –identificadas a veces como un ejercicio de retrocontinuidad– muestran cómo la sombra de la escritora se proyecta sobre su obra: Rowling se lanza a la empresa de recapturar lo que soltó al mundo. Quizá bajo la luz de dicho gesto podamos comprender la inclusión del *muggle* Jacob Kowalski en *Fantastic Beasts*, es decir, como una forma de replantear la presencia de los no magos dentro de la diégesis y ganar algo de terreno frente al uso popular del término con matiz peyorativo. Si en el capítulo anterior nos preguntamos dónde comenzaba y terminaba la obra ahora los signos de interrogación deberán situarse en la arena de combate donde disputan y negocian sentidos los lectores y la escritora.

Los lectores tampoco están librados al azar en la semiosis, esa construcción de sentidos que es más bien una transacción: no se interpreta lo que sea ni de la nada, siempre hay indicios que guían. La patria del lector es el texto; el mismo ejerce alguna suerte de direccionamiento que detrae la posibilidad de entender cualquier cosa a partir de lo escrito en la página (no podríamos concluir que Voldemort es un alienígena xenomorfo ni esperar en consecuencia que Sigourney Weaver venga a liquidarlo, por ejemplo). Ahora bien ¿qué

ocurre cuando surgen las disputas de sentido entre lectores y escritores? ¿Qué imagen de autor construye Rowling? ¿Qué particularidades tienen los lectores pottéricos?

¿Quién mató al Sr. Autor?

Una versión «extrema» (por llamarla de algún modo) del conflicto autor-lector se encuentra en el ejercicio interpretativo sobre la obra literaria. Si rastreamos discusiones afines a este conflicto no tardaremos en recuperar un capítulo álgido en la historia de la teoría literaria llamado «La muerte del autor». Las consecuencias de esta querella se irradian como las ondas de un estanque al que le arrojaron piedras los franceses Roland Barthes y Michel Foucault. Intentaremos exponer esta discusión y su relevancia para pensar los modos en que la relación entre autoría, texto y lectura puede ser abordada en el caso de *Harry Potter*.

Lo primero que debemos advertir es que esta polémica se dio en el marco de desarrollos de los estudios literarios e históricos, es decir, de campos disciplinares en un contexto académico e institucional y en un momento histórico específicos.¹ Julio Premat (2006: 312) resume en tres aspectos las consecuencias de esta disputa: un aspecto lingüístico (se afirma que la persona es atravesada por el lenguaje,

¹ No podemos reconstruir aquí el contexto en que se gestó la querella, el cual incluye además debates lingüísticos, filosóficos e institucionales. Recomendamos la lectura del libro de Marcelo Topuzian (2014) que rastrea la gestación y desarrollo de esta discusión. En relación con la época (Francia en la década de 1960) no deja de ser curioso que esta noción (la muerte del autor) surja al mismo tiempo que otras disciplinas como los estudios acerca de la cinematografía, especialmente en la revista *Cahiers du Cinéma*, proponían la teoría del autor cinematográfico. Según esta, en una película se podía identificar en estilo, tema e intenciones recurrentes del director. El aspecto curioso deriva no solo en la coincidencia cronológica de teorías opuestas sino también que esta postulación acerca del autorismo se dé con una forma forma artística donde la atribución de intenciones a un individuo resulta aún más claramente problemática que en el caso de la literatura.

no un sujeto capaz de dominarlo a cabalidad); otro psicoanalítico (el sujeto no gobierna su pensamiento); y otro sociológico (el autor es una función históricamente variable y dependiente de correlaciones de fuerza sociales).

Quien abrió fuego sobre el autor fue Barthes en su conferencia «La muerte del autor» de 1968, año para nada insignificante para la historia intelectual de Francia (Bocchino, 2018; 162). Barthes firmó un certificado de defunción para el autor, entendiendo esta figura no en referencia la persona real (es decir, al escritor o redactor) sino como una entidad a la cual se le asignan significados e intenciones. Hasta la década de 1960, el autor equiparado con la persona física era tomado como eje para los estudios literarios académicos. Funcionaba así como una garantía de construcciones de sentido y de la crítica e historiografía literaria con impronta biografista (Topuzian, 2014: 34); hacer pública su muerte marcaba, por lo tanto, un punto de inflexión para la tarea del crítico respecto de unas tradiciones académicas que, para Barthes, resultaban poco menos que paleozoicas.

Más que constatar un hecho acaecido, la conferencia de Barthes accionó sobre el campo de los estudios literarios (Topuzian, 2014: 113). Estamos situados en el momento clave para el desarrollo del estructuralismo literario (identificado con la «nueva crítica» en la academia francesa): se consagraba así la posibilidad de estudiar el texto literario en forma inmanente, desprovisto de instancias extra-textuales como el autor y los sentidos que éste pudiera asignar a su obra.² Barthes llegó a sostener incluso que con esta muerte se volvía posible el «nacimiento» del lector que podría, ahora sí, participar de la danza de los significados textuales sin miedo a que le le impugnarán su

² Cabe decir que ese autor al que atacó Barthes estaba ligado a la idea de sujeto único y conciente, fuente y responsable de una obra artística; esta imagen data por lo menos desde el Romanticismo y su imaginario acerca del genio creador. Una parte de los planteos de Barthes se asienta sobre el terreno que habían dejado preparadas las vanguardias artísticas de principios del siglo xx con sus creaciones colectivas y otras estrategias pusieron en jaque la idea de originalidad e individualidad en los procesos creativos.

coreografía. «Darle a un texto un autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura», afirmó (Barthes, 1968: 70). Dos consecuencias nítidas se presentan aquí: en primer lugar, se fundó una práctica crítica delimitada por el texto. En segundo, se eliminó todo detalle biográfico o exégesis del propio escritor sobre su obra de la dinámica analítica. Por supuesto que hay algo de exageración combativa en la propuesta de Barthes pues una cosa es sostener que el autor proyecta su sombra sobre la obra y otra que el mismo se vuelva un eclipse solar que impide la visión.

Apliquemos someramente las tesis de Barthes al caso que nos ocupa. Tomaremos un ejemplo: J. K. Rowling explicó en una entrevista (Treneman, 2000) que creó los dementores a partir de la experiencia de un estado depresivo y en otra (Maponto, 2008) que Cornelius Fudge fue pensado como una figura equivalente a la del Primer Ministro británico Neville Chamberlain a raíz de sus decisiones políticas. Ambas observaciones reponen significados ligados a la experiencia personal o biografía de J. K. Rowling y a intenciones de construcción alegóricas desde «el afuera del texto».³ Para la práctica crítica inspirada en las formulaciones de Barthes, tomar en consideración estas observaciones para legitimar una interpretación de *Harry Potter* resultaría impropio. Aquí es necesario hacer una precisión: cuando Barthes habla de ese lector que emerge a partir de la muerte del autor se refiere al crítico literario, no tanto en el lector por fuera de los pasillos universitarios donde cobraba sentido su tesis.

Un año después, Foucault brindó otra conferencia llamada «¿Qué es un autor?» en la cual confrontó algunas de las premisas de su par aunque también contribuyó a sepultar la figura autoral y a reemplazarla por otra cosa. Foucault se posicionó desde la arqueología del saber y esto lo llevó a pensar el problema del autor no sólo en relación

³ Está claro que la imagen de escritora que construye Rowling por medio de estas operaciones es diferente a la de, por ejemplo, el caso del dramaturgo Samuel Beckett cuando se negó a brindar alguna interpretación sobre la situación de Estragón y Vladmir, protagonistas de su pieza *Esperando a Godot*, aduciendo que el significado debía ser formulado por el espectador.

con la literatura sino con otros tipos de discurso y con las formaciones discursivas. Por este motivo al pensador no le interesa tanto la reacción contra una rama de la crítica literaria como a Barthes sino examinar la vigencia del autor como una forma de ordenar los discursos y prácticas en torno a los mismos.

Foucault distinguió al escritor o redactor –ese sujeto detrás de la pluma o el teclado– del autor, que pasó entonces a ser una función atribuible a algunos discursos como la literatura pero no a otros – como por ejemplo, un instructivo o una pancarta callejera– en el momento histórico y social contemporáneo (Foucault, 1969: 94). El nombre propio del autor funciona como un principio de producción de sentidos. Estas distinciones nos hacen volver sobre el modo en que hemos abordado la primera parte de este libro: en ella nos hemos referido a «J. K. Rowling», utilizando la auto-denominación, firma o modo de identificación que la persona real Joanne Rowling imprimió sobre su obra. Cuando hemos utilizado expresiones como «Rowling parece decir» «Se sugiere» u otras que atribuyen sentidos al texto literario nos referimos a lo que esa función autoral, esa entidad conjeturada parece construir.⁴

Foucault llamó la atención sobre otro aspecto clave: los discursos con función de autor están marcados por la apropiación, se encuentran sometidos a regímenes legales que garantizan derechos de propiedad y la posibilidad de que debido al contenido de los mismos se pueda denunciar a quien lo firma. Esta articulación entre propiedad intelectual, patrimonial y posibilidad punitiva sería así por lo menos desde el siglo XVIII.⁵ Foucault no repone con esto una idea biografista

⁴ Sin embargo, mentiríamos si creyéramos posible sustraernos por completo a la información que conocemos sobre la escritora, a sus declaraciones y al modo en que algunos lectores las procesan y confieren valor. Por este motivo, una vez más, la separación de este libro en dos partes no deja de ser sólo tentativa de dividir el espacio por medio de la orilla.

⁵ El historiador Roger Chartier (2006) discute esta cronología sobre la función autoral y el régimen legal en torno a la misma. Adriana Bocchino también desarrolla algunas observaciones al respecto en su capítulo dedicado al autor (2018).

ni expresivista de la escritura sino que quiere estudiar la circulación de los discursos en la realidad (1969: 103).⁶ La intervención de Foucault es interesante pues si bien contribuyó a difuminar al sujeto detrás de la escritura permite al menos pensar en la presencia del nombre autoral como signo que ejerce una función en los modos en que, por ejemplo, la literatura puede ser leída e interpretada. Nuevamente, las preocupaciones y recaudos de Foucault tienen que ver en principio con prácticas y protocolos de disciplinas institucionalizadas, pero a diferencia de la propuesta de Barthes permiten aproximarse un poco más a la circulación del discurso literario teniendo en cuenta una función que interviene en la misma.

Hasta aquí hemos planteado las principales ideas sobre «la muerte del autor» y las consecuencias de estas premisas para el análisis de la literatura en general y de *Harry Potter* en particular. Sin embargo, desde la década de 1960 hasta esta segunda década del siglo XXI ha corrido mucha tinta. ¿Han cambiado las ideas en torno a este tema y, en consecuencia, las posibilidades de estudio de la literatura?

Las posturas de Barthes y Foucault no son, por supuesto, las únicas intervenciones de la querella aunque sí las más retomadas. El teórico argentino Marcelo Topuzian indicó en *Muerte y resurrección del autor* (1963-2005) que ya existían intervenciones de otros pensadores franceses como Émile Benveniste, Jacques Derrida y Julia Kristeva. En el mismo estudio, Topuzian repasó con sumo detalle las revisiones que denomina «Retornos del autor». Este retorno sería más que el producto de una discusión explícita como en un cambio de los consensos del área (Topuzian, 2014: 215).

Para el teórico, los enfoques englobados bajo la estela de los estudios culturales a partir de las décadas de 1980 y 1990 (en los que se engloban la sociología de la cultura, estudios poscoloniales, feminis-

⁶ Foucault comienza afirmando que el estado «actual» de la escritura se «ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más que a sí misma (1969: 90). El escritor desaparece al escribir detrás de los grafemas que deja sobre la página, una premisa que recuerda, una vez más, al *Fedro* platónico.

tas, *queer*, neohistoricistas, entre otros) re-situaron la figura del autor en el marco de nuevas necesidades institucionales de las prácticas críticas. El autor reapareció ligado parcialmente a detalles biográficos y a la construcción de una imagen de escritor para encauzar las prácticas interpretativas (2014: 12). Entre los nombres que Topuzian identifica con este retorno están los estadounidenses Paisley Livingston, Peggy Kamuf, Donald Pearse, Alexander Nehemas y también los franceses Jean-Luc Nancy y Jean-Noel Marie y el irlandés Seán Burke.

Burke, por ejemplo, recuperó la categoría de autor y la identificó como una de las voces presentes en el texto literario que puede construir sentido (Burke, 1998: 176; Topuzian, 2014: 251). No obstante, es cierto que en su propuesta asoma por momentos la cabeza cierto biografismo e historicismo en el cual la figura del autor orienta los discursos literarios por encima de otras voces; esto revela que existiría cierta jerarquía en la cual la voz autoral está por encima de otras. Esta situación coincide con algo que observaremos en breve: los lectores adeptos a *Harry Potter* conceden especial relevancia a la figura autoral en sus procesos de interpretación. J. K. Rowling no es para ellos una *muggle*.

Por otro lado Kamuf, quien sigue las herencias de la deconstrucción, prefirió hablar del autor en términos de firma, ese gesto que articula el texto con una vida pero que a la vez testimonia la imposibilidad de identificar de uno a uno ambas instancias (Kamuf, 1988: 69). Cuando se firma un texto se renuncia al señorío de su significado. En un carril similar al de Kamuf, Jean-Noel Marie agregó la dimensión intertextual: firmar un texto lo opone a otros que el escritor no firma (1986: 241).

El cotejo de todas estas propuestas pone en relieve, una vez más, una preocupación circunscripta a los intereses de la teoría literaria por clarificar sus propios objetos de estudio. Aún dentro de esta diversidad de propuestas y dificultades no se puede perder de vista que los estudios literarios no han dejado de operar con el autor, imagen de escritor y otras entidades similares en las últimas décadas, quizá

de un modo un tanto ecléctico como señala Topuzian. Las perspectivas sociológicas de Pierre Bourdieu y Raymond Williams reintrodujeron al autor para pensar en los modos de circulación de la literatura y, por tanto, el modo en que es leída e identificada (Bocchino, 2018: 162). Como señaló Premat (2006: 316)

No se es nunca autor solo o aislado; definirse como autor, u observar el funcionamiento del concepto de autor en un texto, implica una red relacional. Se es autor *frente a, con respecto a, en reacción a, en contradicción a alguien o algo.*

Al explorar la dimensión de la lectura en torno a *Harry Potter* se confirma el reposicionamiento de la figura autoral como una instancia que interviene en la construcción de sentidos para un número considerable de lectores. Por tanto, los alcances de los debates teóricos que hemos repasado resultan más productivos para delimitar por oposición algunos de los modos de leer que se despliegan en torno a las historias sobre el mago adolescente por fuera de la crítica literaria. En la actualidad, el autor es tanto una marca (sobre todo en el caso de escritores superventas como Rowling) como el depositario de una «ilusión de profundidad» (Topuzian, 2014: 20). El debate trazado se vuelve productivo entonces cuando nos permite advertir que existen diferentes modalidades y políticas de lectura de acuerdo con las esferas de actividad e intenciones que orienten un estudio crítico. En nuestro caso, creemos conveniente dar lugar a la función autor y a la información e interpretaciones que Rowling hace públicas a los efectos de comprender la recepción de *Harry Potter*.

Concretizar

Así como hemos mencionado teorías de corte inmanentista, existe otro conjunto de reflexiones que pensó la literatura en relación con

su lectura. Nos referimos en sentido amplio a las «teorías de la recepción». Se podría pensar que en ellas encontramos las respuestas satisfactorias para esta segunda parte del libro pero no es tan así. Este conjunto también muestra cierta heterogeneidad dentro de la cual podemos rescatar algunos puntos muy útiles y dentro de la cual también identificamos algunos escollos para el estudio de las formas en que leen los adeptos a *Harry Potter*.

Lo primero que debemos tener en cuenta es que el proceso que denominamos «lectura» se puede entender de al menos tres formas. En primer lugar tenemos una visión de lectura como acción cognitivo, es decir, como una serie de procesos inferenciales y perceptivos estudiados sobre todo por la psicolingüística. En segundo lugar, las teorías de la recepción se corren de los fenómenos perceptivos para concebir la lectura como una experiencia, muchas veces, escasamente definida (De Diego, 2006: 43). Por último, la historia de la lectura brinda una noción de este proceso como práctica cultural. Hay en esta última definición algo de lo perceptivo y de las habilidades para leer (sea en la manipulación de páginas impresas o en la navegación por medio de hipervínculos) pero el énfasis está puesto en la transmisión de las formas de lectura, soportes, técnicas y representaciones sociales de la cultura libresco antes que en el procesamiento de vocabulario o la formulación inferencial pragmática. Nos interesa exponer sobre los estudios del segundo y tercer tipo mencionados.

Dentro del grupo de estudios de recepción existen formulaciones muy diversas e intervienen especialistas no solo de la literatura sino de la sociología y psicología. Por ejemplo, dentro de las propuestas estadounidenses Norman Holland (1968) se concentró en los modos en que el lector pone en juego sus motivaciones y experiencias, lo cual genera una respuesta psicológica en la recepción del texto que hace de cada lector una recepción sumamente particular. Si investigaciones como las de Holland pueden derivar en una casuística que resiste todo modelo, las formulaciones de los teóricos alemanes Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss estarían en el otro extremo pues presupo-

nen uniformidad en la respuesta, concediendo enorme importancia a los mecanismos textuales. Por otro lado, un historiador de la lectura como Robert Darnton corre el foco de los efectos directivos del texto sobre los lectores para concentrarse en las apropiaciones que estos hacen de la textualidad.⁷

Podríamos trazar entonces algunas diferencias orientativas entre las teorías de recepción con origen europeo y las estadounidenses así como sus posibles aportes. Las primeras, formuladas por estudiosos de la literatura, se preocupan casi en diferente medida por las experiencias interpretativas «correctas o incorrectas»; las segundas, por dar cuenta de las interpretaciones empíricas sin concentrarse tanto en valoraciones sobre las mismas. La teoría de la recepción alemana (habitualmente llamada «estética de la recepción» y asociada con la Universidad de Constanza) bebe en gran medida de algunas ideas de la fenomenología y la hermenéutica que la preceden pues supone que hay algo en el texto, una verdad que puede ser descubierta. De este modo, existen interpretaciones válidas pues descubren el significado textual oculto y otras no válidas o que en el mejor de los casos asignan una significación a la obra (Eagleton 1985: 45). Una cosa es interpretar que *Harry Potter* tiene como tema central la prevalencia del amor por sobre la muerte (la protección que Lily transmite a su hijo) y otra que la reacción del Ministerio de Magia ante el regreso de Voldemort es una alegoría sobre la invasión a Irak de 2003 de la cual participó el Reino Unido.

Para un hermeneuta como el polaco Robert Ingarden, en lector «concretiza» la obra al llenar de algún modo sus indeterminaciones. Sí, solo que debe hacerlo en consonancia con las pautas que el texto literario pone en juego. Su teoría sugiere la imagen una planilla de opción múltiple que el lector va completando. Iser (1987: 43) discute

⁷ También algunos investigadores de esta disciplina (y afines como la historia de las ideas) buscan documentar interpretaciones emergentes, como por ejemplo hace Ginzburg con el caso de un molinero que explica la cosmogonía cristiana por medio de una pintoresca analogía con lácteos e insectos en *El queso y los gusanos*.

que haya concretizaciones correctas pero de algún modo cede cuando sostiene que la actividad lectora viene preprogramada por el texto; poco le interesa lo que desborde esos mecanismos (Iser, 1987: 134). Para él la obra literaria más efectiva es la que lleva al lector a modificar sus expectativas habituales; Terry Eagleton señala que Iser opera bajo la ilusión de que en situaciones de lectura «debemos de ser flexibles, receptivos, imparciales» (Eagleton, 1985: 51) y ese lector que puede verse afectado «está de antemano equipado con capacidades y respuestas del tipo “adecuado”» (57) Nuevamente, se presupone como lector a una suerte de crítico literario. No es muy diferente la postura de Jauss, quien se concentra más en construir una historia literaria a partir de las recepciones, pero las mismas que son tomadas en cuenta, en todo caso, son las de lectores especializados. El lector como sujeto empírico no existe para Jauss sino que es una abstracción (Rodríguez, 2000: 6): «Debemos conformarnos con las lecturas privilegiadas que los especialistas y algunos periodistas, escritores y comentaristas publican en diferentes medios». El lector, como en las teorías restrictivas sobre el género fantástico, posee mucho de presupuesto y poco de especificidad. La investigación empírica sobre estas hipótesis no es algo que a estos investigadores les interese mucho, y de hecho Jauss la rechaza por completo en uno de sus trabajos (2000: 8) en un claro gesto de diferenciación frente a las teorías estadounidenses.

Para ser justos con las teorías alemanas, podemos reconocer algunas formulaciones que sí revisten utilidad para pensar la recepción de *Harry Potter* teniendo en cuenta lectores y lecturas concretas. Nos parece oportuno mencionar el concepto de «horizonte de expectativas», Jauss (1981: 34) sostiene que toda obra literaria se somete a un sistema dinámico de construcción de significados pues el sentido de la misma «se constituye siempre de nuevo». Lo que ocurre es que en cada momento histórico se conforma un horizonte en el que confluyen las expectativas del lector (a partir de sus experiencias lectoras previas) y los marcos sociales y culturales de la época en cuestión.

Por supuesto, dicho horizonte se va modificando y permite analizar su influencia en una audiencia determinada.

Aquí podemos retomar lo que desarrollamos en el capítulo 4. Allí explicamos por qué *Harry Potter* puede considerarse una obra que se erige como respuesta a las convenciones de la epopeya (Jauss de hecho considera que las obras-respuesta son una encarnación de recepción de la literatura). Ciertos huecos o zonas de indeterminación del texto son rellenados por los lectores; en ese juego de proyecciones los lectores contemporáneos discuten o muestran opiniones análogas a las que propone el texto con su estructura apelativa, pero también demandan mayores exploraciones de aquellas características que pudieran explotar aún más la ruptura de las convenciones del texto épico. El horizonte de expectativa se ha modificado a la luz de los avances sociales y culturales.

Veamos algunas muestras. A través de foros, memes, redes sociales el *fandom* pottérico ha discutido la representación de las otredades en el marco de la ficción así como también la figura heroica de Harry y otros personajes (por ejemplo, el grado de «heroísmo» que presenta o no el protagonista en *Cursed Child*). En el primer caso, se produjeron discusiones acerca de la etnicidad de la actriz Noma Dumezweni, quien interpretó a Hermione en *Cursed Child*; mucho se debatió acerca de si Hermione era o no un personaje de piel negra.

Sobre la nueva Hermione: Bueno, vamos a ser sensatos y coherentes. Como Potterheads hemos aprendido a no ser prejuiciosos, pero el tema del color es algo que no se puede disimular. Ahora, siendo sinceros.. ¿De verdad creen que Hermione Granger usaría un sweater color verde Slytherin?



Figura 5. Meme acerca de la polémica sobre la etnicidad de Hermione. Fuente: Facebook.

También se produjeron debates sobre la inclusión de personajes de origen asiático en *Crimes of Grindelwald* (Rowling, 2018). Una deriva de esta discusión anida en la diversidad sexual y étnica en la serie, especialmente cuando se refiere a las figuras heroicas y protagonistas. Si bien esto ya había sido objeto de estudios críticos, los lectores se arrojan la facultad de exigir a la nueva serie una profundización en estos aspectos, dando por hecho que *Harry Potter* ya tematizaba la discriminación racial y el rol de las mujeres en la sociedad. Observemos estos comentarios en la página de Facebook *La Cosa cine* en enero de 2018 a raíz del anuncio de que la orientación sexual de Dumbledore no sería trabajada explícitamente en la segunda película de la serie. Reproducimos parte del hilo de discusión:

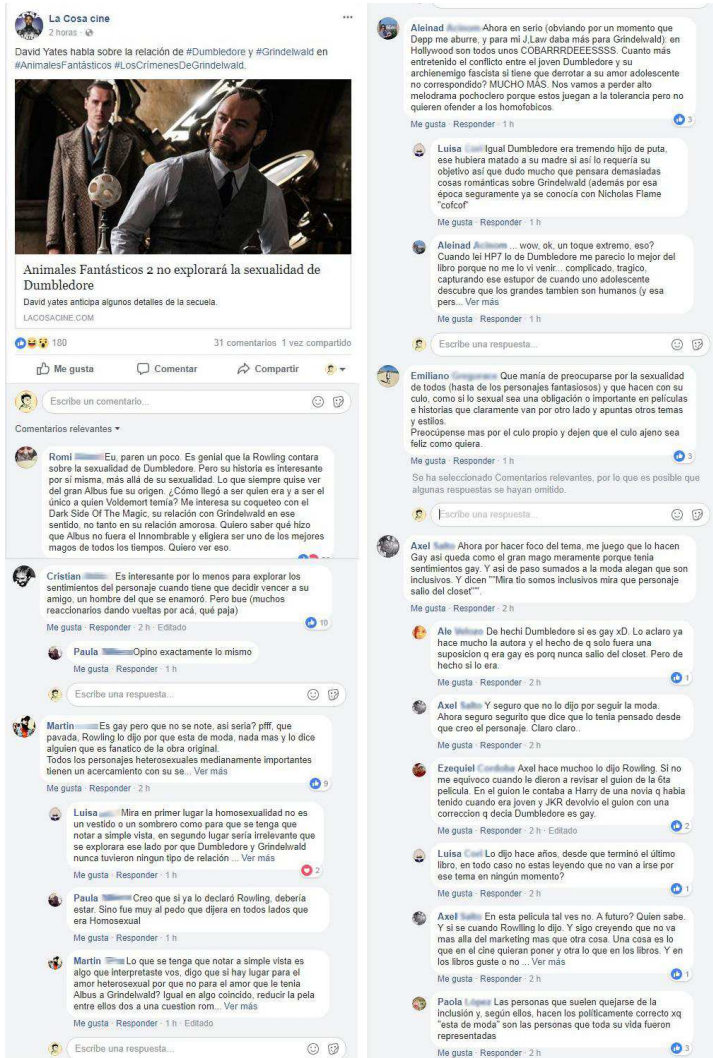


Figura 6. Debate entre fans. Fuente: Facebook de La cosa cine (captura).

Las diferentes intervenciones discuten la relevancia de que ese dato sea presentado explícitamente o no y aluden a la evidencia textual que respalda la veracidad acerca de la sexualidad del personaje, a las declaraciones públicas y a la retrocontinuidad. El primer comentario de Axel retoma explícitamente la caracterización de los personajes heroicos y su sexualidad como tema de discusión y su relación con debates actuales en el discurso social acerca de la diversidad sexual. Los comentarios de Ale y Ezequiel reponen declaraciones públicas de la autora para verificar la validez de la afirmación de que Dumbledore es gay. En un artículo al respecto, Moore (2018) comentó

for the new films, the bar is simply higher. Fans are no longer comfortable with the idea that a character who is confirmed to be gay will only get to be 'explicitly' gay in some future instalment (especially when there are multiple straight romantic pairings in every film).

Queda en claro que las exigencias que pesan sobre esta nueva serie son aún mayores que las de la predecesora y que los seguidores tienen presente la posibilidad de incorporar a la construcción de un relato fantástico que habla acerca de la desigualdad las temáticas que reconocen como contemporáneas y cercanas a su cotidianeidad o interés. Los lectores buscan apropiarse de la narrativa transmedia dentro de la lucha de fuerzas que representa la lectura. La presencia de elementos que se relacionan con las formas de sexualidad disidentes o silenciadas habitualmente en la ficción forma parte del universo de prácticas que se vienen desarrollando en torno a *Harry Potter* desde hace años. Dentro del *fan fiction*, la presencia de relaciones entre personas del mismo sexo es un lugar común, puntualmente, en el subgénero *slash* (Tosenberger, 2008). Además de haberse desarrollado en paralelo a la publicación de los libros, este tipo de contribuciones a la narrativa transmedia se continuó después de *Deathly Hallows* sin detenerse, por lo cual, muchos de estos lectores hoy reconocen la ne-

cesidad de que la nueva saga aluda a cuestiones de este tipo pues su horizonte de expectativas comunitario se ha modificado.

Dijimos más arriba que las teorías de la recepción podían dividirse en dos grupos.⁸ Es turno de rescatar alguna observación acerca de las teorías estadounidenses. Los desarrollos del otro lado del atlántico han sido variados en cuanto a sus objetivos y a las disciplinas intervinientes; dentro de todos ellos retomaremos un concepto propuesto por Stanley Fish (1980): las comunidades interpretativas.

En su libro *Is there a text in this classroom* (1980), Fish parece situarse en el otro extremo del espectro teórico que los alemanes pues para él no habría texto sin lectores, o dicho por Eagleton (1985) «en la obra misma no hay absolutamente nada». De hecho Fish sostiene que «interpretation creates intention and its formal realization by creating conditions in which it becomes possible to pick them out» (Fish, 1980: 163).

A lo que Fish se refiere es a que el texto literario es inaccesible sin una recepción concreta, sea la del crítico, la de un fan o cualquier otro lector. Lo que el teórico se pregunta es cómo puede un lector desplegar interpretaciones diferentes sobre un mismo texto y dos lectores diferentes llegar a una misma interpretación. Aquí es donde Fish traza los bordes de las «comunidades interpretativas», un conjunto de relaciones que involucran a lectores y escritores más sus respectivos contextos socioculturales; todo este conjunto opera moldeando las formas en que un lector se aproxima al texto literario. En este sentido, para una comunidad la intención autoral puede constituir una clave y estrategia interpretativa así como otras. Además, un mismo lector pertenece a diferentes comunidades en simultáneo.

Veamos un caso donde los lectores de *Harry Potter* debaten sobre una teoría que ha tenido mucha circulación. En la misma se sostiene

⁸ Dentro de las teorías de recepción podríamos colocar con un poco de esfuerzo las propuestas semióticas de Umberto Eco sobre el autor y lector implícitos, retomando en cierto modo la formulación de Wayne Booth sobre el «lector implícito» en el texto. También podríamos aquí pensar los trabajos de Jenkins sobre los fans en *Piratas de textos* (2010).

que en *Order of the Phoenix* el secuestro de Dolores Umbridge por parte de los centauros tiene correlato un ataque sexual hacia la Suprema Inquisidora. En dicha teoría –recogida además por artículos de diversos medios web– se homologa a los centauros del Bosque Prohibido con los de algunos relatos mitológicos como Euritrión, Hialos y Roecos. Observemos a los lectores en acción. Para ello transcribimos los primeros comentarios de un en un foro de discusión de *Harry Potter* en el portal Reddit (2015) respetando la ortotipografía del original. Los destacados son míos.

Title: Umbridge getting raped by centaurs??

Posted by **u/snitchnipple** 4 years ago

So I found out today that apparently it's a common fan speculation that Umbridge was raped by the centaurs when she was chased into the woods.

Thoughts? (WTF????)

35 Comments

jondegi

56 points·4 years ago

This questions *crops up on this subreddit every month* or so, so imma just repost one of my previous responses with a few minor edits. But basically, I don't buy it.

For one thing, sure, maybe in mythology centaurs rape women but since *when has JK stuck 100% with classical mythology?* She always adds or removes certain aspects to make it fit better in the framework of her story and world.

Secondly, Umbridge was described as looking scared but otherwise physically unharmed (I'm paraphrasing. I don't have the exact quote on hand). You'd think that if you were gang raped by a bunch of large horse people you'd have some bruising or some sort of physical indication of it having happened?

And finally, I doubt, I so sincerely doubt Rowling would present rape (even the rape of Umbridge) in such a comical light. If you accept the rape theory then that whole scene in the hospital wing is just gross. And not to mention the implication of fucking Hermione bringing Umbridge to the centaurs to get Umbridge out of the way. I just doubt so much that Rowling would write it that way if rape via centaurs *was even a little bit her intention*. Seriously fuck that cracked article⁹ that started all of this. What I think happened was that she was probably carried off to centaur home base and was scared shitless from listening to the centaurs decide how to file her or something. But not raped, good god.

Share

snitchnipple

10 points·4 years ago

Thank you so much for posting this. I'd never heard this theory before (seriously, wtf????) and the fact that *quite a few people defend it* was making me lose my mind a bit.

But yeah, you made the same points I made in the original thread I heard this in. Plus Dumbledore, if he had to go save her from a day long gang rape, I don't think he would be down with that. Someone said it was so he didn't have to deal with the "politics" of it... That would be a pretty big personality change for him!

It's the most stupid/infuriating thing I've heard in a looooong time.

Share

jondegi

12 points·4 years ago

⁹ El usuario se refiere a un artículo a modo de ranking o trivia publicado en la web *Cracked* por della Quercia (2011).

That's another thing. Like, I know the forbidden forest is filled with shit that could kill you, but I feel like allowing a group of sentient beings who have a penchant for rape live next to a castle full of kids is a step too far, you know?

But yeah, it's been spread around the internet for a while now. I blame this cracked article for perpetuating it. But personally, I just don't think there's any clear, hard evidence pointing towards it, *despite how ambiguous the whole scene reads*.

El eje de la discusión, en términos de los estudios literarios, podría describirse como una puja en torno a los límites de la intertextualidad que se asigna a *Order of the Phoenix*. El primer usuario (u/snitchnipple) plantea que la hipótesis sobre la violación de Umbridge es, aparentemente, una interpretación común entre los fans. En la intervención que le sigue, jondegí atribuye esa hipótesis a un artículo en particular que circula por la web, lo cual diluye el presunto consenso. El usuario recurre a intención autoral (por supuesto, una conjetura sobre el autor implícito) para reafirmar una postura ética frente a una posibilidad muy polémica. Por otro lado, señala un posible límite: el mundo ficcional de *Harry Potter* toma elementos de la tradición mitológica pero los somete a refundiciones, por lo cual las equivalencias no serían totales sino aproximadas. La posibilidad de puntuar los comentarios (el de jondegí tiene 56, el puntaje más alto del hilo) funciona como un refuerzo de la legitimación o no que se ejerce y adjudica por medio de la palabra en este tipo de espacios. Las siguientes intervenciones ingresan otros argumentos, ya no ligados a conjeturas sobre la intención autoral sino a la coherencia interna dentro de la obra: Dumbledore no hubiera dejado que tal cosa le ocurriera a Umbridge ni hubiese contratado a un centauro para formar parte del claustro de Hogwarts si los creyera capaz de tal cosa.

La teoría de Fish nos deja un saldo parcialmente positivo pues nos lleva a ver con mayor detenimiento las respuestas concretas en función de los marcos epistémicos, sociales y culturales de los lecto-

res y a poder dar cuenta de que las interpretaciones no son «múltiples», «caóticas» ni están sumidas en una anarquía que el crítico no puede abarcar. Muy por el contrario, todo acto interpretativo se realiza bajo alguna forma de regulación (y aquí, a diferencia de Fish, creemos que el texto y sus componentes formales sí ofrecen algún tipo de orientación también). Toda esta reflexión encuentra aún más sentido cuando pensamos las estrategias lectoras como modos de leer, un concepto que puede resultar compatible con el pensamiento de Fish y que será el centro del próximo capítulo.

¿Qué nos aportan los trabajos de la historia de la lectura, por último? Su énfasis en la práctica cultural lectora nos permite delinear a esa elusiva figura, el lector pottérico. Por un lado, las condiciones materiales en que se lleva a cabo el acto lector hoy en día repercute en las formulaciones interpretativas: leer la novela, ver el contenido complementario en *pottermore*, ver versiones ilustradas, impresas o digitales de los libros. Por el otro, las tradiciones y prácticas que se llevan a cabo en torno al texto, aquellas que hemos mencionado brevemente en referencia a las narrativas transmedia, constituyen prácticas históricas y transmisibles para la comunidad lectora. Dentro de estas, las prácticas creativas (*fanfiction*, *fan art*, producción de teorías) marcan a los lectores adeptos a este tipo de narrativas y muestran el desplazamiento desde una concepción del lector como sujeto receptor a uno activo y productor cultural.¹⁰

El autor que no murió y goza de buena salud

¿Cómo es el lector de *Harry Potter* con el cual trabajaremos en esta segunda parte del libro? Para comenzar, un lector que posee una

¹⁰ Esto coincide con una circunstancia histórica que señala Scolari (2012: 21): el paso del «texto fuerte», con interpretaciones más controladas, al «texto débil», una zona parcialmente liberada de los arbitrajes interpretativos de acuerdo con las concepciones de la posmodernidad que se articulan en la década de 1980.

especificidad: sigue una narración con interés por el detalle. En los estudios de comunicación sobre audiencias televisivas por ejemplo se distingue entre espectador (ocasional), es decir, quien circunstancialmente observa un programa, y el fan o seguidor (Vassallo de Lopez, 2012: 113). Si el primero realiza el consumo cultural sin muchas otras prácticas que acompañen su interacción con el programa, el fan por el contrario realiza muchas y participa activamente de la narrativa y sus extensiones. De un modo similar, hay una diferencia entre lectores (a secas, intransitivos) y lectores fans. Leer suele ser una actividad y experiencia interpretativa más o menos privada de acuerdo con la transmisión de la lectura individual y silenciosa de la cual suele participar occidente en la actualidad. Pero leer como fan, es decir, en el marco de dicha comunidad interpretativa específica, es una actividad pública pública: publicar, comentar, hacer cosplay, participar en foros, videos. Este lector específico inserto en un marco comunitario es susceptible de ser estudiado con especificidad.

Por otro lado, lector es un término que en el contexto de una narrativa transmedia muestra sus limitaciones: lectoespectador, prosumidor, lector activo y translector, la neología de los estudios recientes nos muestra la necesidad comunicativa de hacer referencia a estos «nuevos lectores» que no limitan la semiosis de acuerdo con los compartimientos de los formatos y sistemas signícos.

Finalmente, el lector pottérico, además de seguidor de un contenido, despliega formas de interpretación que se negocian en el marco del fandom. Aquí se diferencian de los lectores ocasionales, del crítico literario u otros que realizan la lectura en el marco de otras prácticas culturales. Es por eso que para estudiar la recepción de *Harry Potter* y su lectorado debemos pensar en sus conjuntos de valoraciones, formas de discutir y producir nuevos contenidos. Para este conjunto de lectores, la figura autoral es de vital importancia. Como hemos dicho, la polémica en torno a la muerte del autor no implica la muerte física del escribiente (a pesar de lo estimulante que pudiera resultar la imagen, *Harry Potter* no fue escrito por un zombi, para de-

cepción de los fans de la *z-fiction*). El modo de leer autorial (es decir, a partir de las indicaciones del autor) adquiere dos polaridades: una lectura verificativa y otra polémica respecto de Rowling, polaridades que en parte hemos observado en algunas de las muestras analizadas. En definitiva, para estos lectores no es necesario matar al autor pues dentro de las claves de sus comunidades interpretativas dicha figura sirve para generar sentidos.

Hemos visto algunos ejemplos tomados de diferentes fuentes, mientras que en el capítulo siguiente desarrollaremos el análisis de casos a partir de una metodología más detallada y rigurosa. Nuestro cometido será abordar los modos de leer.

Modos de leer y escribir

En el capítulo anterior propusimos algunas coordinadas para comenzar a pensar la recepción de *Harry Potter*. Aquí desarrollaremos un estudio de caso con mayores precisiones en términos metodológicos. Indagaremos una serie de prácticas de lectura y escritura llevadas a cabo por lectores de *Harry Potter* en el marco de comunidades interpretativas que desarrollan sus actividades en la web. Nuestra hipótesis es que estos lectores despliegan modos de leer la obra literaria de acuerdo con políticas de lectura y escritura de cada sitio; dichas políticas son una amalgama de aspectos tecnológicos e ideológicos.

Hasta este momento hemos efectuado pocas precisiones acerca de la lectura y escritura en contextos digitales y conectivos. La serie *Harry Potter* se encuentra atravesada por los cambios en prácticas de lectura y escritura llevadas a cabo por los fans a la luz de las posibilidades tecnológicas que han ido cambiando durante la última década. Jenkins (2010) ya había registrado los modos en que los fans producían contenidos en los que se mostraban interpretaciones de la obra fuente en las décadas de 1980 y principios de la de 1990; sin

embargo, a fines de esta última, la conectividad hizo posibles nuevas formas de socialización de dichas prácticas y habilitó nuevos contenidos. En medio de ese auge comenzó la vida pública de *Harry Potter*. La diversificación de de prácticas quedó atravesada por nuevos saberes que constituyen la llamada alfabeticidad mediática («*media literacy*») o multialfabetismo, como lo denomina Scolari (2017). Este concepto resulta un hecho clave para aproximarse a las formas en que la obra ha sido recibida. Con el advenimiento de la web 2.0 y los medios conectivos que posibilitan establecer redes sociales, las formas de expresión se han multiplicado y cobrado mayor visibilidad (Van Dijck, 2016: 32). Por otro lado, estas prácticas colaborativas en red (Scolari, 2012: 8) muestran una realidad que supera a la transmisividad (*broadcasting*) de los modelos comunicativos con los cuales se ha querido explicar desde la circulación de la información periodística hasta el visionado de un largometraje. Como dijimos con anterioridad, el lector también produce.

El análisis de las prácticas de lectura y escritura nos permite observar los modos de leer obras literarias que se ponen en juego dentro de estos nuevos escenarios y también analizar cómo se construyen políticas de lectura literaria por fuera de los espacios escolares, es decir, por fuera de las regulaciones que ejercen tradicionalmente las instituciones como la escuela. Los lectores y escritores nucleados en torno a sagas literarias como *Harry Potter* encuentran otras formas de legitimidad y autoridad con las cuales interactúan para la construcción y negociación de sentidos; me refiero, por ejemplo, a instancias como la propia comunidad de *fans* o los autores de las obras dentro de lo que ya hemos denominado comunidades interpretativas.

¿Estudiaremos el *fan fiction*? No exactamente. En todo caso estudiaremos una manifestación del *fan fiction* que se da en redes sociales, pero también otro tipo de producciones. *Fan fiction*, especula-

ciones, parodias y otras formas de interpretación aparecen en redes sociales por medio de imágenes, viñetas y memes¹ como la siguiente:



Figura 7. Meme sobre las diferencias entre novelas y libros de la serie.

Fuente:Facebook

Cierto consenso de *fandom* se manifiesta en esa imagen. ¿Lo es? No nos basta solo con analizar imágenes descontextualizadas presuponiendo un productor-lector fan detrás del mouse (incurriríamos en algunos de los mismos errores que hemos señalado en el capítulo previo). En todo caso, dicho «análisis» sería solo una conjetura del crítico sobre una porción de discurso social. Por este motivo busca-

¹ Nos referiremos con el término genérico de «imágenes» de ahora en más como sinónimo de memes y viñetas. Escogimos no delimitar la categoría meme debido a su polisemia (puede abarcar tanto producciones gráficas como audiovisuales). La diversidad de definiciones del meme se debe a que el uso de este término en el habla popular y algunas investigaciones recientes muestra una apropiación y cambio respecto de la teoría memética original de Richard Dawkins (1976). Por otro lado, los memes en redes sociales constituyen en verdad un fenómeno donde quizá importan más los usos que las definiciones categoriales que, por otro lado pudieran acotar el fenómeno y suprimir aspectos interesantes del mismo. Agradezco a la Prof. Alejandra Aracri por estas reflexiones (comunicación personal).

mos las interacciones, los testimonios empíricos de lectores que se nuclean para comentar las imágenes.

Métodos e interpretaciones

Las muestras que analizaremos se han gestado dentro de la denominada web 2.0 y son posibles gracias a la su impronta interactiva. Esto no quiere decir que no existieran prácticas similares realizadas de modo *offline* y previas a la conectividad por parte de las comunidades de fans. Por el contrario, en muchos casos hablaremos de prácticas culturales que suponen continuidades y, como afirma Bourdieu (1991), son históricas. De hecho Jenkins en *Piratas de textos* (2010) documentó y analizó la gran cantidad de producciones como fanzines y videos que circulaban por medio de listas de correos y convenciones en torno a series televisivas como *Star Trek* y *La bella y la bestia*.

El modelo de lectura que suele identificarse con estos lectores que devienen en fans es el de la «piratería textual» (Jenkins, 2010: 26) debido a las operaciones que ejercen aquellos sobre las obras originales que consumen. No habría más que una diferencia de grado entre estos y los lectores en un sentido más amplio de acuerdo con la concepción de la lectura que sostiene Michel de Certeau (2000). Tanto Jenkins como de Certeau coinciden además en que la documentación y análisis de prácticas enmudecidas con frecuencia por algunas líneas de la sociología cultural demuestran que no es posible sostener la existencia de un lector pasivo. Ninguno se encontraría subsumido por completo a la reproducción ideológica y las relaciones de fuerza hegemónicas; por el contrario, los lectores despliegan tácticas como la que Certeau denomina «escamoteo», que les permite tomar parte de lo leído y conferirles un nuevo significado (2000: 31). Michele Petit (1999, 2001) nos habla acerca de la existencia de «trayectorias de lecturas privadas» realizadas por fuera de las instituciones; la investigadora llama la atención acerca de la existencia de múltiples formas

de apropiación y reapropiación de las lecturas. Además de los aportes mencionados, retomamos los trabajos de Roger Chartier (1991) y Elsie Rockwell (2001); ellos también se aproximan a la lectura y la escritura desde el concepto de apropiación, es decir, «una forma inventiva, una construcción conflictiva del sentido» donde puede verse lo que los lectores «hacen» con los textos (Rockwell, 2001: 28).

En cuanto a los modos de leer (Rockwell, 2001: 24; Cuesta, 2003: 20) son estrategias interpretativas que los lectores ponen en juego consciente o inconscientemente. Estos modos son reconstruibles en un estudio crítico a partir del análisis de manifestaciones. Hemos aludido ya a algunos modos de leer en el capítulo previo, por ejemplo, el que se basa en claves brindadas por J. K. Rowling pero podemos localizar otras modalidades que ponen el ojo sobre la trama y personajes de las novelas de *Harry Potter*, la argumentación, el conocimiento sobre diferentes fuentes que funcionan como citas de autoridad y aspectos como los emocionales, las posturas verificativas y especulativas. En cuanto al otro término del par, consideraremos los modos de escribir como una actividad que se retroalimenta con los modos de leer y en cuyos productos se observan los anteriores.

Los modos de leer se encuentran influidos por factores muy diversos, entre los cuales podemos destacar el capital cultural y simbólico, los consensos y disensos en comunidades interpretativas, condiciones materiales y aparatos reguladores de la construcción de sentido, como por ejemplo el caso de la escuela que analiza Cuesta (2003). De hecho, la investigación en Didáctica de la Lengua y la Literatura (Cuesta, 2003; 2012) ha aprovechado esta categoría para revelar la diversidad de estrategias lectoras que se ponen en juego en las situaciones de enseñanza y aprendizaje formales.

No resulta menos crucial para este estudio la dimensión de los soportes tecnológicos y su injerencia en los procesos de lectura y escritura (Van Dijck, 2016). No ofrecen las mismas posibilidades una página web de *fan fiction* que la red social Facebook. Chartier (citado en Rockwell, 2001: 13) sostenía la existencia de «protocolos de lec-

tura» previstos en los documentos impresos que influirían sobre los modos de leer; podemos suponer en consecuencia que los espacios virtuales donde observaremos prácticas poseen sus propios protocolos. Tendremos en cuenta trabajos como el de José Van Dijck (2016) acerca de las condiciones que forjan los medios conectivos (tecnológicas, de gobierno, para el usuario y sus hábitos) con el propósito de observar los mencionados protocolos. Cada espacio, de manera explícita o implícita propone su política de lectura; a la luz de la misma, ciertos modos de leer y escribir serán legítimos y otros no.

El impacto cultural de estas tecnologías en los modos de consumo cultural ha sido objeto de estudio para Jenkins en otro libro suyo, *Convergence Culture* (2008). Allí formuló el concepto de «convergencia» para explicar las nuevas configuraciones que se han dado entre los medios a partir de la web 2.0:

Entre las ideas comunes a las que se refiere el término [convergencia] figuran el flujo de contenidos a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas, la búsqueda de nuevas estructuras de financiación mediática que caen en los intersticios entre los viejos y los nuevos medios, y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, que irían casi a cualquier parte en busca del tipo de experiencias de entretenimiento que desean (Jenkins, 2008: 276).

Esta situación incrementa la visibilidad de una cultura participativa dado que potencia la intervención de sujetos en la producción cultural; de este modo se opondría a una conceptualización transmisiva de la cultura que distingue tajantemente entre productores y receptores. Nuevamente aquí coinciden Jenkins y Certau. Sin embargo, ambos difieren en el sentido que observan en estas prácticas ejercidas: Jenkins discute que toda lectura y escritura llevada a cabo por fans represente una forma de subversión o resistencia respecto

de la obra original y que su producción siempre se encuentre en polémica con el texto original o reponga necesariamente construcciones progresistas que muestren una «resistencia». En este sentido, el investigador toma en consideración las condiciones de producción y reconoce que las contribuciones de los fans no gozan necesariamente del mismo estatuto y poder que las de los grandes productores que direccionan el campo.

Hasta el momento se han estudiado las comunidades de fans y sus prácticas desde el punto de vista de la sociología y la comunicación² pero en la mayoría de los casos teniendo en cuenta la presencialidad. Nos parece oportuno recurrir también a un enfoque interpretativo y naturalista para el cual los investigadores cualitativos deben estudiar los fenómenos en sus escenarios naturales, así como entender o interpretar los fenómenos en función de los significados que las personas les confieren (Denzin, y Lincoln, 2011: 46-49); es decir, nos posicionamos desde la etnografía pero optamos específicamente por un método etnográfico digital (Lluch, 2014; Van Dijck, 2016). Se trata de una variante de la etnografía convencional que se vale del método de la observación participante y también nos permite «documentar lo no documentado» (Rockwell, 1985): en este caso, una serie de prácticas escriturales y de lectura que se desarrollan en la web. Existen estudios similares sobre comunidades de lectores como el de Gemma Lluch (2014) sobre el blog de la escritora española Laura Gallego y el de Ariadna Navone Sarubbi (2016) sobre el uso del humor y los memes sobre *Harry Potter* que han recurrido también a este diseño metodológico para dar cuenta de las actividades de lectura y escritura; también nos resulta interesante el estudio de Manuela López Corral (2016) sobre las prácticas escriturales de *creepy pasta* en la web. Por otro lado, los estudios sobre la recepción de telenovelas (Vassallo de Lopez, 2012: 112) a partir de la interacción de fans en redes sociales también constituyen un antecedente valioso.

² Dentro de los estudios de este tipo, recomendamos los de Paula Cuestas (2012, 2016) sobre la comunidad de fans de *Harry Potter* en La Plata.

En nuestro caso, en lugar de realizar una observación participante *in vivo* dadas las características de la virtualidad, recurrimos a las huellas de la presencia y participación por medio de la escritura y aquellas interacciones permitidas por las diferentes plataformas (por ejemplo, las funciones «compartir», «me gusta»). Los datos fueron recogidos por medio de capturas de las páginas de Facebook administradas (y seguidas) por fans Fuck Yeah Harry Potter (FYHP), No Muggles (NM), El Profeta Argentino (EPA) y la plataforma web Pottermore. Las muestras que analizaremos incluyen interacciones de los lectores en torno a una imagen disparadora. A los efectos de tener un mayor conocimiento del público que interactúa en los sitios gestionados por fans, efectuamos entrevistas semiestructuradas para obtener información complementaria. Dado que no estamos ante una comunidad presencial sino virtual, no tomamos en cuenta como un factor central las pertenencias geográficas y nacionales o la edad sino que delimitamos la comunidad de fans a partir de cada uno de los sitios examinados; de más está decir que los participantes de uno también pueden serlo de otros, como señalaba Stanley Fish respecto de las comunidades interpretativas. En cuanto al análisis de las muestras, nuestro estudio es eminentemente cualitativo y contrastivo entre los tres casos. No recurrimos categorías como «buenas o malas lecturas» como ocurre en investigaciones de recepción (Cuesta, 2003: 13) sino que analizamos los mencionados modos de leer.

Una política de lectura abierta

Partimos de establecer una gradualidad entre las políticas de lectura y escritura de los casos analizados. En el primero se configura una con mayor apertura a poner en juego diversidad de modos de leer. Examinamos aquí las publicaciones e interacciones que se dan en dos sitios administrados por fans que se albergan en Facebook: FYHP, creada en 2011, y No Muggles, creada en 2015. En ambos ca-

sos, los lectores participantes provienen de diferentes países de América Latina; los administradores de la primera son chilenos y los de la segunda, argentinos.

El caso de FYHP ya fue analizado por Navone Sarubbi (2016) en relación con el uso del humor gráfico. La dinámica de este sitio ha marcado la de otros similares como NM: el contenido que suele compartirse son imágenes o (memes específicamente gráficos), algunos generados por los propios administradores del sitio y en su mayoría aportados por fans a través de mensajes privados (ya sean generados por ellos o extraídos de otras fuentes); al momento de la publicación, los administradores de FYHP etiquetan a quien aportó cada contenido y agradecen en el texto que acompaña a la imagen; esta dinámica, que muestra señas de comunidad, se repite ocasionalmente en NM.

Las imágenes disparadoras suelen caracterizarse por la predominancia del elemento icónico y un elemento textual subordinado. La producción de los mismos implica una lectura de la narrativa *Harry Potter* y toma de postura respecto del referente que se puede localizar en los hilos de conversación, el formato predefinido por Facebook para la interacción online (Van Dijck, 2016: 78-79). En estos comentarios podemos observar modos de leer diversos y predominantes que van en sintonía con la política de lectura de estos sitios: el intercambio de opiniones tiene un lugar protagónico y las temáticas permanecen abiertas.

Modo paródico-crítico

Muchos de los memes que propician las interacciones en las páginas mencionadas parten de la parodia hacia algún aspecto específico de *Harry Potter*, sea de la construcción de algún personaje o el verosímil literario. La figura 8 (despojado de su inserción en el entorno virtual correspondiente) exagera el perfil clasista de la familia Malfoy en las

novelas por medio de una referencia a la serie mexicana *El chavo del 8* a nivel icónico y textual.



Figura 8. Mashup de de Harry Potter y El chavo del 8. Fuente: Facebook.

Al observar las discusiones que se generan en torno a este tipo de producciones gráficas, se manifiesta una disputa de sentidos en torno al modo de leer crítico.



Figura 9. Meme sobre las varitas y comentarios. Fuente: Facebook.

En la figura 9 encontramos una crítica al verosímil específico de las películas (la situación mostrada no ocurre en las novelas). En el intercambio registrado, los lectores responden convalidando o rechazando el contenido del meme. El comentario de Ignacio repone sentidos relacionados con una explicación que se da en el libro, cruzando así las fronteras literatura-cine como un translector («No podría usar su varita con Nagini»). Selene, por su parte, alude al universo del *fan fiction* como otro ámbito en el cual se permite ejercitar una expansión de las reglas que rigen el verosímil de la serie, en este caso, sobre el uso de varitas para exaltar su precariedad. Advertimos aquí una disputa sobre la construcción de sentidos que busca situar la misma en alguno de los objetos que construyen la narrativa transmedia: el libro, la película, el *fan fiction*. A estas se suman las que denominamos «intervenciones parciales» por medio de las funciones que Facebook posibilita: «compartir», «me gusta», y los pictogramas de reacciones. No sabemos si los usuarios que utilizan por ejemplo el botón «Me gusta» convalidan la crítica subyacente en la imagen o aprueban la ocurrencia; en este sentido, las intervenciones parciales no nos permiten indagar en la intencionalidad o fuerza ilocutiva de quienes las introducen dado que resultan mucho más acotadas que las «intervenciones plenas», es decir, los comentarios verbales.



Figura 10. Meme sobre Ron y comentarios. Fuente: Facebook.

Dentro de esta misma función podríamos ubicar un modo de leer crítico que va dirigido hacia la autora, J. K. Rowling (fig. 3) más explícitamente pues las anteriores apuntaban a aspectos de la obra. El objeto de ridiculización es la situación de Ron a la luz de declaraciones de Rowling en una entrevista (Press Association, 2014). El comentario de Jeess, no obstante, entra en polémica con los dichos de la autora («yo creo que en esta ocasión, J.K. Rowling se equivoca»). Aquí lo que tenemos es una disputa en torno a la función autoral de la escritora en la creación de sentidos y el lugar que algunos de los lectores están dispuestos o no a concederle si esto contraviene sus ideas acerca de *Harry Potter*. En este ejemplo, el modo paródico-crítico se cruza con la polaridad negativa del modo de leer autoral que hemos mencionado en el capítulo precedente.

Modo hipotético-verificativo

Otro modo presente en la lectura y la escritura privilegia el lugar de las hipótesis de lectura. En dichas interacciones se produce la construcción de interpretaciones en las cuales los participantes buscan «llenar» los espacios porosos de la narrativa con sus interpretaciones así como reponer y corroborar posibles datos. No es casual que en estas intervenciones de FYHP y NM registramos un mayor caudal de comentarios a diferencia de aquellas en las que predomina el modo paródico-crítico.

Las discusiones aquí analizadas suelen iniciarse con imágenes o memes que poseen una sintaxis visual bastante homogénea: en lugar de una frase de estructura fija a la que se le cambia alguna palabra y detalle visual (rasgo usual en los memes), estos poseen una gran cantidad de texto en el que se articula una reflexión o hipótesis, como vemos en la figura 11; además, la imagen es complementaria, pudiendo pertenecer o no a *Harry Potter*.

¿Que tal si los Dursleys eran tan malos con Harry porque estuvieron expuestos a un horrocrux (Harry) por mucho tiempo?



Figura 11. Meme sobre Harry y los horrocruxes. Fuente: Facebook.

Al observar el hilo de comentarios, encontramos mayores debates en torno a la construcción de sentidos en estos casos. En figura 12, a partir de una frase de autor desconocido («Amar es darle...»), la viñeta despliega una hipótesis de lectura acerca de la relación entre Voldemort y Bellatrix Lestrange en las novelas.



Figura 12. Voldemort y sus comentarios. Fuente: Facebook.

Los participantes muestran su capacidad para cotejar la hipótesis con diferentes fuentes: los hechos que narran y explican las novelas (la concepción de Voldemort bajo los efectos de una pócima, el desconocimiento de Bellatrix acerca de la reliquia que aquel le entregó), las declaraciones de Rowling (donde expresa su postura acerca de la incapacidad del villano para sentir amor). Mientras que algunos dan lugar a la hipótesis del meme desde la duda (caso de Nathali), otros despliegan una contra-argumentación basada en las fuentes aludidas. Surge incluso el argumento que descalifica los conocimientos del productor del meme en el comentario de Franco: «Esto lo hizo alguien que no leyó los libros»; Paola, por su parte no sólo retoma las palabras de Rowling y el libro para explicar la invalidez de la hipótesis del meme (que Voldemort amaba a Bellatrix) sino que brinda una interpretación propia («Bellatrix también es incapaz de amar por estar

consumida por el poder y la ambición»). Mientras que en análisis del ejemplo de la figura 10 había una oposición a la función autoral de Rowling, acá observamos una reafirmación de la misma en tanto varios de los participantes no sólo retoman los libros sino declaraciones públicas de la escritora. Como mencionábamos siguiendo a Jenkins (2010), las construcciones de sentido de los fans no siempre suponen resistencias. Uno de los usuarios propone, aparentemente, seguir la lógica del razonamiento propuesto por el meme y arroja una nueva hipótesis que ingresa una nueva dimensión: el amor y la orientación sexual («Voldemort también le dio un horrocrux a Lucius Malfoy y por lo tanto lo ama»).

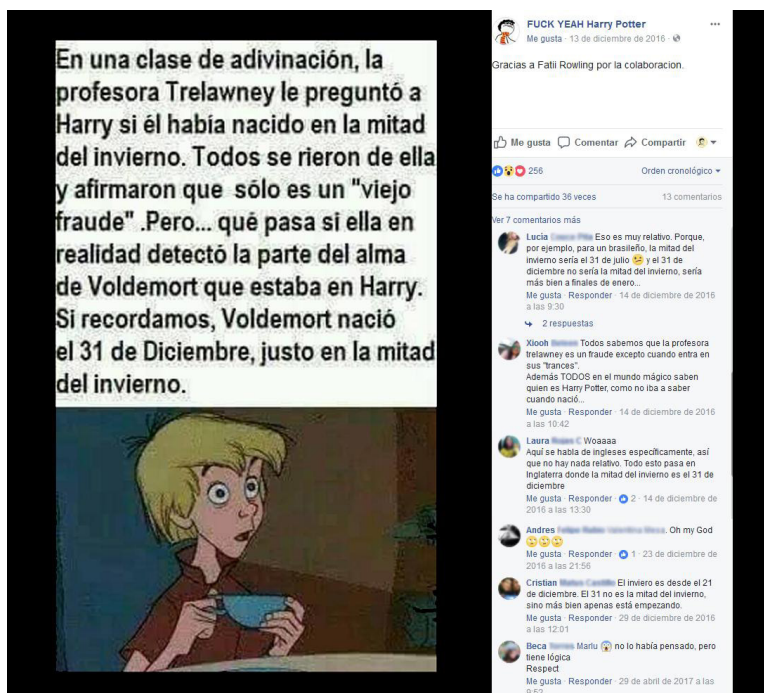


Figura 13. Meme sobre Trelawney. Fuente: Facebook.

En el ejemplo de la figura 13, la dinámica es similar con el agregado de que para polemizar con la imagen y su hipótesis, Lucía recurre a conocimiento enciclopédico (en este, caso acerca de las estaciones en cada hemisferio). Nuevamente hay una tensión entre una lectura hipotética y otra verificativa que se desarrollan en un escenario marcado por la argumentación como secuencia discursiva predominante.

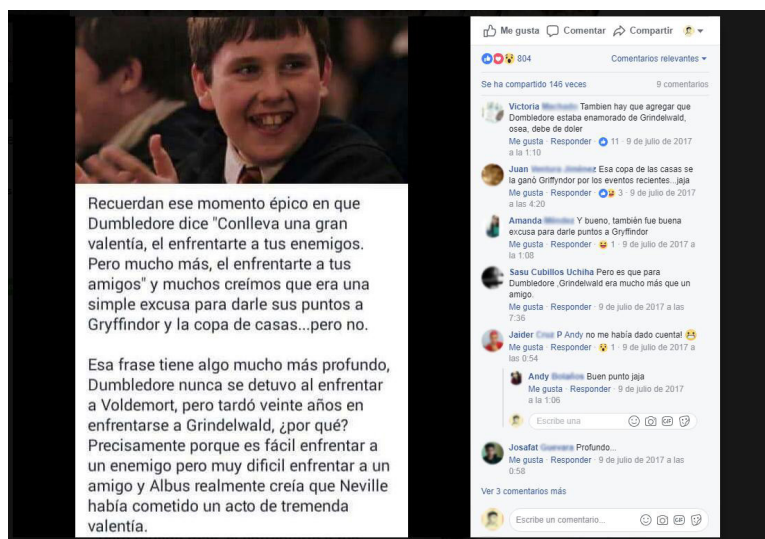


Figura 14. Meme sobre Neville y comentarios. Fuente: Facebook.

En el último caso de este apartado (fig. 14), existe una mayor validación del contenido de la imagen. Las operaciones discursivas de los comentarios son de adición pues agregan que «también» Dumbledore consideraba a Grindelwald más que un amigo. Dichas operaciones coexisten con respuestas irónicas acerca de la tendencia del director de Hogwarts a favorecer a los personajes de Gryffindor; en ello observamos similitud con la lectura crítica analizada anteriormente.

Modo expansivo-emotivo

Estas conversaciones tienen como origen viñetas con predominancia textual en los cuales encontramos una situación similar a la práctica del *fan fiction*: se continúa con la trama de *Harry Potter* más allá del punto donde el último libro de la serie concluyó: aquí la especulación extiende el texto original en una táctica de apropiación muy marcada que pone en juego la dimensión emotiva en conjunto con conocimiento sobre la saga que hagan plausible la microficción desarrollada. La figura 15 presupone un conocimiento del lector acerca de las criaturas que tiran los carruajes (los thestrals) y el hecho de que solo puedan verlas los personajes que han presenciado una muerte; la implicancia ética y emocional de la situación construida queda plasmada en la imagen como protocolo de lectura.

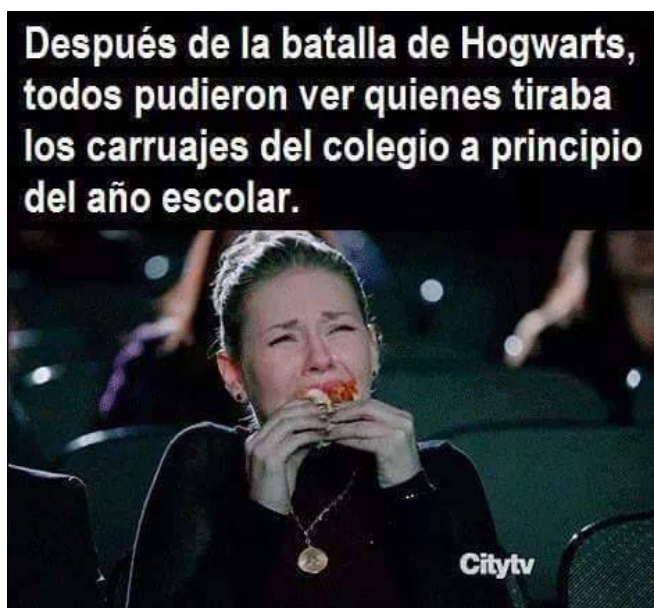


Figura 15. Meme sobre la batalla de Hogwarts. Fuente: Facebook.

Analicemos una intervención donde se pone en juego este modo. En la figura 16, los lectores toman como eje para sus comentarios el conocimiento acerca de la personalidad de Minerva McGonagall a través de las novelas. Sin embargo, aquí no se busca discutir el meme con evidencia textual o autoral: los participantes reconocen que se hallan en el terreno de la especulación y el fan fiction sin la intencionalidad de fijar sentidos; antes que eso, el objetivo es continuar la narrativa y crear sentidos nuevos. No se adopta entonces un modo verificativo sino uno que recurre a la dimensión emotiva y afectiva. Al igual que el *fan fiction*, estos casos vuelven sobre el rol de los participantes de la narrativa transmedia *Harry Potter* como prosumidores que buscan expandir su experiencia de lectura por medio de la escritura.



Figura 16. Meme sobre McGonagall y comentarios. Fuente: Facebook.

La escena imaginada en la figura 17 (la boda de Luna Lovegood) recibe comentarios acerca de la ausencia de algunos personajes difuntos en el relato (Dobby) pero la reacción general es de aprobación. También hay una lectura desde lo emotivo en la imagen (la reacción esperada para los lectores vuelve a estar incitada por el aspecto icónico) y en los comentarios de algunos participantes (Pamela, Eduardo y Juan manifiestan conmoción) más cercanas a las intervenciones parciales de los «Me gusta» y botones de reacciones por su brevedad.



Figura 17. Meme sobre Luna Lovegood y comentarios. Fuente: Facebook.

De modo similar a lo que ocurre en los foros de *fan fiction*, los comentarios operan más como críticas constructivas sobre la ficción expandida por la viñeta; en esto se diferencia del modo hipotético donde prima la corroboración de un sentido albergado en el texto fuente. En estos casos se advierte más que nunca el escamoteo textual (de Certau, 2000) que los lectores realizan para apropiarse de la narrativa.

Modo legitimador

Esta orientación es la que construye explícitamente la (auto) imagen de los participantes como lectores fans valiéndose de la narrativa *Harry Potter*. El argumento principal aquí que suele esgrimirse es la diferencia entre quienes sólo vieron las películas y los que toman los libros como fuente canónica.

En el primer ejemplo (fig. 18), Jider discute la falta de representación de Ron en el disparador reponiendo para ello episodio acaecido solo en las novelas (las cicatrices causadas por Sirius Black y los cerebros del Ministerio de Magia). Aquí vemos que los lectores en tanto comunidad generan sus propias formas de legitimidad para la interacción y construyen un *ethos*.



Figura 18. Meme sobre las cicatrices y comentarios. Fuente: Facebook.

En el segundo, la imagen introduce esta polémica al interior del fandom. Dado que FYHP y NM son sitios administrados por seguidores de la saga, existen frecuentes intercambios acerca de la identidad como lectores que son tematizados en estos casos desde el *ethos* de la superioridad de quienes sí han realizado la lectura de las obras de Rowling.



Figura 19. Meme sobre el fandom y comentarios. Fuente: Facebook.

El fuerte consenso que vemos en la figura 19 a través de los comentarios queda manifiesto también en las intervenciones parciales con las que los lectores convalidan la postura dominante («los que leyeron los libros son los verdaderos fans»).

Lo que se desprende de estas interacciones es una concepción acerca del estatuto de la literatura dentro de la narrativa transmedia. Ligado a la función autoral de Rowling como garante de lo canónico en materia de *Harry Potter*, se manifiesta una jerarquía entre la «obra original» y los «derivados», mostrando así que los lectores, a pesar de transitar diversidad de producciones, confieren un mayor grado de legitimidad a las novelas no sólo como fuente de información sino para evaluar a sus pares.³

³ Vassallo de Lopes (2012: 130) constata también la presencia de la figura autoral en discusiones en torno a las telenovelas brasileñas por parte de los espectadores.

Una política de lectura intermedia

En esta oportunidad, nuestro análisis parte de un espacio centrado en el fandom argentino de *Harry Potter*. El Profeta Argentino (EPA) se construye a partir de la parodia y la sátira, tomando como referente al periódico del mundo Potter, *El Profeta* y ejercitando un cruce entre los personajes de la ficción y personalidades de la escena política y farándula argentina. Las publicaciones de la página de Facebook se orientan a comentar sucesos de actualidad en el país recurriendo al conocimiento compartido con los lectores. De este modo, la política de lectura y escritura del sitio se encuentra más cerrada que en los casos analizados en el apartado precedente aunque, como veremos, las estrategias de los lectores contribuyen a que haya cierta diversidad y expresión creativa.

Desde un punto de vista pragmático, la estrategia irónica de la publicación requiere la complicidad de lector a nivel de los conocimientos (enciclopédicos) y evaluaciones (ideológicas) para poder interactuar (Hutcheon, 1981: 25). De este modo se perfilan las intervenciones a partir de una clave de lectura que los participantes deben reconocer gracias a su tránsito por la saga y conocimiento de las noticias que circulan en los medios de comunicación locales.

EPA brinda una serie de claves interpretativas que podemos encontrar en la paratextualidad del sitio. El menú de opciones, en la pestaña «Información», brinda la siguiente descripción: «Periodismo independiente en defensa de las instituciones mágicas democráticas», esto se suma al *slogan* presente en la marga gráfica de la foto de perfil («El gran diario del mundo mágico»); se deduce que el referente de la parodia es el diario Clarín («El gran diario argentino») y el discurso de los medios antes que la saga en sí; a esto sumamos otro *slogan* presente en algunas de las publicaciones: «La magia se puede tapar o hacer tapa». La estrategia pragmático-ficcional de EPA recurre a adoptar el punto de vista de aquello que es objeto de crítica: tomando a Clarín como referente de un presunto punto de vista liberal-conservador, EPA se posiciona

como su equivalente en Argentina; si *El profeta* defendía al gobierno de turno, EPA se plantea en una supuesta defensa de la administración actual, a la cual identifica con el sector conservador de personajes de la galería del mundo creado por Rowling. De este modo, la ironía se cuela como estrategia discursiva que el lector debe poder reconocer. Así, el *ethos* mostrado por los participantes es en realidad su opuesto.



Figura 20. Meme Lucius Malfoy y la política argentina. Fuente: Facebook.

El modo de leer que predomina en EPA es paródico-crítico pero su referente no es la obra de Rowling sino la realidad argentina y el discurso mediático; este modo de leer que cruza ficción y realidad y pone en juego aspectos éticos es eminentemente evaluativo. Además, la estrategia irónica instaurada por el contenido disparador (las imágenes) invita a ser sostenida en todas las intervenciones escriturales. Esta maniobra discursiva es reconocida por los participantes, como vemos en la intervención de Randy: él apela a hacer suyo el *ethos* discursivo de los mortifagos (refiere como «sangre sucia» a los opositores del gobierno argentino encabezado por Mauricio Macri) y extiende la ironía al incorporar sus propias referencias que cruzan el dominio de la ficción y la realidad: «papa mugglero», en referencia al papa Francisco y «exministra», en referencia a la ex-presidenta Cristina Fernández. De este modo, expande la propuesta de EPA.

Este modo de leer nos habla acerca de los conocimientos que los lectores demuestran respecto de *Harry Potter* y de las evaluaciones que

realizan acerca la saga para ser capaces de participar de la política de lectura propuesta por la página (por ejemplo, para lograr un sistema de correspondencias entre personajes, instituciones y lugares); así, dentro del amplio conjunto de información de la narrativa pottérica, tanto los administradores de la página como los lectores seleccionan los datos relacionados con las subtramas político-institucionales de las novelas como los más relevantes para esta situación de intercambio.

Los lectores pueden, incluso, proseguir con el juego planteado por EPA construyendo explícitamente un *ethos* opuesto al de la página, es decir, identificando la línea pretendidamente conservadora que la misma construye. Vemos en el comentario de Serj (fig. 21) cómo realiza esta operación («Se te nota demasiado el tatuaje mortífero, profeta!») y dialoga con el administrador de la página, quien mantiene el juego siempre y responde desde fórmulas de cortesía.



Figura 21. Portada de El profeta argentino. Fuente: Facebook.

Sin embargo, en ocasiones los participantes quiebran el juego ficcional en relación con algunos temas al poner en juego un modo de lectura afectivo dado que el tema los toca en lo personal o al menos en sus creencias. En la siguiente captura (15), referida al conflicto gremial docente en febrero de 2017, el comentario de Valeria se enuncia desde el *ethos* del agraviado sin recurrir a la ficción como clave para su intervención. A diferencia de ella, el comentario de Mara también persigue una crítica a la postura del gobierno ante el conflicto pero recurre al *ethos* propuesto por EPA.



Figura 22. Meme sobre los Dursley y la política argentina. Fuente: Facebook.

En los casos analizados observamos que EPA construye una política de lectura más dirigida que la de FYHP y NM aunque da lugar también a algunas participaciones que se corren de dichas indicaciones. Una diferencia sustancial es que el uso de la intertextualidad y la polifonía no tienen por objeto hablar de la saga en sí (esto es, en todo caso, una función colateral). Al proponer una identificación entre la saga y la actualidad argentina, EPA presupone un perfil de lector definido no sólo por cuestiones geográficas sino ideológicas también

(presupone que los usuarios compartan al menos parcialmente las posturas políticas de la página).

Otro aspecto diferencial que podemos señalar aquí es que al rol de los lectores se le confiere menos posibilidad de participación en la generación de contenidos: pueden compartirlo aunque dentro de la interface de la página el mismo solo es accesible yendo a la opción «Comunidad» dentro del menú. El rol participativo de los lectores contribuye a expandir el uso de la narrativa transmedia que efectúa EPA pero a diferencia de los sitios analizados con anterioridad no propone discutir sentidos (no registramos grandes debates y disputas en las muestras) ni muchas interacciones entre los comentaristas, aunque sí, como señalamos entre los comentaristas y administradores.

Una política de restringida

Pottermore es una iniciativa digital que fue impulsada por la propia escritora J. K. Rowling. Según los anuncios se promovió como una nueva experiencia de lectura, en este caso online, que permitiría re-transitar los siete libros del ciclo Potter «con algunos agregados cruciales» (Pottermore, 2011). Luego de una etapa de prueba en 2011, el sitio abrió al público en 2012. Los reportes de prensa de la época se hacían más interrogantes que certezas sobre el sitio: ¿Comunidad web? ¿Libro electrónico? ¿Libro multiplataforma? ¿Texto multimodal? ¿Red social? ¿Qué era Pottermore en definitiva? (González, 2012; Gagliardi, 2017; Peckam, 2011).

En la primera versión del sitio, la propuesta recogía experiencias de las comunidades web creadas por fans (por ejemplo, ser seleccionado para una de las casas del colegio Hogwarts), el sitio de la propia Rowling, elementos interactivos de los videojuegos y materiales como los audiolibros de la serie. La propuesta proponía releer las siete novelas con “momentos” o escenas de los mismos sostenidos por

ilustraciones y animación flash más ocasionales audios, como vemos en la figura 23.

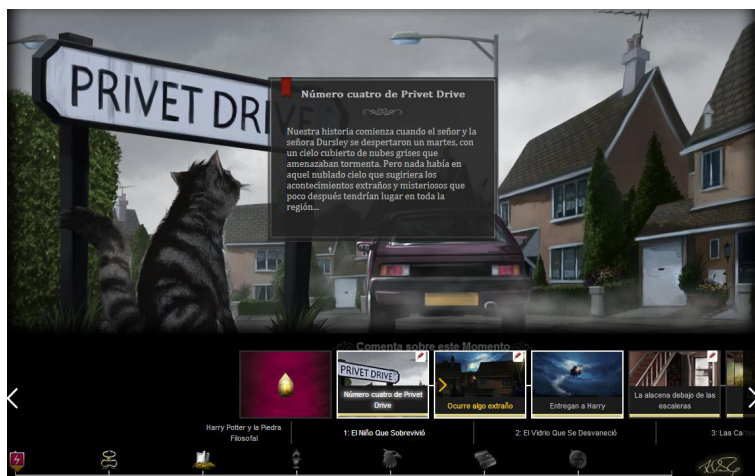


Figura 23. Capítulo 1 de *Philosopher's Stone*. Fuente: Pottermore.

El usuario podía ir releando fragmentos y encontrando pistas o ítems que le permitieran, además, ir destrabando los fragmentos de borradores de los libros e información textual adicional facilitada por Rowling. En este sentido, como afirman Jenkins (2011) y Vera Cuntz-Leng (2013), esta primera versión de Pottermore reelaboraba el contenido de los libros aunque era necesario contar con los mismos para una lectura completa; por lo tanto, Pottermore carecía de autonomía. En todo caso, el diseño visual de los capítulos era complementario respecto de las novelas pero no ofrecía contenidos novedosos como sería esperable de un proyecto transmedia más allá de los agregados de Rowling en cuanto a información acerca de los personajes. El translector que pretendía Pottermore circula por una serie de contenidos en diferentes plataformas y medios, cada uno aportando algo diferente a la narrativa. Sin embargo, la política de lectura de Potter-

more restringe el aspecto participativo de los lectores de modo más notorio que los casos 1 y 2 (Cuntz-Leng, 2013: 72; Jones, 2012).

En esta primera etapa del sitio, las posibilidades de lectura y la escritura quedaban completamente direccionadas. Al tratarse de un sitio oficial para lectores de todas las edades y nacionalidades, Pottermore puso en ejercicio una serie de medidas que atendían a la protección de los usuarios menores de edad, por lo cual los contenidos que fueran generados por los participantes serían cuidadosamente regulados.



Figura 24. Muro de la casa Slytherin. Fuente: Pottermore.

La interfaz de Pottermore permitía a los usuarios las intervenciones propias de la socialidad de Facebook: la opción «Me gusta» y comentarios breves para los momentos transitados y capítulos. Ahora bien, este entorno así concebido separa claramente el contenido producido por Pottermore de las posibles prácticas de escritura y otras contribuciones que pudieran hacer los usuarios. El disparador sería siempre la novela recreada por medio de los «momentos» cuya lectura es lineal como la de las novelas (Cuntz-Leng, 2013: 71).

Como sostiene Jones (2012) en su análisis del sitio web, pese a tener una estructura semejante a la de las redes sociales, Pottermore no propiciaba en verdad un intercambio entre los lectores (quienes casi no llevaban a cabo interacciones entre sí por medio de los comentarios o estos se limitaban a breves mensajes). Más aún, la sección de comentarios incluía también información acerca de otras acciones de los usuarios (por ejemplo, quién encontró o destrabó alguna parte del libro, como se ve en la figura 24) por lo cual la información no estaba debidamente jerarquizada como para diferenciar las conversaciones del registro de otras acciones. El modo de leer la obra es, en todo caso, evaluativo (se centra en reacciones del tipo «me gustó» o «no me gustó» sin mayor profundización).

Otro contenido que los usuarios podían subir a la página era el *fan art*; dado que las ilustraciones de los momentos de las novelas no mostraban el rostro de los personajes, estos dibujos podrían verse como una práctica que permitía a los lectores construir su interpretación de la historia y contribuir a la narrativa transmedia de un modo que no era plausible por medio de la escritura. Sin embargo, como mencionamos, la interface del sitio establece una jerarquía que no permitía a las producciones gráficas servir como disparador de una discusión como vimos por ejemplo en los casos de FYHP o NM. Mientras que los memes producidos por los fans o recopilados por los mismos servían como disparador para las interpretaciones y disputas en torno a la construcción de sentidos, suponiendo de entrada una elaboración creativa respecto de Harry Potter, aquí el disparador de todo intercambio vuelve a ser la obra de Rowling.

En cuanto al contenido adicional compartido por la autora (en su mayoría notas sobre el proceso de escritura e información no incluida en las novelas), este tiene su repercusión en las prácticas de lectura y escritura de los fans. El hecho de ser compartidas en su sitio oficial reafirma la función autoral de Rowling (Gagliardi, 2017) sobre la regulación de sentidos. Varios de los metatextos compartidos por ella encuentran su eco en discusiones que registramos en los otros

sitios que analizamos junto con entrevistas y las novelas originales. Si bien sabemos, como vimos en casos anteriores, que los lectores pueden desapegarse de lo sentidos direccionados por el autor, dentro del espacio de Pottermore no suele haber disputas de este tipo dado que las intervenciones de los usuarios suelen limitarse a manifestar su opinión acerca de las recreaciones de los fragmentos de las novelas o preguntar sobre la navegabilidad. Cuando en 2015 el sitio web deja de permitir la función de comentar y subir *fan art*, da inicio a una segunda etapa en la cual apuesta por un nuevo concepto: en lugar de re-transitar los libros, Pottermore se erige más como una enciclopedia con algunas interacciones y en la cual el protagonismo recae sobre el material adicional. En un intento de apuntar hacia el debate, surgió en 2017 la propuesta del Wizarding World Book Club. Esta posibilidad, solo disponible en Inglés, propuso releer las novelas y, cada semana, debatir sobre un tema propuesto por la página. Sin embargo, nuevamente el soporte y el protocolo de lectura le otorgan al debate un lugar secundario ya que el mismo no se alberga en Pottermore sino dentro de una cuenta de Twitter. Si bien esta red social permite a los participantes compartir más recursos en su interacción (elementos gráficos, gifs, videos), el lector no puede crear un contenido que inicie la discusión; de nuevo, esta se encuentra bajo la responsabilidad de Pottermore. En la captura observamos una interacción en torno a un aspecto de *Order of the Phoenix*.

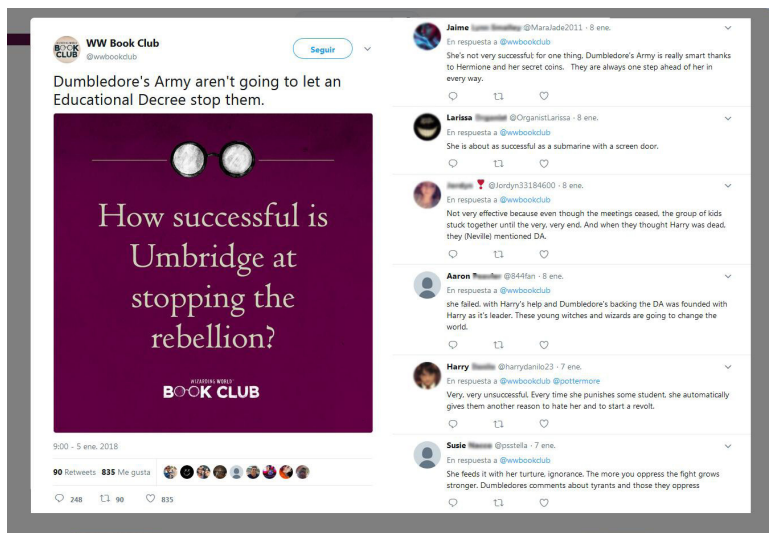


Figura 25. Discusión en Wizariding World Book Club. Fuente: Twitter

Vemos aquí algunos modos de leer que siguen con la consigna: debatir cuánto éxito tuvo el personaje de Dolores Umbridge frente a la sublevación estudiantil. La interface de Twitter no permite más que 140 caracteres para desarrollar una respuesta, por lo tanto, no podría haber un despliegue argumentativo como en FYHP o NM; por otro lado, el debate se concentra en aspectos de la trama y los usuarios responden a partir en la misma, es decir, el debate es inmanentista y no propone recurrir a otras fuentes.

La cacería

De Certeau (2000) define la lectura con la metáfora de la cacería furtiva (ingresando así la dimensión del riesgo) y como una actividad de producción de sentido y consumo. Las interacciones observadas activan en diferentes grados ese «riesgo» en la construcción y negociación

de sentidos frente a sus pares o la obliteran. De este modo, los lectores de los tres casos intervienen en diferente grado de la narrativa *Harry Potter* y ejercitan su rol como sujetos activos dentro de la producción cultural. Jenkins define la cultura participativa en la que aquellos se mueven como «a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing creations, and some type of informal mentorship» (Jenkins en Jones, 2012); claramente, algunos de los casos analizados se aproximan más que otros a actualizar esta posibilidad enunciada por el investigador. En este escenario marcado por los desarrollos tecnológicos que permiten nuevas formas de socialidad (Van Dijck, 2016), la actividad de los lectores cobra nuevas dimensiones y posibilidades para la investigación en torno a la misma. Como hemos observado, los entornos estudiados dejan entrever la diversidad de modos de leer y políticas de lectura que los regulan; en efecto, los lectores fans de *Harry Potter* no sólo no constituyen un colectivo homogéneo sino que se muestran activos en cuando a las disputas de sentido, yendo más allá de las posibilidades de la lectura literal (de Certau, 2000: 184).

Observamos también las diferencias de perfil que existen entre los sitios que estos lectores generan para desplegar sus interpretaciones y aquellos en los que la función autor busca regularlas. Nos parece oportuno referir la diferencia que establece de Certau entre estrategias y tácticas con las cuales los sujetos encaran actividades cotidianas como en este caso la lectura y la escritura. Si las estrategias suelen ser detenidas desde el lugar de poder (condición que los sujetos no siempre se encuentran en situación de ejercer), las tácticas se dan gracias a la ausencia momentánea de poder (de Certau, 2000: 44). En este sentido, FYHP, NM Y EPA muestran tácticas para la apropiación de la narrativa *Harry Potter* mientras que Pottermore ha optado por un modelo de regulación que dificulta incluso la posibilidad de este accionar. La lectura y la escritura, en tanto prácticas culturales, solicitan de este modo que prestemos atención a un conjunto de condiciones cada vez más amplio y complejo para poder dar cuenta de sus riquezas y dificultades.

Extendemos la mirada aún más lejos desde la orilla. Alcanzamos a divisar algo que ya advertían tanto la teoría de las narrativas transmedia como la sociología de la cultura: la existencia de prácticas culturales participativas en las cuales los lectores pasan a ocupar el rol de productores de contenidos. Casos como el de Francisca Solar, quien publicó en 2003 un *fanfic* titulado *Harry Potter y el ocaso de los altos elfos* –una versión alternativa de lo que sería la novela *Half-Blood Prince*– nos muestran el grado de desarrollo que habían alcanzado Harry Potter y su fandom o comunidad por aquella época. Desde un punto de vista histórico, Scolari (2012: 9) nos recuerda que el consumo cultural siempre implicó alguna actividad productiva solo que los modelos teóricos no lo advirtieron. El investigador recuerda que en otras circunstancias históricas, el público siempre estuvo presente y produjo algo. Incluso hoy en día, desde espectadores que tosen mientras el músico ejecuta la melodía, ríen y comentan las intervenciones de la actriz en escena a quienes se preguntan lo que muestra un urdido cuadro de arte informalista, siempre el receptor fue más que mero

receptor; no debiera extrañarnos entonces que los lectores de *Harry Potter* escriban sus continuaciones apócrifas, cual *Quijote* de Avellaneda o que compongan memes para tomar en sorna a su amada obra, (cual Cervantes con los libros de nobles hidalgos).

En el capítulo anterior estudiamos con detenimiento las operaciones interpretativas que las comunidades lectoras ejercitan por medio de la producción y difusión de imágenes e intercambios en redes sociales. Como vimos en esa oportunidad, el público específico ponía en juego modos de leer que cobran su sentido dentro de dichos circuitos comunitarios. Estos translectores ejercen críticas y aprenden a relacionarse de diferentes modos con el texto fuente (García de Pablo, 2011: 20 y 48)

Queremos dedicarnos a otras prácticas creativas por medio de las cuales los fans contribuyen a expandir la narrativa transmedia y configurarse como participantes de la misma. A diferencia del caso anterior, donde adoptamos una metodología para abordar de modo exhaustivo las muestras y las interacciones en el marco de redes sociales, aquí realizaremos una exploración más concentrada en analizar las producciones en sí y caracterizarlas.

Más prácticas

El conjunto de producciones y prácticas de los lectores aficionados a *Harry Potter* es un universo en sí mismo. Dentro de este conjunto de *fanworks* –término utilizado en los estudios sobre la subcultura fan– la expresión más estudiada suele ser el *fanfiction* escrito y publicado en sitios web famosos como FanFiction.net o Fiction Alley. No obstante, las prácticas creativas no se reducen a la ficción escrita o audiovisual –los *fan films*, productos que revisaremos en el próximo capítulo– pues abarcan también la elaboración de metatextos, es decir, producciones en las cuales se comenta la obra (Genette, 1989). Estos últimos serán nuestro foco de interés.

Los estudios sobre el *fanfiction* nos sirven como punto de partida ya que nos dejan entrever algunas preocupaciones recurrentes en las investigaciones sobre las comunidades de fans. Belén García de Pablos (2011: 23) se pregunta qué lleva a este tipo de lectores a realizar una obra derivada o transformativa como la producción de un nuevo contenido que se adosa a la narrativa transmedia; las razones pueden ir desde la simple reseña hasta el descontento con decisiones autorales en el manejo del canon o el comentario de una temática de actualidad a partir de la obra de ficción.

Varios de estos estudios han analizado la relación de las operaciones y recurrencias de estas producciones con respecto al canon: ¿Qué agregan? ¿Qué modifican? ¿Qué impugnan? (Cart y Jenkins, 2006; Derecho, 2006; Romano, 2016; Stasi, 2006; Tosenberger, 2008; Willis, 2006). En algunos de estos estudios subyace la idea de que el fanwork posee una capacidad crítica respecto de la obra fuente, adquiriendo un carácter contestatario o contrahegemónico que se les asigna casi por defecto. No obstante, es necesario sopesar estas prácticas y dichos valores. Jenkins (2010) y de Certeau (2000) ya discutían o relativizaban ese desafío a la hegemonía de la obra como texto sagrado que codifica determinadas formas ideológicas. Un ejemplo nos ayudará a ver esa relatividad y a advertir que el fandom no es ni mucho menos una subcultura homogénea en sus evaluaciones y decisiones.

Un caso particular dentro de los focos de interés de los estudios sobre estas prácticas de escritura es el de la mencionada ficción *slash*. La pareja más recurrente en estas ficciones, según los estudios críticos, es la que forman Draco y Harry, un lugar común dentro del *shipping* o conformación de parejas. Desde una concepción del fanwork como forma contrahegemónica no es difícil pensar que dicha pareja revisa la heterosexualidad como orientación no marcada y predominante dentro del universo ficcional. Sin embargo, esa ganancia en términos de diversidad se consigue al soterrar aspectos del original que también poseen implicancias políticas (Tosenberger, 2008). De este modo, la rivalidad entre Malfoy y Potter que tenía fundamentos

de clase, ideología y ética en el texto de Rowling pasa a convertirse en un conflicto de tensión erótica (en muchos *fanfics* los personajes se sienten atraídos pero reniegan de ello). La decisión que introduce a la narrativa transmedia dimensiones no presentes o poco exploradas afecta otros aspectos de la misma; dicho de otro modo, ningún texto puede ser progresista en todos los flancos posibles y el carácter contrahegemónico del *fanfiction* es relativo. Aja Romano (2016) señala que los *fanfics* de corte *slash* también han recibido críticas por concentrarse casi en su totalidad en la conformación de parejas de hombres blancos, con físicos idealizados y, en ocasiones, por incluir parejas entre personajes menores de edad y adultos.

A pesar de las dificultades mencionadas, lo que rescatamos de los estudios sobre las ficciones escritas por aficionados es la descripción del modo en que estos lectores se relacionan con la obra, un modo desmiente que desmiente la idea de consumo cultural como fagocitación acrítica. Lejos de eso, toda práctica de estas comunidades implica un posicionamiento frente al texto que dista de ser homogéneo y meramente receptivo. «Audience activa» es otro término utilizado para hacer referencia a este tipo de público que se diferencia del ocasional debido a que se dedica a revisar, estudiar y producir en torno a la obra o universo que los convoca (García de Pablo, 2011: 52).

Un segundo aspecto relevante es la formación comunitaria en torno a la práctica escritural de ficción. Los estudios mencionados constatan una dinámica y un andamiaje de relaciones interpersonales e intersubjetivas que delimitan la comunidad de fans tanto en forma endógena como exógena. Lo que mejor ilustra estas dinámicas culturales son las controversias estudiadas por la sociología de la cultura. Probablemente el episodio más famoso al respecto sea el de las «Potter Wars» que Jenkins (2008) ha analizado. Básicamente, esta fue la controversia: en enero de 2000, Heather Lawver lanzó una versión propia del periódico *El profeta* al cual comenzaron a llegar contribuciones de fans oriundos de diversas latitudes; las contribuciones eran noticias y artículos para el periódico. Dicha práctica se complemen-

taba con tutorías de escritura brindadas por la propia Lawver; es decir, su versión de *El profeta* tenía además una dimensión pedagógica en relación con la escritura creativa (Jenkins, 2008: 178). Ese mismo año, la compañía Warner Bros, titular de los derechos cinematográficos de la obra de Rowling, comenzó a avanzar sobre los sitios web creados por aficionados, en especial los que tenían dominios y nombres muy similares a los registrados por la empresa. Entre estos sitios, varios compilaban *fanfics*, *fan art* y algunos contenidos sistematizados de modo enciclopédico sobre la serie; a su vez, muchos de ellos utilizaban algunas de las primeras imágenes de la producción cinematográfica que se estrenaría en 2001. Lawver y su socio Alastair Alexander advirtieron que varios de sus contribuidores y su propio sitio se encontraban en la mira de Warner o habían recibido intimaciones ya. Contraatacaron legal y públicamente defendiendo a los fans que habían recibido intimaciones y lograron la atención pública que se volcó contra las prácticas de la empresa. El resultado fue un rotundo cambio de actitud del gigante Warner hacia los fans: en lugar de atacar a estas páginas y usuarios por usar propiedad registrada vieron en dichas prácticas una forma más de difusión del mundo de *Harry Potter* y en lugar de restringirlas se limitaron simplemente a vigilar que no se realizara explotación comercial y a aprovechar el «capital emocional» de los seguidores (2008: 175). A esta disputa se sumó la convalidación que Rowling dio por aquellos años al *fanfiction* como práctica lícita (2008: 189). Otro revés para Warner.

Una limitación de muchos de los estudios referidos al *fanfiction* es la persistencia del carácter «menor» asignado a estas formas textuales. ¿Se puede ejercer sobre una lectura sobre este corpus de textos como la que efectúa la crítica literaria habitualmente? Esto sigue siendo terreno de disputas o una zona de desinterés. Como menciona Milner (2017):

However, negative stigma still exists. Fanfictions are considered acceptable by «nerd culture», but are not accepted by

most scholarly critics as «true writing». This is because most fanfictions lack concept, which as we see from the pyramid above, is one of the key parts of fine art (Millner, 2017).

Más allá de que la mayoría de los estudios sobre el tema provengan de la sociología, los estudios de la comunicación o culturales antes que de los «estudios literarios» en sus formas más tradicionales, la falta de atención a la materialidad escritural, a sus aspectos retóricos y su relación capilar con la obra-fuente constituye una deuda pendiente, al menos a grandes rasgos. A pesar de esto, los *fanfics* son la clase de *fanwork* que mayor atención despierta en los estudios que hemos consultado. Quizá un motivo por el cual tengan esa preponderancia sea precisamente su naturaleza textual. Este tipo de dispositivo cultural se muestra más susceptible de ser asimilado a un sistema de signos (lingüísticos) con mayor tradición de investigación y peso en las casas de estudio además frente a los mensajes multimodales. Por comparación, resulta mucho menor el caudal de estudios sobre el *fan art*, en especial desde los estudios visuales, o del Wizard Rock (bandas que crean canciones a partir de contenido de *Harry Potter*) desde los estudios musicales. Más atención para el ojo de los sociólogos han conseguido actividades como las convenciones, reuniones periódicas de fans, el *cosplay* o los *podcasts*. Por mencionar solo alguno de los numerosos estudios al respecto, están los de la socióloga argentina Paula Cuestas (2014, 2016) acerca de la comunidad de fans en la ciudad de La Plata.

Los lectores levantan la mano

Una de las prácticas menos documentadas que se ubican en los intersticios del relato transmedia es la elaboración de «teorías fan» (o *fan theories*). Podríamos ubicar estas producciones dentro de la categoría «meta» que suele circular en las comunidades de fans –pro-

ducciones analíticas sobre la obra o sobre otras producciones del fandom– (García de Pablo, 2011: 26); como mencionábamos antes, estas producciones enfatizan la relación metatextual descripta en los estudios literarios franceses por Genette (1989). En esta práctica pone en juego también modos de leer y escribir propios de la comunidad, como vimos en el capítulo previo; esta vez nos concentraremos más en dar cuenta de la práctica en sí –con atención a sus regulaciones discursivas, materialidad, desarrollo histórico, relaciones entre sujetos y relaciones con el canon– que en los modos. La heterogeneidad material de las teorías fans y su compleja evolución han motivado que trabajemos con un corpus más amplio y una mirada más macroscópica que en el capítulo anterior para poder elaborar al menos una aproximación a este fenómeno poco estudiado.

Podemos definir las llamadas «teorías» elaboradas por los lectores de *Harry Potter* como mensajes en los cuales se desarrolla una hipótesis acerca de la obra. Pertenecen tanto al ámbito del murmullo anticipador en la cola para comprar el último libro de *Harry Potter* como a páginas específicas en la web que discurren explicaciones diversas. Su circulación dentro de la discursividad social (Angenot, 2010) es heterogénea y se reconfigura con el correr de los años pero lo que persiste es tanto su relación de comentario de la obra como el rol que cumplen estas teorías para su comunidad interpretativa.

En esta práctica podemos encontrar similitudes con la práctica del crítico literario que busca hacer visibles algunos aspectos del texto y ponerlos en relación con coordenadas diversas (históricas, sociales, estéticas, ideológicas, etc). Es cierto que existen diferencias pues la crítica literaria en sentido estricto se desarrolla desde centros de investigación, academias, revistas culturales con sus correspondientes regulaciones de la práctica discursiva y el campo intelectual. Lo interesante, sin embargo, es pensar en las continuidades que superan a las diferencias y que permiten vislumbrar otro modo en que los lectores producen discursos críticos sobre sus objetos de consumo cultural.

Veamos un ejemplo de teoría fan contenida en el siguiente mensaje:



Figura 26. Teoría fan sobre «The Tale of the Three Brothers». Fuente: Twitter.

En esta y otras muchas refundiciones de dicha hipótesis –a veces con más texto y despliegue argumentativo– se observa una interpretación en clave metafórica o alegórica de «The Tale of the Three Brothers». La operación –buscar paralelismos literarios dentro del texto– no es ajena a la práctica de la crítica literaria. Tampoco la recursividad a la que se puede someter una hipótesis. Como se ve en esta otra imagen, la propuesta hermenéutica se lleva aún más allá de la tríada de personajes para incluir al antagonista de la fábula: la Muerte.



Figura 27. Teoría fan sobre «The Tale of the Three Brothers».
Fuente: Facebook.

Materialidad en desarrollo

Ambos ejemplos fueron concebidos teniendo en cuenta formas de circulación en redes sociales digitales. La dimensión material de las teorías fan es un primer vector de la heterogeneidad enunciativa que las constituye y de algunos rasgos distintivos que debemos tener en cuenta.

Volvamos a la historia de editorial de *Harry Potter*: fines del siglo pasado y principios de la década del 2000, creciente uso de los servicios de conexión a internet, estreno de las películas, el sitio web de J. K. Rowling como reservorio de pistas y juegos para develar, por ejemplo, el título de *Deathly Hallows* (BBC, 2006). En los albores de

la web 2.0, los sitios de fans comenzaron a albergar, en paralelo con el *fanfiction* y *fan art*, las primeras teorías en las cuales los lectores intentaban anticiparse al destino de algunos personajes, al desenlace de la saga (Rowling había anticipado que la palabra final de la séptima novela sería «cicatriz»).

En esta primera etapa, las teorías fan se expresaban con la materialidad de las palabras escrita. Desde la teoría enunciativa de Dominique Maingueneau (2004) podemos caracterizar el dispositivo enunciativo de estas teorías fan del siguiente modo: a nivel de la escena genérica (es decir, la identificación con géneros discursivos), las teorías fans de esta etapa se identificaban con los géneros como el ensayo breve donde predominaba la secuencia argumentativa o como intervenciones dialogales y argumentativas en el caso de teorías expresadas en foros virtuales de discusión. En cuanto a la escenografía enunciativa, es al armado concreto que adopta un mensaje, no había mayores elaboraciones más allá de diálogo con el interlocutor en los foros.

En una segunda etapa, la configuración material comenzó a diversificarse. Esto no solo tiene que ver con el creciente acceso de los sectores medios a las tecnologías digitales y las interfaces cada vez más amigables con el público no profesional de los programas de diseño y edición sino también con una especialización que va adquiriendo el fandom. Dice al respecto Brenda García de Pablo (2011):

Los fans combinan conocimientos técnicos de los medios que utilizan habitualmente para su ocio (desde programación en código html a edición de vídeo) con una comunidad muy acostumbrada a discutir tramas, ideas, personajes y subtexto (que son la base de realizar los *fanworks*). La unión de ambos, hace posible que consigan creaciones de distintos tipos fruto de esas discusiones (García de Pablo, 2011: 21)

Es así que encontramos teorías esbozadas en mensajes iconoverbales como los de las figuras 26 y 27. Las hipótesis plasmadas en el

primer tipo de mensajes no solo se caracterizan por la articulación de dos sistemas signícos sino también por su escena genérica, mucho más diversa pues no puede identificarse de forma clara con el ensayo o el comentario en foros (aunque persista cierto grado de argumentación). Las escenografías también varían de acuerdo a la combinación de tres posibilidades: el diálogo con un interlocutor figurado (fig. 27) donde predomina el tiempo presente de indicativo; la trivia (género identificado con la preguntas y/o respuesta en torno a una «curiosidad») caso de las figuras 28 y 29) donde predomina el condicional o adverbios que marcan el carácter hipotético; y, por supuesto, la organización visual del meme gráfico. En estos mensajes, suerte de cápsulas informativas viralizadas, dejan de lado lo que los ensayos de la primera etapa (y los videoensayos de la segunda) no: la atribución de autoría. Al devenir en meme se deviene en el anonimato pues la regulación discursiva de este tipo de enunciados se caracteriza por la falta de identificación autoral o el extravío de la misma cuando el usuario acciona el botón «compartir».

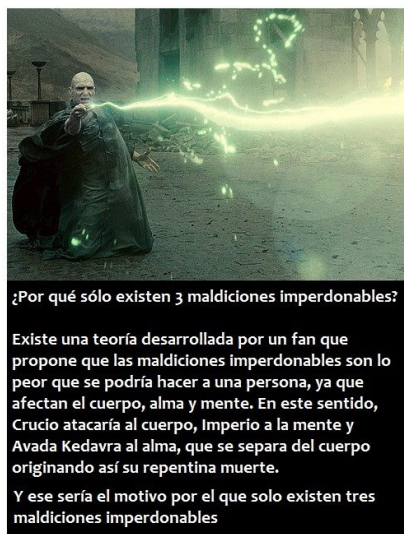


Figura 28. Teoría fan sobre las maldiciones imperdonables.

Fuente: Facebook.

Y si Crookshanks era el gato que tenían James y Lily antes de morir, por lo mismo, ayudó a Sirius en El Prisionero de Azkabán, porque era amigo de ellos, también para que atrape a Peter y así vengar la muerte de sus antiguos amos..



Figura 29. Teoría fan sobre Crookshanks. Fuente: Facebook.

Como vimos en el capítulo anterior, la comunidad fan suele distinguir la legitimidad asignada al canon y otras alternativas. Aunque los ejemplos de las figuras 26, 27, 28 mezclan hipótesis acerca de la fuente literaria con imágenes de las películas o ajenas a la misma (caso del gato de la figura 29) no se produce esa mezcla a nivel textual. Ahí inferimos un criterio de «delimitación del corpus» que el fandom parece adoptar como regulación: la imagen es necesaria para la escenografía del meme y ante la falta de imágenes oficiales del texto literario (salvo las ilustraciones esporádicas de la propia Rowling), se toman las que ofrecen mayor proximidad con los referentes del texto.

Esta segunda etapa vio también el devenir de las teorías fan en formatos audiovisuales. El ámbito de los youtubers ha sido un semillero para esta práctica. La escena genérica es la del videoensayo, donde al igual que en los ensayos escritos de la etapa uno se busca brindar una argumentación desarrollada *in extenso* con sus corres-

pondientes premisas y evidencias así como con el uso de fuentes. La gran diferencia radica en la escenografía: además de contar con otro tipo de signos, el videoensayo en YouTube forma parte de una escena global donde también pesa la construcción de imagen pública de los YouTubers. Estos internautas no solo suelen pertenecer al fandom pottérnico en los ejemplos analizados sino que nutren sus respectivos canales en la plataforma con otros consumos culturales y contenidos. Aquí aparecen también géneros audiovisuales que conforman la escenografía como los *sketches* breves que se entremezclan con la argumentación, el top 5, el documental, el blooper o en algunos casos, el debate televisivo. Además de absorber estos géneros, la constitución escenográfica de los videoensayos da lugar a fórmulas de apertura y cierre propias de la cultura youtuber. En esta encarnación, las teorías fan conviven con la antinomia de las teorías expresadas en imágenes virales: aquí el autor es sumamente relevante, hay un trabajo sobre el estilo y personalidad del youtuber que explica la adopción de humor o estructuras genéricas recurrentes tomadas de otras formas de comunicación. Dado que los videos de YouTube poseen una amplia llegada a usuarios tanto específicos (fans) como no específicos, el trabajo sobre la construcción enunciativa es aquí un aspecto sobresaliente.

Resumimos en el siguiente cuadro los aspectos analizados hasta el momento:

	Etapa 1		Etapa 2	
Signos	Lingüísticos		Lingüísticos Icónicos Audiovisuales	
Escena genérica	Ensayo y comentario en foro Predominio de la secuencia argumentativa		Videoensayo Cápsula (baja definición genérica)	
Escenografía	Ensayo Comentario en foros		Teorías en imágenes virales: diálogo, trivía, meme Videoensayo: bloopers, sketch, top 5, documental, debate	
Autoría	Atribuida		Imágenes virales: anónimo Videoensayo: atribuida	

Cuadro 4. Teorías fans según su etapa y configuración. Fuente: Elaboración propia.

Contenidos: teorías retrospectivas y prospectivas

Mientras que la crítica literaria suele pararse frente a una obra literaria ya terminada –es decir, un texto fijado y temporalmente anterior al ejercicio analítico– los lectores del fandom no siempre guardan esta relación cronológica con respecto a la obra. Podemos dividir temáticamente a las teorías fan en retrospectivas y prospectivas, siendo las primeras más próximas a las formulaciones de los estudios literarios sobre un texto ya definido y las segundas las que buscan anticiparse a lo que aún se encuentra en desarrollo. Los estudios sobre el fandom registran sobre todo las teorías prospectivas. Aunque más común en el caso de series o franquicias cinematográficas, la formulación de hipótesis prospectivas se registra en caso de sagas con un pie en la literatura como *Canción de hielo y fuego*, de George R. Martin y *Harry Potter*.

La división en dos tipos de teorías da cuenta de la particularidad en la forma de relacionarse con el canon dentro de esta comunidad

interpretativa: por un lado, tenemos apreciaciones que buscan «iluminar», «polemizar» con el texto fuente, en ocasiones resignificando aspectos pasados con alto como se ve en la posible alegoría de la figura 27. Por el otro, a producción de hipótesis busca anticiparse al desarrollo de lo que se encuentra por devenir en canon. Una situación llamativa es que las teorías fan son sometidas a una serie de evaluaciones sociodiscursivas similares a las de la crítica literaria en el marco del discurso académico. En esta práctica escritural existen criterios de rigurosidad conceptual y argumentativa así como de delimitación del posible corpus.

La mayor parte de las teorías prospectivas se escribió durante la primera etapa, es decir, aproximadamente entre 2002 y 2007. Su meta era anticiparse al desenlace de *Deathly Hallows*. Eran tiempos en los cuales estas prácticas se concretaban en producciones ensayísticas albergadas en sitios como HP Lexicon o en HarryLatino (que incluso tuvo durante años una sección denominada «Torre de adivinación» destinada a tales efectos, desde el anuncio de publicación de *Deathly Hallows* en 2006).

Por su lado, las teorías retrospectivas intentaron con los mismos medios (la palabra escrita), establecer interpretaciones que clarifican aspectos sobre el texto ya publicado. Así vieron la luz teorías sobre la posible renuncia de Harry su mortalidad, sobre las parejas románticas definitivas, lecturas en clave sociohistórica y alegórica la saga. El sitio The Leaky Cauldron creó incluso una suerte de boletín electrónico llamado *Scribbulus* (2006-2011) en el cual publicaba las teorías enviadas por usuarios. Aquí podemos encontrar tanto interpretaciones en clave alegórico-histórica sobre de la imaginería del nazismo en la saga (Vick, 2011) o vinculaciones entre el Bosque Prohibido y el bosque como tema en la tradición literaria (Caldwell, 2011), Voldemort analizado en clave fáustica (Sapiens, 2007) y hasta una defensa de Petunia Dursley (Lupine, 2009). Estas producciones y otras albergadas en diferentes sitios del fandom, como dijimos, no sólo ponen en juego algunos modos de leer familiares para la crítica literaria sino

también se hacen eco de algunas de sus regulaciones discursivas. En el siguiente fragmento de un ensayo sobre el rol de los padres de Hermione en la serie se cita una famosa dicotomía:

In classic Greek terms, Harry's psyche is composed of Dionysian and Apollonian halves. This is personified and manifested by his two best friends, Ron and Hermione. In his book *The Birth of Tragedy*, Friederich Nietzsche discusses this ancient Greek concept that suits Ron and Hermione well: a dramatic Apollonian-Dionysian dichotomy. The Dionysian side, named after the god of wine, party, and disorder, Dionysus, is opposed to the Apollonian side, named after Apollo, the god of order, civilization, and logic (Bowling, 2009).

La cita de autoridad se vuelve síntoma de un decir legitimado por los pares y por una esfera discursiva ajena a la del fandom (el discurso académico). Si con el caso de la escritura ficcional teníamos las tutorías de Heather Lawver aquí tenemos un ejemplo de taller de escritura y edición en línea donde los contribuyentes son asesorados por los responsables del sitio para «decir» en el formato discursivo que se considera apropiado para el análisis de la obra literaria por fuera del fandom. Así como el modo de leer verificativo suele poner al autor como faro en el discurso del fandom (por oposición al académico), aquí la comunidad lectora hace suya las regulaciones discursivas del discurso académico.

Hablando de regulaciones, cabe preguntarse qué ocurre con la valoración de las teorías fans en cuanto a su verosimilitud. Por supuesto, dentro de las teorías (principalmente con las retrospectivas) existen casos de aquello que Umberto Eco denomina «decodificaciones aberrantes» (Eco, 1974), aquellas inferencias en las que el destinatario interpreta algo que parece alejado de las intenciones más probables del emisor. Un caso de este tipo de interpretaciones sería el que vimos

en el capítulo 7 que involucra a Dolores Umbridge y los centauros o aquellas teorías que han circulado sobre las identidades «verdaderas» de Snape y Dumbledore (un vampiro en el primer caso, y un Ron viajero temporal, en el segundo). ¿Cómo se puede deslindar cuál es una hipótesis válida y cuál no? Nuevamente, un buen indicador es la legitimidad asignada por la comunidad interpretativa. La persistencia u olvido de estas formulaciones en el marco de los espacios de intercambio nos da una pista así como las interacciones parciales en el caso de las hipótesis albergadas en plataformas con opciones de redes sociales.

La deconstrucción de estas hipótesis por medio de las estrategias que suelen utilizar los lectores (sobre todo, la confrontación con el canon y las palabras de la autora) constituyen otro filtro. Es decir, tales formulaciones se publican en la web pero quedan sometidas a las regulaciones intracomunitarias.

La posibilidad de las decodificaciones aberrantes y la dificultad de su regulación explican el lugar que Pottermore le dio a la voz de los lectores interpretaciones de los lectores. Recordemos que cronológicamente, Pottermore correspondería a la segunda etapa que hemos mencionado (el sitio abrió en 2011) pero sus políticas de lectura y usos tecnológicos no son iguales a los de sitios fan. Hagamos una deriva momentánea para ver cómo aparecen en este sitio las teorías fan. Ello nos brindará un contrapunto del funcionamiento del fandom cuando se autorregula y cuando se involucra en espacios con otras directrices.

El Wizing World Book Club que mencionamos en el capítulo anterior fue un espacio oficial de discusión que dio lugar a debates bajo restricciones específicas tanto de las posibilidades tecnológicas de la plataforma (Twitter y sus 140 caracteres) como de las políticas de lectura de Pottermore. Durante el derrotero de las 48 semanas de discusión, el sitio web oficial formuló consignas bastante dirigidas que buscaban no solo respuestas concisas y breves, acordes a la red social, sino evitar mayores conflictos. «¿Qué hace de Harry un gran mago?», ¿«Malfoy era un incomprendido?» son ejemplos de dispa-

radores que muestran las formulaciones habituales del sitio. La discusión que el propio Pottermore califica como más «controversial» es elocuente: «¿Fue Slytherin una buena persona?». Más allá de la gran cantidad de respuestas y su diversidad (¿radica ahí su carácter controversial?), la consigna se condice con la estrategia de direccionamiento hermenéutico: como lo anunciaba el video de lanzamiento del espacio (Pottermore, 2017), la propuesta consistía en visitar el texto novelesco («read the books, dive deep into the story and join the conversation», se indicaba en el *spot*) y publicar comentarios referidos al tema propuesto. No hay espacio para las teorías prospectivas¹ ni tampoco para aplicar estrategias argumentativas y selección de fuentes como los mismos lectores quizá hacen en espacios por fuera del que propone Pottermore.

Pues bien, pasemos a lo que ocurre en la segunda etapa de las hipótesis lectoras. Y sobretodo ¿qué es lo que ocurre con las teorías fan ante la expansión del canon en *Fanstatic Beasts*? Pues ante una producción canónica cinematográfica se responde sobre todo con producciones también audiovisuales, aunque Tumblr testifica que se siguen produciendo hipótesis en formatos textuales.

Si buscamos en YouTube unos segundos encontraremos tanto los videos que proponen una «explicación definitiva» de algo ocurrido en las novelas (por ejemplo, la mencionada teoría de la renuncia de Harry a la muerte) como del desenlace de alguno de los episodios filmicos de la nueva serie. Encontraremos también intentos de prolepsis como el desmenuzamiento de los tráilers. Los *trailer breakdown videos* (o «videos de desglose de tráilers») tienen la particularidad de requerir una conjunción de conocimientos notable para la elaboración de hipótesis a partir de los mismos. La fragmentación y montaje veloces de sus imágenes, el carácter provisorio de las mismas (de hecho muchas no llegan a la edición final) se conjugan con otro factor como el conocimiento del canon al momento del visionado

¹ La propuesta se centró exclusivamente en las siete novelas, dejando por fuera la serie *Fanstatic Beasts* y libros complementarios.

del tráiler. La intersección semiótica en que se halla la serie *Fantastic Beasts* (películas con muchas de las mismas decisiones estéticas que las predecesoras pero esta vez con estatus de canónico) tracciona y requiere cierta capacidad de discernimiento entre las fuentes y argumentos para formular una hipótesis y que estas sean convalidadas o refutadas por otros lectores.

Tomemos como ejemplo de teoría prospectiva y retrospectiva de la etapa 2 los videoensayos del canal de YouTube Super Carlin Brothers «Ariana Dumbledore Was An Obscure» (2016) y «How Dumbledore Will Destroy The Blood Pact» (2019). El primero de ellos ejercita una hipótesis de retrocontinuidad pues con la nueva información canónica sobre los oscuros se reinterpreta el comportamiento y muerte de Ariana Dumbledore en *Deathly Hallows*. La hipótesis queda por ser confirmada –o no– en futuras entregas pero los indicios son elocuentes: la forma en que el personaje reprime su magia, el encierro en su casa, las irrupciones de sus poderes, la sospechosa aparición de Grindelwald en el entorno familiar. Las posibilidades que abre esta teoría se expanden a otras preocupaciones de los usuarios que la comentan: ¿cuántos personajes más podrían haber sido oscuros o lo evitaron por poco? La siguiente captura de una de las respuestas al video plantea este interrogante en torno al protagonista de las siete novelas:



S Sokolva Hace 2 años (editado)

This makes me wonder how close Harry was to becoming an Obscure. This is literally what the Dursleys made it their missions to do: "beat the magic out of him" and he seemed to try to repress it sometimes so he could avoid getting in trouble. They even locked him in his room and starved him, and there were many times Dudley and Vernon got physical with him over it.

Más información

👍 44 🗨 RESPONDER

Ver las 8 respuestas ▼

Figura 30. Comentario sobre teoría fan. Fuente: YouTube.

La extensibilidad de la hipótesis suele ser indicador de la evaluación de los pares. Si se juzga que una teoría se ajusta al canon (es decir, no lo contradice) y hasta puede dar cuenta de otros posibles casos similares no advertidos, puede ser aceptada.

«How Dumbledore Will Destroy The Blood Pact» es prospección pura. A partir del visionado de *Crimes of Grindelwald* se buscan caminos posibles para comprender el conflicto entre Dumbledore y su enemigo y su desarrollo en las películas que quedan por estrenarse. Sabiendo que el punto de llegada es el duelo entre ambos magos en 1945, el videonesayo busca resolver el problema del pacto de sangre dentro de este esquema. Tanto en este como otros videos del canal, los youtubers escogen basarse en el texto del guión cinematográfico cuando analizan los dichos de los personajes así como algunas descripciones de los personajes y lugares;² nuevamente hay una toma de postura para delimitar el corpus, en este caso, con el criterio de la firma o remisión a la autora. Por otro lado, la respuesta que se proporciona («el pacto de sangre se basa en un amor manipulado y por lo tanto funciona del modo habitual») retoma la presencia de otros hechizos y fuerzas mágicas que han operado en la narrativa pottérica con anterioridad para brindar congruencia al pacto, algo no mencionado en el canon de las siete novelas. Dicha vinculación entre lo que resulta verosímil a partir de lo visto con anterioridad opera junto a la capacidad de recurrir a las piezas de información canónica para conferir validez y legitimidad.

Muchas de las respuestas al video mencionado, como la que vemos en la figura 31, hacen foco en la subtrama romántica entre ambos magos, en cómo esta influye en la posible ruptura o no del pacto y en su enfrentamiento final. Esta atención al aspecto mencionado por el video demuestra la legitimidad que le confieren a las hipótesis del mismo. La falta de propuestas alternativas serias para la ruptura del pacto en el hilo de comentarios también parece sugerirlo.

² En otros videos que analizan la identidad de Creedence u otros aspectos de la película también se ciñen a las indicaciones del guión en su argumentación.



Mary Lewis Hace 3 meses

Amazing vid as always!

I think Grindelwald loved Dumbledore but not as much as himself, whereas with Dumbledore I'd say the opposite. Grindelwald was aware of this and manipulated it for his own gain.

👍 11



RESPONDER

Figura 31. Comentario sobre teoría fan. Fuente: YouTube.

Louisa Stein y Kristina Busse (2017: 129) han comentado el modo en que las comunidades de fans organizan sus producciones (sobre todo el *fanfiction*) con base en restricciones tecnológicas y también creativas relacionadas con el texto fuente. Las teorías fan se encuentran en un delicado equilibrio, más aún quizá que el de las ficciones. En los *fanfics* pueden encontrarse algunos que responden a desafíos comunitarios como los famosos «Five things» (frecuentemente, cinco cosas que no ocurrieron dentro del canon, es decir, alternativas) y su verosimilitud se corre abiertamente del texto fuente; otros que buscan apegarse lo más posible a la fuente. La verosimilitud y legitimidad asignada a las teorías fans, por otro lado, queda exclusivamente circunscrita a su congruencia con el canon.

Habitar el texto fuente y expandirlo es lo que se persigue. La etimología nos brinda una pequeña clave. Si «texto» proviene del verbo latino «texere» (tejer), la imagen se completa del siguiente modo: Rowling es la tejedora; los lectores más circunstanciales recorren con la mirada o la mano el tejido; los lectores fans, además, se dirigen a las fibras y a los intersticios entre ellas para agregar nuevos hilos.

La primer varita de Neville fue heredada de su padre, Frank Longbottom. Es decir, la varita nunca lo eligió a él en Ollivanders, como al resto de los magos. Quizás esa es la explicación de por qué Neville no se destacó como mago (hasta el 5to año, donde se le rompió y debió cabiarla), porque su varita nunca le correspondió.



Figura 32. Teoría fan sobre Neville. Fuente: Facebook.

Por supuesto, esto llega a su grado extremo en otro tipo de obras, las derivadas o arcónticas (García de Pablo, 2011: 17) como el *fan film*, que analizaremos en el capítulo que sigue).

Nos aproximamos al final del recorrido

Nos alejamos, quizá sólo en apariencia, de la seguridad que brinda el «texto oficial» e indagamos en las prácticas que suelen adscribirse a la esfera de la recepción literaria. Luego de haber considerado la práctica de *fantiction* y la elaboración de teorías sobre *Harry Potter* nos abocaremos a una labor creativa aún más compleja: la producción de contenidos audiovisuales. Nuestro objetivo aquí será caracterizar, en la medida de lo posible, los *fan films* –es decir, películas creadas por los adeptos a la franquicia– y su recepción.

Retomamos así una pregunta que se formula Scolari «¿Existe una estética de los CGU (Contenidos Generados Por Usuarios?)» (Scolari, 2012: 24). La respuesta es un sí. Como veremos en este capítulo, se puede registrar una serie de recurrencias en estas producciones. A partir de las mismas delimitamos una estética y hasta una ética de las prácticas creativas que despliegan los lectores pottéricos en la creación de contenidos audiovisuales. La práctica arcántica en cuestión

presenta una constante negociación entre canon y fanon y es en esa puja donde, nuevamente, se producen sentidos.

Algunas precisiones metodológicas

Al igual que en el capítulo anterior, el estudio que desarrollamos aquí es cualitativo y exploratorio, de un modo similar al estudio realizado por Scolari (2012) sobre los CGU en torno a la serie televisiva *Lost*. Por dicho motivo, nuestras decisiones metodológicas han sido un tanto menos minuciosas. No obstante consideramos necesario explicitar algunas observaciones que den cuenta de nuestros criterios y puedan servir como base para futuras investigaciones.

En primer lugar decidimos estudiar los *fan films* albergados en el sitio web YouTube. Si bien algunos de ellos se encuentran alojados también en repositorios como Fanfilms.net, YouTube¹ constituye la principal vía de difusión de estas producciones, no solo se trata de la plataforma de video online con mayores usuarios y tránsito sino que cuenta con una cantidad de redireccionamientos desde otros sitios que tracciona la mirada de los usuarios. Por otro lado, la arquitectura de Youtube posee características de red social, como por ejemplo publicar comentarios, valorar positiva o negativamente las publicaciones, realizar una medición del tráfico de la audiencia. Esto construye un escenario más propicio para poder observar la recepción del *fan-dom* que el que proporcionan los repositorios.

Una segunda elección fue no realizar un corte sincrónico a diferencia del capítulo 8 debido a las condiciones de producción específicas de esta expresión cultural. Mientras que las imágenes que revisamos en aquella oportunidad se producen con una velocidad

¹ La mayoría de los fan films de *Harry Potter* fueron producidos luego de la aparición de YouTube, a diferencia de lo que ocurre con *Star Wars* y otras narrativas transmedia. En estos otros casos, las obras derivadas circularon durante años por eventos como las convenciones y por correo antes de que la conectividad y la web 2.0 abrieran nuevas posibilidades (Luiz, 2009: 4).

vertiginosa (casi a diario), los *fan films* demandan meses de arduo trabajo; debido a esto su volumen de producción es considerablemente menor. Si bien registramos un alza en el número de estrenos a partir del año 2016 decidimos no limitarnos temporalmente.

Para la selección de muestras, en cambio, escogimos tomar como indicador las producciones con mayor número de reproducciones de entre las 41 que aparecieron en nuestras búsquedas en la plataforma. A los efectos del análisis comentamos los diez ejemplos con mayor cantidad de reproducciones pero establecemos regularidades con el resto de la masa de producciones para cotejar el grado de representatividad de los mismos. Debemos señalar que los resultados más reproducidos dentro de YouTube coincidieron en gran medida con algunas listas de *fan films* más populares del universo pottérico que consultamos en páginas web, lo cual puede ser un indicador de popularidad y valoración de los mismos dentro de la comunidad interpretativa. Dado que nos proponemos realizar un estudio exploratorio consideramos pertinente esta decisión aunque advertimos que futuras investigaciones deberían profundizar la reflexión en torno a la validez de este criterio en relación con las posibilidades tecnológicas de la plataforma (Van Dijk, 2016) y pensar en la apropiación social de las tecnologías.

El último criterio que deseamos explicitar es eminentemente cualitativo y tiene que ver con el tipo de película. Si bien el contenido de todos los *fan films* encontrados es de ficción, existe una diferencia entre aquellos que buscan desarrollar una historia con personajes identificables –sean éstos originales o basados en el canon– y los que solo ejercitan una narración breve a partir de situaciones devenidas en lugares comunes. Nos referimos con esta última a una tendencia popular que consiste en realizar videos con duelos entre magos. Este segundo tipo de filmes –muy numeroso por cierto– prescinde de toda historia y limita la diégesis al fragor de un combate y la exhibición de efectos visuales. Nos pareció que esta clase de producciones funcionaba más como un ejercicio formal que como un intento deliberado

de encontrar un lugar dentro de la narrativa transmedia puesto que su contenido narrativo es ínfimo y difícilmente puede encajarse con precisión dentro del rompecabezas –aunque no negamos su condición como parte del mismo–. En todo caso, los filmes duelísticos permiten ver cómo un sector del fandom evalúa y produce contenido a partir de un centro de interés minúsculo y específico que tiene su correlato en el otro tipo de *fan films* con donde los duelos de varitas son también un foco de interés pero siempre enmarcados dentro de una historia con desarrollo de personajes. Nos concentramos entonces en producciones que desarrollan una historia y personajes.

Sujeto a controversias

La situación de las contribuciones de ficción –sean *fanfics* o *fan films*– es algo diferente a la de las teorías porque se multiplican los factores que serán evaluados por parte de la comunidad interpretativa: no sólo se convalidará o refutará si el contenido resulta verosímil y coherente con respecto al universo ficcional sino también la forma, o sea, los modos en que son presentados los contenidos, hechos o ideas. Una teoría puede ser enunciada desde un ensayo textual, un videoensayo o una viñeta con niveles de elaboración diversos sin que los lectores confieran demasiada importancia al aspecto formal; seguramente poco le importarán a un lector pottérico cuestiones como la tipografía, musicalización u otros signos de la paratextualidad. En cambio, una producción de ficción ingresa muchos más elementos susceptibles de ser sometidos tanto al escarnio como a la alabanza.

Por otro lado (y no menos importante), existe una diferencia legal a la cual se ven sometidas estas producciones durante su vida pública (y en algunos casos, también durante su gestación). Un videoensayo o una pieza de crítica literaria sobre *Harry Potter* constituyen prácticas que quedan amparadas bajo concepciones vigentes acerca del derecho de autor pues se las considera comentarios de un original

explícitamente diferenciado y no usurpaciones del mismo. No ocurre lo mismo con las expansiones del universo ficcional por parte de quienes no detentan los derechos de autor. Por ejemplo, la legislación estadounidense diferencia las producciones de ficción con carácter paródico de otras formas de apropiación de un contenido. De este modo, una parodia de *Harry Potter* con la cual se hiciera una explotación comercial quedaría amparada dentro del *fair use* («uso legítimo»).^2 Sin embargo, dentro de este mismo paradigma legal hay un vacío para las apropiaciones de ficción no paródicas como suelen ser muchos *fanfics* (Jenkins, 2008: 193). Sumemos a esto que cuando nos deslizamos específicamente al territorio de la producción audiovisual, los derechos de explotación de *Harry Potter* pertenecen a Warner Bros y no a J. K. Rowling, por lo cual las producciones de aficionados tienen como faro ineludible las condiciones que la compañía imponga.

El caso más resonante de un conflicto de este tipo es el de la reciente película *Voldemort: Origins of the Heir* (2018),^3 de Gianmaria Pezzatto. Este medimetraje comenzó su producción en el año 2015 pero debido a una controversia legal se completó y estrenó recién en 2018. Como casi toda obra de este tipo, la compañía responsable del (Tryangle Films) realizó una campaña de *crowdfunding* por medio de la plataforma Kickstarter para solventar los costos de la producción. Es ahí cuando los ojos y oídos de Warner Bros se pusieron en alerta y denunciaron una infracción por parte de la productora independiente pues afirmaban que la campaña de financiamiento era una forma de obtener rédito a partir de contenido registrado. La campaña de donaciones quedó suspendida y la película permaneció en un limbo por varios años pese a haber presentado un tráiler que había causado sensación en redes sociales. Finalmente se llegó a un acuerdo (como

² El *fair use* constituye un criterio en el derecho anglosajón que permite utilizar material protegido por derechos de autor sin pedir autorización (García de Pablo, 2011: 13).

³ En adelante, *Voldemort*.

en otros similares) según el cual Tryangle Films debía colocar una advertencia de que la película constituía una producción de aficionados sin relación con las producciones oficiales del WIZARDING WORLD además de no haber sido realizada con fines de lucro.

Producir a partir de restricciones no es una práctica novedosa en este ámbito. La compañía LucasFilms, responsable de *Star Wars* decidió dar cuenta de la práctica creativa de muchos seguidores y comenzó a ofrecer en 2002 concursos y premios anuales para las mejores producciones de este tipo. Por supuesto que dicho gesto a la vez que convalida la práctica establece unas reglas de juego que condicionan la organización del tablero de ajedrez donde las piezas son los fans y los dueños de los derechos de autor. La estrategia de Warner Bros en estos últimos años se asimiló en parte a la de LucasFilms en lo referido a permitir las prácticas creativas dentro de ciertas condiciones. Desde la teoría de las narrativas transmedia volvemos sobre las palabras de Scolari que ya hemos referido: a pesar de asignar lugar de participación a los usuarios, las narrativas transmedia permanecen sometidas a regímenes legales que diferencian la fuente de producción del universo ficcional (que detenta derechos de autor) y las contribuciones de otros sujetos (Scolari, 2013: 291).

Organizar las prácticas

Dejemos de lado ahora los vericuetos patrimoniales y adentrémonos en las particularidades de la creación filmica llevada a cabo por fans.

Una primera tarea consiste en pensar los modos en que se organiza esta cuantiosa producción a partir de las operaciones de clasificación ejercidas sobre este acervo. La indexación de estas obras se revela diferente a la de otras obras narrativas derivadas como los *fanfics*, al menos en el caso de *Harry Potter*. Lejos de mostrarse una carencia de descriptores o del uso de categorías que se superponen absurdamente como en «El lenguaje analítico de John Wilkins», las

comunidades de fans en la web ofrecen un conjunto explícito de categorizaciones que organizan las plataformas e indexan las obras allí albergadas (Stein y Busse, 2017: 129). Los criterios para escoger estos descriptores son variados: abarcan desde la relación entre el *fan work* y el canon, sus temas, por su extensión y hasta la edad del lector al que apuntan. Nuevamente, estamos ante la expresión de folksonomías. Por mencionar solo algunas categorías que identifiquen una producción en relación con el canon podemos encontrar los «*what ifs*» (especulaciones acerca de lo que podría ocurrir o haber ocurrido), «*side stories*» (relatos paralelos al principal, generalmente con personajes secundarios), «*point of view*» (renarraciones de hechos conocidos aportando el punto de vista novedoso de algún otro personaje). Por supuesto, se trata de categorías heterogéneas que nos revelan un aspecto que es considerado sobresaliente para la indexación social de dichos productos y que, por supuesto, ofrecen claves interpretativas para la lectura.

A partir de estas propuestas, la pregunta es ¿cómo se puede pensar la organización las producciones audiovisuales que circulan en su mayoría por YouTube en lugar de plataformas como Fictionalley.com cuyo un formato es más cercano al de foros? Siguiendo una vez más a Van Dijk (2016) las redes sociales configuran tecnologías de usuario (por ejemplo a través de las posibilidades de su interfaz) que pueden impactar en los hábitos de los mismos.⁴ El sistema de clasificación categorial de YouTube ofrece opciones predefinidas como «Entretenimiento» o «Series y películas» que le permiten a la plataforma generar listas temáticas y ofrecerlas a los usuarios; estas categorías no se corresponden con la apropiación social de las posibilidades de etiquetado llevada a cabo en sitios dedicados al *fanfiction*. Tampoco se registran categorías como las que encontramos en los repositorios de *fanfics* textuales en el campo reservado para las descripciones, donde

⁴ No apartamos del autor en cuanto al énfasis que pone en el condicionamiento aparente entre estas formas y los hábitos pues creemos en la necesidad de tener siempre presente las formas de apropiación social de las tecnologías.

quien publica el video puede agregar la información sin un formato tan direccionado y hasta incorporar *hashtags*. Sólo a modo de hipótesis (para ser profundizada en futuros estudios) arriesgamos a decir que existe una competencia o preocupación diferenciada entre los fans en torno a las formas de indexar las obras derivadas de acuerdo con la plataforma y la naturaleza de la producción (si es textual, visual, audiovisual). Un hecho que podría apoyar esta hipótesis es que la práctica de clasificación tampoco tiene relevancia en el repositorio Fanfilms.net.⁵

El tema, por supuesto, merece un estudio específico desde la perspectiva de la apropiación social de las tecnologías y desde el valor que los sujetos asignan a sus prácticas en relación con la legitimidad que buscan dentro de la comunidad.

A raíz de esta ausencia de criterios explícitos por parte de los productores y audiencia en las prácticas llevadas a cabo en YouTube, necesitamos pensar categorías propias para organizar el caudal de ejemplos. La opción más conveniente a nuestro entender es recurrir a un sistema sencillo de clasificación basado en la relación entre estas creaciones y el universo diegético contenido en el canon, una relación tanto cronológica como ficcional. Podríamos separar el conjunto entonces en precuelas y secuelas respecto del ciclo *Harry Potter*.⁶ No obstante, creemos necesaria una tercera categoría que denominaremos «alternativas»; en la misma incluiremos tanto historias ambientadas en el mundo diegético aunque sin conexión con los ciclos *Harry Potter* o *Fantastic Beasts* como aquellas que juegan con los límites entre realidad y ficción.⁷ No hacemos distinción entre producciones autoconclusivas y seriadas (ver cuadro 5.).

⁵ El formulario de autoarchivo pide indicar si el video se trata de un *Re-Edit*, *mash-up*, *fake trailer*, *serious* o *parody*, es decir, indicar más bien el género. Sin embargo, dichas categorías no se vuelven públicas en la ficha técnica de cada película albergada.

⁶ No tomamos en consideración los musicales como *A Very Potter Musical* y sus secuelas pues si bien encontramos registros filmicos en YouTube de los mismos se trata de producciones teatrales, es decir, no pensadas para el medio audiovisual.

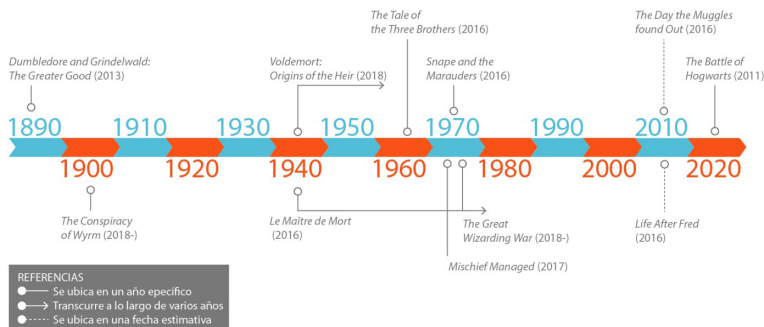
⁷ Dentro de la categoría de alternativas podemos mencionar cortometrajes como el mencionado *The Wand* (2016, Nick Spidner), *Harry Potter Cyber Punk Adventure: The 1980's Anime* (2014, Maker) o *Fantastic Beasts and Where to Find Them: The Battle at*

Formato	Operación	Modo de leer el canon en la producción	Relación narrativa con el canon	Modo de leer en la recepción	Aspecto formal
Cortometraje Mediometraje Serial	Expansión ("filmes serios")	Expansivo-emotivo	Precuelas Secuelas Alternativas	Hipotético-verificativo	Menor experimentación formal
Sketches (unitarios o serializados)	Parodia	Paródico-crítico	Alternativas	Paródico-crítico	Mayor experimentación formal

Cuadro 5. Correspondencias entre los aspectos analizados. Fuente: elaboración propia.

Identificamos en la plataforma unas 82 producciones las cuales fuimos filtrando a partir de los criterios anteriormente expuestos con un resultado final de 41 *fan films* que desarrollan historia y personajes. En el siguiente gráfico registramos ejemplos representativos de las recurrencias observadas y que serán analizados en detalle. Indicamos entre paréntesis las fechas correspondientes al año de estreno. La organización en el formato de línea temporal de la ficción deja por fuera algunas opciones como la primera transposición de *The Tale of the Three Brothers* dirigida por Charlotte Hawkins en 2012 que transcurre plenamente en el *illo temporum* siempre indeterminable de la fábula, a diferencia de la otra adaptación de 2014 dirigida por Brandon Doyer que puede localizarse dentro de la línea temporal. También queda de lado la posibilidad de incluir alternativas como *The Wand* (2015), de Nick Spinder, que sitúa los eventos sobrenaturales en un sueño que tiene una espectadora de *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2* (Heyman y Yates, 2011).

Diagon Alley (2016, Brittany Joyner). En este último, la metalepsis borra las fronteras entre realidad y ficción suponiendo que el mundo de los magos existe y el parque temático de Orlando sería una forma de caída del revestimiento o wainscot entre ambos mundos. También podríamos colocar ejemplos de sketches humorísticos de producción amateur como la de los youtubers argentino Alexis Sanzi (*Harry Potter en Argentina*, 2016) o Mica Suárez (*Atrapada en el mundo de Harry Potter*, 2017) o la cubano-estadounidense Jenny Lorenzo (*If your Cuban Abuela was a Teacher at Hogwarts*, 2018).



Cuadro 6. Orden de los fan films analizados dentro de la cronología del mundo ficcional. Fuente: Elaboración propia.

Los fan films y los modos de leer

La familia de las obras derivadas tiene como hermana del *fan film* otra práctica llamada *fan vid*. Mientras que en esta última se amalgaman canciones e imágenes del universo ficcional a modo de videoclip (González, 2013; Turks, 2010: 92), la película realizada por los aficionados no se define por una operación de *collage*. La relación que estos cortometrajes, medimetrajes y seriales suelen establecer con respecto a la fuente del mundo ficcional se puede definir a partir de dos grandes operaciones. En primer lugar, la expansión por medio de la cual se intenta llenar intersticios y habitar el mundo ficcional. En segundo lugar (y en menor medida) aparece la parodia como forma de relacionarse con la fuente. Es decir que si extendemos los modos de leer y escribir del capítulo 8 a la producción audiovisual, predominan el expansivo-emotivo y el modo paródico-crítico. El primero se corresponde con muchos de estos *fan films* que toman personajes existentes y los profundizan así como agregan eventos para expandir subtramas del original; el segundo, claramente con el conjunto de producciones que se asemeja más al *sketch* (un conjunto mucho menor en cantidad que los filmes «serios»). Las correspondencias

que hemos establecido hasta aquí (y algunas que desarrollaremos en siguientes apartados, se encuentran sintetizadas en el cuadro 5.

La diferencia clave se encuentra en esos modos de leer con los cuales la comunidad interpretativa parece evaluar el logro de los *fan films*, al menos según nuestro termómetro que son los comentarios vertidos en YouTube debajo de cada producción que hemos fichado. Las parodias como *Harrey Podder: Say the Magic Word* (Stodolny, 2011), *Harry Potter en Argentina* (Sanzi, 2016) o el serial *Potter Puppet Pals* (2003-presente) creado por Neil Cicierega, Emmy Cicierega, y Alora Lanzillotta suelen ser analizados en función de su capacidad de encontrar aspectos del original y generar humor a partir de los mismos, ya sean posibilidades y errores en el manejo de la magia (primer caso), la dislocación del original por llevar a los personajes a otro contexto histórico social como el argentino (segundo caso) o conductas estereotipadas de los personajes y situaciones del original llevadas al absurdo especulativo (tercer caso). Es decir, la clave de lectura aquí vuelve a estar en el ingenio del chiste y expresan una valoración en la cual coincide el modo de leer que orienta la producción de la obra derivada y la recepción del filme. En el caso de los *fan films* que buscan expandir la narrativa original con su mismo tono y eventos plausibles, la recepción estará marcada por el modo de leer hipotético-verificativo.

Formas: el decir y lo dicho

Existe otra regularidad distintiva que se muestra muy ligada a ese modo de leer en cada caso. Nos explayaremos ahora sobre la relación entre contenido (los hechos que cuenta cada filme o materia narrativa junto con la materia o contenido audiovisual) y forma (estrategias y estructuras narrativas, lenguaje audiovisual); nos referimos a la elección del modo de representación audiovisual y a las técnicas que lo componen (Casetti y Di Chio, 1991). Encontramos una diversidad

de técnicas que van tanto desde el uso de la imagen real con actores y escenarios al uso de la animación 2D y de los títeres. Sin embargo, esta heterogeneidad que se observa en todo el conjunto queda bastante dividida y se corresponde con el tipo de *fan film* que hemos clasificado en el cuadro 5.

En el caso de las parodias no parece evaluarse la continuidad con respecto a las producciones cinematográficas oficiales (por ejemplo, no se valora más el uso de actores y escenarios en lugar de animación) pues como hemos dicho se asigna relevancia a la crítica y burla hacia un aspecto del original. La fragmentación, el cruce de géneros o el uso de formas estéticas alejadas de la franquicia filmica son percibidos como un detalle poco relevante en ese sentido pero a la vez son la manifestación de una mayor experimentación formal.

Llegamos así a uno de los parámetros que marcan las valoraciones de la comunidad de aficionados y determina si recibirán con los brazos abiertos una producción de sus colegas o la someterán a las voces incisivas que rondan a veces la web, dos extremos el *continuum*. Cuando decimos que hay mayor experimentación formal en los filmes orientados hacia la parodia nos referimos, además de los modos visuales de representación, al modo en que los hechos son presentados a los aspectos formales relacionados con la estructura narrativa o la dimensión lingüística en estas creaciones. Mientras que en las parodias se experimenta tanto con «lo dicho» (contenido) como con el «decir» (la forma), en el otro grupo de realizaciones parece concederse mayor importancia al contenido desarrollado por medio de propuestas formales tradicionales.

Si nos ponemos a pensar en las estructuras narrativas y en el acabado visual de la mayoría de los *fan films* el punto de referencia para las evaluaciones de la audiencia es en realidad doble. Por un lado para las producciones de carácter «serio» se valora la capacidad para reproducir la estética de la saga de películas de 2001 a 2011 con la mayor fidelidad posible en lo referido a locaciones, el vestuario y algunos efectos visuales, la materia audiovisual. Por otro, la estruc-

turación narrativa suele ser bastante tradicional y concentrada en la estructura en tres actos. En este escenario, la mayor ruptura con las convenciones narrativas parece ser la introducción de relatos hipodiegéticos por medio de *flashbacks* y las consecuentes funciones prolépticas y analépticas. Ese encastre recurrente entre una forma de decir y lo dicho se debe probablemente a que la intención de los productores sea que estas historias logren anudarse con el tejido del universo ficcional tanto en relación con a algunos detalles visuales como en lo referido al suministro y dosificación de la información. Adaptar o inventar es la disyuntiva pues la elección será sometida a evaluaciones comunitarias en YouTube al menos.

Voldemort es una de las producciones más anómalas en cuanto su estructura y enunciación que, así y todo, se enmarcan dentro de una forma bastante convencional de relato de investigación policial. En la primera escena que acompaña a los títulos vemos a un joven Tom Riddle preparándose para abandonar su habitación (posiblemente de Borgin y Burkes luego de matar a Hepzibah Smith).⁸ En la escena que sigue aparece un personaje original: Grisha McLaggen, una aurore que es además heredera de Gryffindor (ver fig. 34). La muchacha se enfrasca en una pelea con los aurores soviéticos que vigilan el depósito donde ella ha irrumpido. Una vez capturada, Grisha es interrogada por el general Makarov y esto da pie al relato enmarcado por *flashbacks* intermitentes que intentan explicar los objetivos de la muchacha y su relación con Voldemort. Al finalizar el metraje descubriremos que Grisha es en realidad el Innombrable que ha utilizado la transfiguración y un ritual de magia negra para suplantar a la heredera de Gryffindor y recuperar su diario que estaba en poder de los soviéticos. Esta vuelta de tuerca establece en cierto sentido una continuidad con una práctica muy común dentro de las novelas de J. K. Rowling y, por derivación, varios de los filmes. De un modo simi-

8 Entre su equipaje se incluye el guardapelos de Slytherin (que se mueve) y la copa de Hufflepuff ya convertidos en horrocruxes.

lar, el corto *The Tale of the Three Brothers*⁹ (Doyen, 2016) utiliza una estructura de relato enmarcado en la cual un abuelo lee la fábula a su nieto para hacerlo dormir. Pronto, la Muerte llega a tocar su puerta. Un comentario cerca del final sugiere que el nieto es James Potter y permite resignificar la totalidad del relato situándose dentro del universo ficcional original.



Figura 34. Interrogatorio a Grisha McLaggen en *Voldemort: Origins of the Heir*. Fuente: Triangle Films – Youtube.

El resto de las series, cortos y medimetrajes que hemos observado es aún más convencional en sus elecciones de la forma narrativa. La única anomalía dentro de este conjunto es la miniserie web *The Battle of Hogwarts* (2011),¹⁰ de Nicholas Acosta, una de las escasas secuelas. La serie utiliza las convenciones audiovisuales y temáticas del género documental (voz en *off*, testimonios, cámara única, eventos evocados por ilustraciones o animación) para relatar los eventos del asedio de Hogwarts y sus consecuencias dos décadas más tarde. Esta forma enunciativa y fragmentaria tiene que ver con lo que se encuentra en centro de la propuesta pues el falso documental (o «*mockumentary*») busca responder una incógnita para la comunidad mágica: ¿Harry Potter en verdad volvió de la muerte durante la batalla de Hogwarts?

⁹ En adelante, *Brothers*.

¹⁰ En adelante, *Battle*.

El documental se propone como una indagación en la construcción de la memoria histórica y la figura heroica, por lo cual podríamos pensarlo en diálogo nuevamente con los valores y convenciones de la epopeya que ya entran en discusión en el texto novelesco. Una y otra vez se enuncian los obstáculos de esta empresa: el principal implicado (Harry) se ha negado a prestar declaraciones; los realizadores ficticios no han tenido acceso a los terrenos de Hogwarts por decisión de sus directivos; algunos entrevistados como Hannah Abbot y Dean Thomas admiten nunca haber indagado en la posible resurrección de Harry o se enojan ante la pregunta y abandonan la entrevista. Además de personajes extraídos de la fuente de ficción original como los mencionados y Luna Lovegood, la serie crea algunos nuevos para expandir los testimonios (por ejemplo, un mortífago o ex estudiantes que pelearon durante el asedio) pero el interrogante sigue sin obtener una respuesta por parte de los sobrevivientes. En el último episodio aparece Ginny Weasley (ver fig. 35).



*Figura 35. Entrevista a Ginny Weasley en The Battle of Hogwarts.
Fuente: Youtube.*

Cuando el entrevistador formula la pregunta clave ella manifiesta lo que Harry le contó acerca del limbo de King's Cross y su entrevista con Dumbledore en ese espacio liminal. El uso del discurso referido indirecto va de la mano con el contenido del discurso de Ginny:

ella dice creer lo que su marido vio y a la vez manifiesta que carece de importancia si en verdad se puede decir que murió y resucitó. En este sentido, *Battle* retoma el planteo que *Half-Blood Prince* efectúa con respecto a la posibilidad de localizar un momento preciso en el devenir histórico que solidifique una explicación acerca del presente. Así como la empresa de buscar el origen de Voldemort en una acción y un gesto fechable se mostraba infructuosa, la búsqueda de una explicación certera y unívoca de otro hecho histórico también. Aquí hay una diferencia notable con *Voldemort* y *Le maître de la mort* (Bacon, Ferrigno y Sánchez, 2016): mientras que *Battle* busca explicaciones y solo acaba por brindar conjeturas o un par de posibilidades más verosímiles que otras, aquellos dos medimetros sobre el ascenso del Innombrable proponen la existencia de momentos y hechos específicos en los que se podría responder al interrogante sobre el origen del mal. Voldemort disfrazado de Grisha menciona que el instante en que se produjo el cambio habría sido el del duelo entre Tom Riddle y el heredero de Hufflepuff, Lazarus Smith. Siendo que Grisha en verdad Voldemort podremos tomar este gesto como el punto en que autopercebe su cambio de identidad. En el otro filme sobre el personaje, se cubre un aspecto silenciado de las novelas al mostrar el ritual por el cual Tom Riddle fabrica los horrocruxes. Estas adiciones operan bajo la convicción de que la determinación del origen no es algo ilusorio sino recuperable no por testimonios ajenos sino a partir de mostrar al protagonista y sus acciones. En todo caso se los podría relacionar con una característica de la escritura de Rowling que busca «mostrar y no decir».

Materia narrativa: los riesgos de adaptar e inventar

El mayor foco de interés de los *fan films* expansivos toma como materia prima el pasado de los merodeadores (las producciones dedicadas a ellos son mayores en número) y el origen de Voldemort en segundo lugar.

El uso del pasado de James, Sirius, Lupin y Peter durante sus años de escolarización funciona como forma de expandir el mundo ficcional por medio de las vivencias en Hogwarts, a diferencia de otros filmes que indagan en la vida por fuera del recinto escolar durante hechos clave o que inventan relatos paralelos con nuevos personajes como la miniserie *The Conspiracy of Wyrms* (Boerger y Boerger 2018-presente,).¹¹ Existe una preocupación por la plausibilidad de los hechos narrados y esta posiblemente sea un factor que orienta estas producciones al punto de que se escogen con mayor frecuencia realizar precuelas antes que secuelas. Esta lógica se debe a que las secuelas se arriesgan más a ser sometidas al escarnio (como se observa en algunas reacciones frente *Cursed Child*). Allí el texto fuente ya no ampara a la obra derivada imponiéndole restricciones y le suelta por completo la mano a los creadores del nuevo relato. Más que el llenar intersticios se trata de un suplemento a partir de la incertidumbre del lo que ocurrió tras el final de *Deathly Hallows*. Por oposición, contar los hechos de la primera guerra mágica, los merodeadores o Voldemort ofrece el abrigo de la información canónica que merece ser contadas ya que las novelas la abordaron muy indirectamente para satisfacer la curiosidad de los lectores.

Se introduce aquí el problema de la relación entre estas producciones creativas y el canon, aspecto central en tanto apuntan al mismo los modos de leer desplegados en las interacciones de los comentarios de YouTube así como en elecciones artísticas de los realizadores. El modo de leer hipotético-verificativo recae sobre la plausibilidad de los hechos dentro del universo y las caracterizaciones de sus personajes pero también sobre aspectos como las locaciones, el vestuario y los efectos.

Tomemos la materia narrativa primero. La vinculación de la letra de Rowling con los eventos mostrados por los *fan films* tiene al menos tres niveles o grados: adaptación hechos conocidos; invención de

¹¹ En adelante, *Conspiracy*.

hechos no mencionados aunque plausibles; creación de una materia narrativa original y verosímil para el universo pero separada de la línea argumental principal.

El primer nivel podría ser ejemplificado por aquellas producciones en las que se ensaya una reformulación de lo conocido en forma de palabras, como ocurre con *Dumbledore and Grindelwald: For the Greater Good* (Zagri, 2012),¹² un cortometraje que desarrolla el duelo entre ambos magos ocurrido a fines de siglo XIX cuando eran jóvenes. Si bien esa reyerta mágica no se «mostró» en la diégesis de las novelas sino que se reconstruye por medio de relatos en boca de los personajes, a partir de la lectura de *Deathly Hallows* quedan delimitados con bastante precisión el motivo y secuencia de acciones de cada personaje. Se trataría de una adaptación de lo que las películas dejaron de lado, un modo de completar la secuencia de trasposiciones como también ocurre en fragmentos de los fan films dedicados a Voldemort. En estos últimos prácticamente se reproducen palabra por palabra episodios de *Half-Blood Prince* como la entrevista entre Tom Riddle y Hepzibah Smith. Hay cierto gesto de «hacer justicia» por lo que no fue tenido en cuenta para las producciones de Warner Bros. De hecho, algunas críticas hacia los films de Voldemort apuntan a la «oportunidad perdida» de mostrar a la familia Gaunt y algunos otros flashbacks del pasado del mago tenebroso.

Por supuesto, la inclusión de hechos y caracterizaciones congruentes con el canon reciben valoraciones positivas de los espectadores. El ingenio para encontrar un espacio propio dentro de la urdida narrativa original representa un vector evaluativo. Los comentarios que vemos a continuación (fig. 36) y las reacciones parciales (la cantidad de «me gusta» que reciben) trabajan sobre este punto en sus valoraciones: hasta el detalle sobre la situación de James Potter antes de ser asesinado por Voldemort se vuelve relevante.

¹² En adelante, *Dumbledore and Grindelwald*.

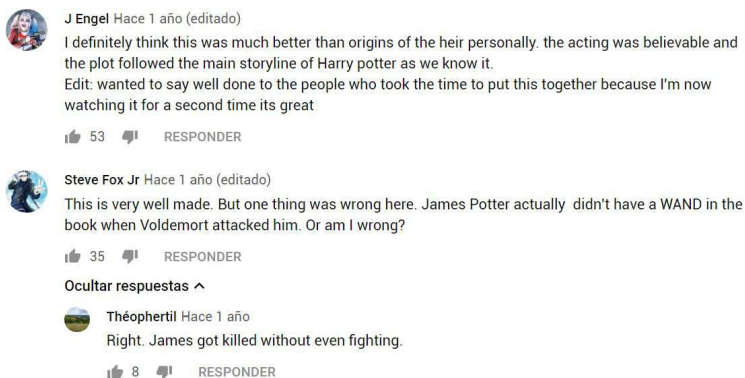


Figura 36. Comentarios sobre *Le maître de la mort*. Fuente: Youtube.

Una consecuencia de estas operaciones es el alto nivel de información presupuesta en cada una de estas producciones. Mientras que *Voldemort* intenta constituirse como un relato medianamente autónomo y brinda algunas recapitulaciones para el espectador ocasional, *La maitre du mort* prescinde de toda explicación, por ejemplo, acerca de los horrocruxes.

Mientras que los casos del primer nivel tienen bastante resuelta la inserción de hechos dentro del universo ficcional,¹³ no ocurre lo mismo con los exponentes del segundo nivel. Los hechos no mencionados en el original implican un mayor grado de confrontación canon vs. obra derivada. Si bien los dos filmes que hemos mencionado en torno a Voldemort agregan datos de su propia cosecha, se amparan bastante en lo conocido por los lectores. *Voldemort* muestra un mayor número de hechos y personajes inventados en torno a la búsqueda de los horrocruxes que en *La maitre du mort* y en ese sentido podríamos pensarla a caballo entre los dos primeros niveles de expansión. No obstante, los films dedicados a los merodeadores

¹³ *Battle* presta atención incluso a los pretextos prerredaccionales como el chat de 2007 comentado en el capítulo 6, pues menciona que Hannah Abbott es pareja de Neville Longbottom, un detalle que Rowling brindó en aquella ocasión.

son los que en verdad asoman la cabeza como representantes de este segundo nivel.

Snape and the Marauders (Zagri, 2016) transcurre durante una noche hacia el final del último año de los merodeadores en Hogwarts. Los cuatro amigos se encuentran reunidos en un bar y se cruzan con Severus Snape. James decide asustarlo porque sabe que Snape ha ido a buscar a Lily y la situación deriva en un duelo mágico de los merodeadores contra futuro profesor de pociones. Las consecuencias incluyen un Remus Lupin herido por el maleficio Sectumsempra, un James bastante abatido, un Peter mostrando sus primeros signos de traición hacia sus amigos y el propio Snape siendo contactado por Voldemort para unirse a sus filas. El cortometraje continúa en una serie web aún en desarrollo, la mencionada *The Great Wizarding War* (Zagri, 2018-presente),¹⁴ donde los hechos pendulan entre esa dimensión microscópica de los personajes referidos y hechos que ocurren por toda Inglaterra en los cuales se muestra el avance de las tropas de Voldemort. A pesar de que la serie abre la narración hacia un marco más amplio de acontecimientos y coordenadas espaciotemporales que el corto original,¹⁵ la materia narrativa presta muchísima más atención a las relaciones interpersonales y psicología coherente con lo que conocemos e inferimos sobre los personajes a partir del canon. Esto se nota sobre todo por com-

¹⁴ En adelante, *Wizarding War*. Si bien ubicamos al cortometraje en un grupo que hemos definido por su poca experimentación formal, debemos hacer una precisión. Mientras que el corto *Snape and the Marauders* fue realizado en forma integral con imagen real y adición de efectos la serie web, recurre a una amalgama de técnicas para resolver lo que imponen de otro modo las restricciones presupuestarias (una mezcla de actores e imagen real con ilustraciones y el formato de una radionovela). Se recurre a las colaboraciones de fans que aportan las ilustraciones de escenas del guión para ambientar el audio cargado de diálogo y efectos sonoros. No obstante, varios capítulos comienzan con interrogatorios a los personajes que son realizados con los actores del corto. Aquí la diversidad de técnicas empleadas no tiene un carácter intencional y orgánico como en los sketches paródicos sino que es una forma de resolución artística donde el acento está puesto en el contenido por encima de la formas.

Hay apenas uno o dos personajes inventados (Luthor, un mortífago y empleado ministerial y la aurora Moneta que conduce una investigación que estructura la serie).

¹⁵ Hay apenas uno o dos personajes inventados (Luthor, un mortífago y empleado ministerial y la aurora Moneta que conduce una investigación que estructura la serie).

paración con los filmes de nivel del primer nivel, mucho más concentrados en comprimir acontecimientos conocidos dentro del metraje.

En los siguientes comentarios (fig. 37) sobre la serie web, la congruencia con el canon se profundiza incluso al adentrarse no solo en los eventos o detalles de caracterización (el comentario de Giovanna María sobre la voz de Voldemort en las novelas) sino en la coherencia psicológica de los personajes como el villano (las primeras dos intervenciones) o entre los merodeadores e incluso Snape (fig. 38).



Figura 37. Comentarios sobre The Great Wizarding War, capítulo 1.
Fuente: YouTube.

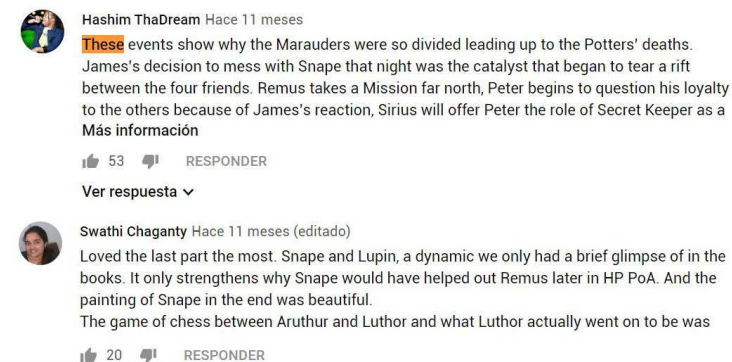


Figura 38. Comentarios sobre The Great Wizarding War, capítulo 2.
Fuente: YouTube

La reiterada atención en estas y otras intervenciones hacia las relaciones interpersonales y matices psicológicos puede interpretarse como una forma de hacer foco en torno a algunas características propias de la escritura de Rowling. En particular, estos centros neurálgicos de interés se presentan en las últimas novelas del ciclo original y sobre todo en *Deathly Hallows* y sus pasajes introspectivos marcados más por el diálogo que por las peripecias.

Por otro lado, los incidentes narrados juegan con la anticipación de los lectores y su conocimiento: por ejemplo, Remus permanece en terapia intensiva a raíz de las heridas cortantes que le ocasiona el maleficio y dado que se trata de un hechizo inventado por Snape y el resto lo desconoce no pueden detener sus efectos con el contra-maleficio adecuado.¹⁶ El propio Snape aparece para curarlo luego de dilatar el encuentro y generar suspenso por varios capítulos; se juega el conocimiento retrospectivo de los espectadores en torno a un episodio similar en *Half-Blood Prince* donde Snape cura las heridas de Draco Malfoy con el conjuro *vulnera sanetur*. Guiños propios de una precuela. Otro ejemplo, en este caso de retrocontinuidad, se produce cuando Remus decide unirse a una comunidad de hombres lobo, aunque el lector sabe que eventualmente volverá a la comunidad mágica y se convertirá en docente de Hogwarts. Se desplaza el interés del qué al cómo.

Mischief Managed, de Suzie Sheperd (2017), explora aún más en detalle las relaciones personales pues las mismas constituyen su única materia narrativa en esta adaptación del *fanfic The Shoebox Project* (VVAA, 2004-presente). La producción seguramente deslumbre a primera vista por haber tenido acceso a algunas de las locaciones uti-

¹⁶ Una posible incongruencia se daría en *Half Blood Prince* cuando Harry pregunta a Lupin si conocía el encantamiento que se evoca con la fórmula *sectumsempra*, la cual había leído en las páginas del libro del Príncipe Mestizo. Lupin responde que no. Sin embargo, en el cortometraje se menciona que ninguno de los meroreadores llegó a oír o distinguir el conjuro pronunciado por Snape. Esto haría creíble que Lupin no supiera relacionar dicha fórmula con el efecto que habría experimentado en su propio cuerpo.

lizadas en los films oficiales y por la gran fidelidad estética hacia los mismos pero su núcleo radica en los vaivenes del incipiente romance entre James y Lily, los celos de Sirius y los intentos de Lily por reconciliarse con Snape, un motivo recurrente en varios *fan films* a pesar de que el canon parece indicar que eso no ocurrió. Esta insistencia podría verse nuevamente como una forma «hacer justicia» por parte de los lectores pottéricos devenidos en cineastas ante una situación del texto original.¹⁷ Nuevamente una relación polémica llega a cubrir los poros en el tejido de la narrativa transmedia. *Mischief Managed*, además, deja solo en la periferia de la diégesis los eventos que conducen a la guerra civil mágica (se mencionan las desapariciones que comienzan a preocupar al ministerio, por ejemplo) pero a diferencia de *Wizarding War* no hay una preocupación por generar una crónica acerca de la comunidad mágica y su situación sociopolítica durante la década de 1970. En consecuencia los únicos personajes nuevos son algunos alumnos de Hogwarts agregados para cumplir roles funcionales sin mayor trascendencia.

Life after Fred (Ulrich y Ulrich, 2016) es quizá el *fan film* que exhibe con mayor claridad el interés por la psicología de personajes secundarios. En sus escasos tres minutos de metraje explora sin palabras la vida cotidiana de George Weasley adulto tras la muerte de su gemelo. Al igual que en *Mischief Managed* los efectos especiales se reducen al mínimo indispensable para conseguir la verosimilitud basada en indicios de ambientación pues ambas producciones minimizan o suprimen el gran interés mostrado por el fandom en cuanto a los enfrentamientos entre magos.

En el nivel tercero, la invención de materia narrativa exclusivamente a partir del universo ficcional aparece tanto en forma de precuelas o *spin-offs* como de *fan films* alternativos. *The Day the Mug-*

¹⁷ Esta situación también podría pensarse en relación con *Harry Potter and the Deathly Hallows part 1* (Heyman y Yates, 2011) dado que se inventó una escena donde Petunia Dursley recordaba y lamentaba la muerte de su hermana a manos de Voldemort, lo cual contradice abiertamente el comportamiento del personaje en las novelas.

gles Found Out (2016),¹⁸ de Giulio Fiore, juega al límite con algunas convenciones y posibilidades que la comunidad fan está dispuesta a aceptar. El cortometraje podría pensarse como una especie de *crossover* entre *Harry Potter* y películas como *Trainspotting* o *Pinnapple Express*. Sus protagonistas son dos magos italianos que conviven en un departamento –amigos o pareja, el film lo deja en suspenso– infestado por dos boggarts que luchan por salir del armario –quizá un indicador del mencionado subtexto–. Los personajes pasan sus horas tomando fotografías y consumiendo narcóticos *muggles* y drogas mágicas. Sin tratarse exactamente de una parodia, el corto explora una historia cotidiana ambientada en Italia. Su episodio central es un asalto callejero a una mujer *muggle* en el cual interviene (aparentemente matando al delincuente y borrando la memoria de la víctima).



Decremental Bug Hace 2 años

The part about killing the muggle - entirely unnecessary ! Apart from that, it was well made movie - a very refreshing take on HP's magical world.

👍 6 🗨 RESPONDER

Ver las 2 respuestas ▼

*Figura 39. Comentarios sobre The Day the Muggles Found Out.
Fuente: YouTube*

¹⁸ En adelante, *Muggles*.



Konspiracy Hace 2 años

The mirror talking to him... that's something that happened to Harry in the books, but not in the movies. Nice little addition.

👍 74 🗨️ RESPONDER

Ver las 2 respuestas ▼



PastaLlama Hace 2 años

SO good! Most fan films I see try to replicate the feel of the Harry Potter movies. This one is unique because its based within the Harry Potter universe but has its own original feeling to it. Awesome

👍 268 🗨️ RESPONDER

Ver las 8 respuestas ▼



Charlie x Hace 2 años

There are a lot of hate comments on this which I'm horrified by! I think this was amazing and it's obvious so much time and effort was put in! The little details are incredible and it's such a good plot idea to base it all in the same universe but not in the same place as Harry Potter as it shows other wizarding cultures and allows you

Más información

👍 26 🗨️ RESPONDER

Ocultar respuestas ^



Giulio Fiore - Short Films Hace 2 años

+Charlie x this is one the nicest comments we ever received, thank you so much! Very glad it's more interesting than your exam ahahaha. Anyway, the original plan was to create a small anthology of short films, each one with different characters in different situation following this first revelation of the magical

Más información

👍 6 🗨️ RESPONDER

Figura 40. Comentarios sobre The Day the Muggles Found Out.

Fuente: YouTube

La infamia del homicidio no resuelto y la presencia de drogas son los aspectos que generan algunas contraposiciones entre las valoraciones vertidas por la audiencia (fig. 39), aunque la originalidad de la combinación entre comedia *stoner* y el Wizarding World es resaltada constantemente. Esta forma de habitar la narrativa desde la periferia diegética abre posibilidades a otros géneros y temáticas que expanden la narrativa transmedia y de hecho así lo explicita el realizador Giulio Fiore en su intervención (fig. 40) y así lo señalan los usuarios

PastaLlama y Charlie x en sus comentarios. Dicha apertura es tanto el punto fuerte como el posible flanco de ataques.

Distinta es la situación de *Conspiracy*, que busca instituirse como una ficción alternativa lo más separada posible de los personajes y situaciones reconocibles (apenas hay un guiño al apellido Tonks). De hecho si tuviéramos que buscar antecedentes y filiaciones genéricos para este *spin-off* lo más próximo serían miniseries policiales o históricas de la BBC, toda una institución británica, con ejemplos como *Gunpowder: Treason & Plot*.

En esta miniserie, la trama se desplaza a la época eduardiana y reúne a un grupo de antihéroes para hacer frente a un potencial conflicto político que preanuncia a los Grindelwald y Voldemort del resto del siglo. Un inefable del Ministerio de Magia cuyo apellido es Finch reúne a un duelista, un ex-auror, una periodista y una experta en alquimia para investigar el vínculo entre la aristocrática familia Connacht y la desaparición de algunos misteriosos artefactos mágicos. Todo deviene en una conspiración que reedita un evento histórico pasado (la traición de Wurm) y el intento de derrocar al Ministerio para imponer un nuevo orden. Julián Connacht, en heredero de la familia, dice querer destabicar los límites entre el mundo *muggle* y mágico con la intención de mejorar ambas sociedades (incluso alude a lo que los magos podrían proporcionar a los *muggles* para mejorar sus vidas). Se trata entonces de uno de los escasos ejemplos de *fan films* donde la problemática política y ética que implica la separación de los mundos es retomada y problematizada como lo hace la saga *Fantastic Beasts*. De Julián y su séquito a Grindelwald y su prédica demagógica en el cementerio de Père Lachaise hay unos pocos años de diferencia y una radicalización de sus ideas.

Formas visuales

Decíamos antes que la relación entre estas producciones audiovisuales «serias» son fuertemente evaluadas en relación con el universo ficción en el cual buscan insertarse. La puja por constituirse como piezas que puedan unirse al rompecabezas canónico de Rowling se disputa en el terreno del contenido narrativo pero también en lo que atiene a la forma audiovisual. Se produce lo que podríamos llamar una «asignación bifurcada de canonicidad» pues se asigna carácter legítimo por un lado a la letra de la autora pero también (y curiosamente) a algunos aspectos de las producciones cinematográficas oficiales que, de otro modo, no gozan del estatus de fuentes canónicas.

Valga un ejemplo: las elecciones de tipografía para la marca gráfica de algunos filmes que hemos reseñado así como el vestuario, las locaciones y los efectos buscan vincularse claramente con las películas de *Harry Potter*, incluso cuando dicha imitación contradice elementos canónicos marcados por los textos fuente. Esto se nota en particular en aquellas producciones con escenas ambientadas en Hogwarts o que se relacionan con experiencias escolares. El vestuario en estos *fan films* reproduce la propuesta que quedó cristalizada en el imaginario popular gracias a la *Harry Potter and the Philosopher's Stone* dirigida por Chris Columbus y estrenada en 2001. Las togas negras del libro y sombreros de punta fueron reemplazadas por otro tipo de togas con identificación de las casa de Hogwarts o, directamente, con el sweater, camisa y corbata que las películas propusieron como uniforme y brillan por su ausencia ausentes en los libros.¹⁹ Se produce entonces un cruce de fuentes y se desdobra la interpretación de ciertos signos y su status canónico. Ese dato visual de las películas reproducido por los *fan films* adquiere el estatus de *fanon*. Este término remite a un conjunto de ideas que son generadas o adoptadas por la comunidad como legítimas aunque no sean confirmadas por las

¹⁹ A pesar de esto, ediciones ilustradas de la última década reproducen el vestuario imaginado por las películas.

fuentes canónicas (Romano, 2016). El uniforme de Hogwarts sería una expresión de esto: hasta los más acérrimos seguidores lo toman como algo normal y aceptable en las prácticas creativas derivadas. Otro ejemplo se registra en el uso de algunos efectos especiales como la desmaterialización de los mortífagos en forma de humo negro, un detalle que fue propuesto para *Harry Potter and the Goblet of Fire* (Heyman y Newell 2005) y que se volvió casi una técnica de combate del séquito de Voldemort en las trasposiciones que le siguieron.

No obstante, estas zonas de desvío respecto de la letra sagrada de las novelas y otras fuentes textuales no están exentas de reproches. El caso de los efectos visuales y algunas situaciones que afectan la lógica del funcionamiento del mundo diegético son puestas en discusión, como observaremos en los próximos párrafos.

Con un grado menor de consenso que el uniforme escolar, el efecto de unión de varitas es un eje de discusión. Mientras que en la obra literaria esto se produce en ocasiones poco frecuentes (como el enfrentamiento de dos varas de mismo núcleo), en la serie cinematográfica se convierte en un lugar común (ocurre en los duelos entre Harry y Voldemort así como también entre Dumbledore y Voldemort, Arthur Weasley y un mortífago y Tina Goldstein y Grindelwald).²⁰ Casi toda producción fílmica hecha por aficionados que incluye un duelo de varitas hace uso de este lugar común. La incoherencia con respecto a las reglas del universo fuente que alberga el *fan film* es en ocasiones señalada por el público. Observemos la siguiente discusión en los comentarios del corto *The Wand*.

²⁰ El guión de *Fantastic Beasts* no indica ese efecto de unión que sí repone la película. Por este y otros motivos afirmamos que es necesario estudiar tanto el guión como la película en esta segunda serie.



Figura 41. Discusión sobre The Wand. Fuente: YouTube.

En la discusión (fig. 41), la disputa por la canonicidad bifurcada en el cortometraje aparece en el comentario de Brent. La intervención de Lannox, en cambio, recurre a la franquicia cinematográfica para argumentar a favor de la elección de los cineastas de *The Wand*. Esta intervención es impugnada por otros participantes que esgrimen el texto novelesco como la palabra definitiva en materia de explicación acerca del funcionamiento de la magia. De un mismo modo, otros comentarios acerca de la realización de *The Wand* discuten cuál es el color apropiado para cada hechizo y las confusiones que se generan (fig. 42).



Figura 42. Discusión sobre The Wand. Fuente: YouTube.

El uso de efectos lumínicos verdes sugiere la maldición asesina pero la misma en el corto es desviada o bloqueada. Si vamos a la fuente canónica, Ojoloco Moody establece claramente que la maldición asesina no puede ser detenida (Rowling, 2000: 191); Harry es una excepción debido a la protección que activa Lily Potter al sacrificarse. En estas disputas el modo de leer hipotético-verificativo también asoma la cabeza aunque se cuela también el modo en que las películas producidas por Warner Bros han cristalizado una imaginaria para la narrativa transmedia.

Ahora bien ¿todos los aspectos de la dimensión audiovisual encuentran el mismo grado y modo de consideración? No. Lo que encontramos a partir de nuestra exploración es una desigualdad en torno a los aspectos formales sobre los cuales recae la atención y el ejercicio verificativo.

Si vamos a aspectos más ligados al lenguaje cinematográfico como la morfosintaxis visual y las composiciones de la cámara notaremos que los debates en los comentarios de YouTube suelen soslayarlos tanto en relación con la construcción estilística de los realizadores de la franquicia oficial como en relación con los aportes significativos a cada *fan film*. Hemos registrado comentarios positivos y negativos en torno a los filtros de color utilizados en la dirección de fotografía

de *La maitre du mort*, por ejemplo, pero estos se concentran en la «belleza» y no establecen vínculos o desaciertos con respecto al estilo de Alfonso Cuarón o David Yates, por mencionar a dos cineastas de la franquicia filmica. Esto no quiere decir que las producciones de aficionados no realicen elecciones que supongan continuidades conscientes o inconscientes con la franquicia filmica: los mencionados filtros de *La maitre du mort* son verdosos y azulados con tendencia a la desaturación como la mayoría de los films de Yates. De un mismo modo la música se juzga adecuada a partir de la funcionalidad para representar un clima y no por incluir unidades como temas y motivos que los compositores de la franquicia idearon para representar contenidos de la narración cinematográfica (aunque *La maitre du mort* realizar una operación de exhumación al reutilizar el motivo de Voldemort creado por John Williams, una idea que no es de las más reconocibles). Aún con estas posibles continuidades deliberadas, al igual que en el *fanfiction* hay menos preocupación en la recepción por la corrección formal (lingüística) que por la pertenencia al mundo ficcional.²¹

Donde se podría pensar una búsqueda estilística explícita es en la puesta en escena de los duelos de varitas. Ante la dificultad técnica y presupuestaria para resolver estos pasajes con formas como el plano secuencia o representar acciones sobrenaturales como la transmutación de elementos del entorno durante los combates, los *fan films* recurren a una coreografía que en ocasiones toma en cuenta las características espaciales de la locación y a un montaje sincopado. Se producen así estructuras sintácticas visuales (Casetti y Di Chio, 1991: 108) donde predomina el juego de plano-contraplano cuyos cortes se subrayan también con efectos de sonido de los hechizos en una clara síncretis. Las coreografías sumadas a los *topoi* del *fanon* como

²¹ Si bien en las comunidades de *fanfiction* hay un trabajo sobre los aspectos ortográficos y gramaticales gracias a las sugerencias de los lectores beta, el principal foco de evaluación suele ser la relación con el canon cuando se trata de ficciones que persiguen ese vínculo.

la mencionada unión de varitas que y la edición sincopada remiten al estilo que impuso David Yates desde *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (Heyman y Yates, 2007).

Que la recepción de estas obras derivadas no muestra gran atención por el lenguaje cinematográfico no equivale a decir que los *fan films* carezcan de preocupación por la construcción estilística. Muy por el contrario, varias de las producciones mencionadas sorprenden no solo por el trabajo con el fuera de campo para resolver escollos técnicos y presupuestarios sino por los altos valores de producción. *Conspiracy* y *Voldemort* resuelven locaciones, vestuario de época y efectos con un sorprendente grado de soltura. A diferencia del *fanfic* escrito que no suele interesarse por imitar la prosa de Rowling,²² aquí hay una búsqueda de imitación estilística en lo visual en los aspectos como los combates. También se detectan construcciones propias como la insistencia con el plano detalle de ojos en *Voldemort* que constituye una poética propia de la mirada así como en la puesta en escena y desplazamiento de los actores en *The Marauders* por los decorados. Ni hablar de los *fan films* con intencionalidad paródica que, ya lo hemos dicho, recurre a técnicas sumamente disímiles debido al cruce de géneros y modos de representación.

Los guantes que (no) se reconocen

Así como hemos caracterizado la práctica creativa a lo largo de este capítulo por lo que exhibe y adopta podemos hacerlo por sus silencios (o tratándose de producciones audiovisuales, podríamos decir por lo que queda «fuera de campo»). Un examen del conjunto de producciones nos muestra una diferencia notoria respecto del *fanfic*-

²² De hecho uno de los *fanfics* más conocido del mundo pottérico, el infame «My Inmortal» ha recibido una gran cantidad de críticas por su lenguaje tan discordante con el de las obras canónicas (Gregory, 2017).

tion: existen ciertas temáticas que no son elegidas por sus contrapartes audiovisuales.

Tanto las producciones paródicas como las serias desplazan el foco de interés que gran parte de los *fanfics* pone en la propuesta en el *shipping*, es decir, de la confección de parejas entre los personajes canónicos (Romano, 2016) que muchas veces resultan confrontativas frente a la versión oficial. Más aún, mientras que la indexación de los *fanfics* incluye categorías como el par *het/slash*, el tratamiento de la orientación sexual diversa no aparece prácticamente ni aludido en los *fan films*.

Dumbledore and Grindelwald se concentra en el combate entre los personajes, prescinde de casi todo contexto y, por ende, del desarrollo de la atracción de Dumbledore hacia el otro mago. Mientras que *Battle* utilizaba detalles dados a conocer por las fuentes que se encuentran fuera de las novelas, el corto sobre el duelo entre ambos magos excluye la declaración pública de J. K. Rowling sobre la sexualidad de Dumbledore. Mencionamos que *Muggles* puede sugerir un vínculo sexo-afectivo entre los dos magos que lo protagonizan pero se trata de un posible subtexto alejado por mucho de las tramas *slash* centradas en relaciones claramente planteadas entre personas del mismo sexo.

Por otro lado, *Mischief Managed* contiene también una sugerencia que activa una interpretación con estatus de *fanon*, nos referimos a la relación entre Remus y Sirius.²³ Si bien el *fanfic* en el que se basa el cortometraje planteaba explícitamente momentos de atracción entre ambos personajes, la película adapta solo la parte 8 del mismo. La escena final introduce la sugerencia por medio de la elipsis: mientras que James y Peter han ido al baile de San Valentín con sus respectivas parejas, Sirius y Lupin se quedan en la sala común escuchando música y discutiendo el valor o disvalor de tener pareja (fig. 43). El

²³ En la entrada referida a este *fanfic* en la página TV Tropes se enumeran los múltiples *topoi* de la ficción *slash* que vinculan sentimentalmente a ambos personajes (VVAA, 2019).

uso del plano secuencia que envuelve a ambos durante toda la escena sugiere cierta unión que, muchos espectadores que habían leído el *fanfic*, pueden reponer.



Mel Hace 1 año

I was lowkey hoping for Sirius to end up going to the dance with Remus.

👍 377 🗨️ RESPONDER

Ocultar respuestas ^



Saphiraaa a Hace 1 año

Me too, I don't actually ship them, but I was sure that was gonna happen (not that I would have minded! It's just like, well, in the books I ship of course Tonks and Remus. But I would have been fine with it if Sirius and Remus had gone to the dance together, that would have been really cute!)

Más información

👍 20 🗨️ RESPONDER



Ginny Weasley Hace 1 año

*hikey hoped

👍 10 🗨️ RESPONDER



Remy Lourenco Hace 11 meses

SAME

👍 5 🗨️ RESPONDER

Figura 43. Comentario sobre Sirius y Remus en *Mischief Managed*.
Fuente: YouTube.

El otro núcleo temático que tampoco suelen adoptar los *fan films* es la vinculación de los hechos narrados con la historia del mundo *muggle*. Dicho nudo constituye casi una parte fundamental en la construcción del universo ficcional de Rowling (el ascenso de Grindelwald en paralelo con el de los gobiernos totalitarios es el más claro ejemplo) al igual que el procedimiento metaléptico que trasciende las fronteras de ficción y realidad extradiegética en textos *Beedle the bard* y *Fantastic Beasts* (solo en las producciones de historias alternativas encontramos rasgos similares a los de estos textos complementarios).²⁴ Sí se producen vinculaciones con hechos históricos de

²⁴ Véanse los capítulos 3 y 6 de este libro.

la comunidad mágica (como la traición de Wurm en *Conspiracy*, la guerra civil y los sucesos de Nueva York en un comentario pasajero de *La maitre du mort*). Acerca de este silencio arriesgamos una hipótesis: aventurarse a trazar vinculaciones con lo extradiegético implica salirse del amparo de la diégesis ficcional de la narrativa transmedia, el cual así como brinda restricciones también proporciona un amparo. Esta elección, a diferencia de la anterior, sí emparenta el *fan film* con el *fanfiction*, donde que tampoco parece prestarse demasiada atención a este tema y procedimiento.

De este modo podemos cerrar nuestra exploración de las prácticas creativas de los lectores de *Harry Potter*, escuchando, mirando, pero también advirtiendo la importancia de percibir los silencios que, en un oxímoron productivo, pueden resultar elocuentes.

«Pottermanía» es una de las contribuciones neológicas del español a las arcas lingüísticas de *Harry Potter*. A lo largo de las páginas que preceden a este epílogo hemos abordado algunas aristas de la pottermanía buscando dar cuenta, como nos propusimos, de algo que ya excede la literatura. Lejos de creer que ese «excedente» deba separarse de los estudios literarios, me parece que puede contribuir a los mimos y viceversa. No se trata de proponer una casuística: lo que ocurre con *Harry Potter* también ocurre con otras narraciones, aunque aún se trate de casos contados. Sin embargo, si nos ponemos a pensar en cómo la literatura es consumida y leída, encontraremos que desde hace mucho existen prácticas afines a las que hemos trabajado en la segunda parte del libro. Y a la vez, el análisis de una narración literaria o audiovisual, en sus propios términos materiales y compositivos, sigue siendo necesario para comprender la cultura en que se inserta en incide.

No hemos agotado, por supuesto, los acercamientos posibles. Quedan nodos como los videojuegos y la experiencia de los lectores a

través de los mismos; resta analizar el *fan art* en detalle. Seguramente especialistas de dichos campos puedan aportar mucho al respecto.

Por el momento, solo queda decir que si has llegado hasta acá, lector querido, gracias por quedarte y espero que hayas disfrutado el recorrido.

Demasiado extensos para ser notas a pie, demasiado breves para ameritar capítulos particulares dentro de nuestros recorridos. Estos hipotextos presentan algunas reflexiones que agregan aristas a lo que hemos desarrollado pero a la vez sirven como textos independientes.

Los comienzos

En *Cómo leer literatura* (2016), el crítico y teórico inglés Terry Eagleton propuso un interesante ejercicio de lectura: leer los comienzos, los primeros párrafos de diversas obras para observar el modo en que la lengua participa de «lo que dice el poema o la novela» (2016: 14), de los presupuestos que se construyen, de la mirada que reverberará en la voz del texto. Tomamos el desafío de realizar un ejercicio similar con *Harry Potter*: ¿Qué nos muestran los primeros párrafos de algunas de las novelas que componen la heptalogía?

En el primer capítulo del libro revisamos muy brevemente el inicio de *Philosopher's Stone*, ya muy conocido. Volvemos con mayor detalle a dicho fragmento:

Mr and Mrs Dursley, of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank you very much. They were the last people you'd expect to be involved in anything strange or mysterious, because they just didn't hold with such nonsense (Rowling, 1997: 7).

La primera parte de la oración de arranque posee cuatro secciones marcadas por pausas a modo de *stacatto*. La prosodia refuerza la sequedad y claridad que se pretende en esa especie de oración-informe que bien podría pertenecer a alguna planilla burocrática. El remate de la frase («thank you very much»), refuerza el conformismo de los Dursley (en quienes el narrador focaliza durante esta oración inicial) con respecto al sentido común y a las expectativas acerca de la «típica familia inglesa» que vive en los suburbios de casas idénticas, tiene un hijo y cuida su jardín. El perfecto equilibrio burgués y suburbano del Middle England (Blake, 2005: 12 y 22), un equilibrio férreo según la prosodia de la primera oración que se vuelve hipérbolo en los contrapesos descriptivos con los que Rowling caracteriza a Vernon y Petunia Dursley (los destacados son míos):

Mr Dursley was the director of a firm called Grunnings, which made drills. He was a big, *beefy* man *with hardly any neck*, although he did have a very *large moustache*. Mrs Dursley was *thin* and blonde and *had nearly twice the usual amount of neck*, which came in very useful as she spent so much of her time craning over garden fences, spying on the neighbours (Rowling, 1997: 7).

El cuello que a él le falta, ella lo compensa. La delgadez de ella se nivela con la corpulencia de él. A estas alturas, la descripción ha incurrido en una hipérbole que nos prepara para la irrupción de algún detalle que generará desequilibrio. Por supuesto, nos referimos a los signos que revelan el solapamiento de esa realidad *muggle* y el mundo de los magos. Nuevamente, este tramo inicial de la novela queda marcado por los procedimientos típicos del modo fantástico intrusivo (Mendlesohn, 2008).

En *Chamber of Secrets* podemos ver un nuevo conjunto de presupuestos y normalidad suburbana en el arranque de la novela:

Not for the first time, an argument had broken out over breakfast at number four, Privet Drive. Mr Vernon Dursley had been woken in the early hours of the morning by a loud, hooting noise from his nephew Harry's room.

'Third time this week!' he roared across the table. 'If you can't control that owl, it'll have to go!'

Harry tried, yet again, to explain.

'She's bored,' he said. 'She's used to flying around outside. If I could just let her out at night...' (Rowling, 1998: 7).

El «Not for the first time» introduce la habitualidad y se complementa, una vez más, con el estilo administrativo de ese narrador que insiste en dar la dirección del domicilio de los Dursley. Pronto comprobamos que la «normalidad» de las discusiones en esa casita inglesa refiere a una lechuza enjaulada. A partir de aquí, Rowling adopta una estrategia que se repetirá en varias de las novelas siguientes: presentar en el primer capítulo a Harry para recuperar información de la novela predecesora.

Prisoner of Azkaban también discurre en su párrafo inicial sobre la «normalidad alterada» en esa casa de Surrey:

Harry Potter was a highly unusual boy in many ways. For one thing, he hated the summer holidays more than any other time of the year. for another, he really wanted to do his homework, but was forced to do so in secret, in the dead of night. And he also happened to be a wizard (Rowling, 1999: 7).

La última de las marcas de peculiaridad de Harry es ser un mago, detalle que se dice al pasar («And he also happened to be a wizard»). Lo que hace de él un bicho raro, antes que nada, es detestar el período vacacional y querer hacer la tarea. El ordenamiento de la información en el párrafo y su progresión temática devuelven la mirada extrañada hacia el mundo *muggle*, no hacia la cotidianeidad del mundo mágico donde también hay tareas por resolver y en la cual «resulta que sos un mago», es decir, el menos extraordinario de los detalles.

La voz narrativa de Rowling casi siempre inicia su disquisición con Harry salvo por algunos comienzos como los de *Goblet of Fire*, *Half Blood Prince*, donde se focaliza en *muggles* como Frank Bryce y el primer ministro británico para introducir el estado de las cosas. Es interesante señalar que estos inicios (similar al de *Philosopher's Stone* en su adopción del punto de vista no mago) son muy diferentes al de *Deathly Hallows*. El episodio final de la heptalogía inicia con Severus Snape dirigiéndose al conciliábulo de Voldemort en la casa de los Malfoy. Cuando Harry no está presente para ser el eje de la focalización, este es el personaje *muggle*. Cuando no hay personaje *muggle*, no se focaliza sino que se adopta la mirada del narrador en tercera persona externa (ver el cuadro 6).



Cuadro 6. Escala de focalización. Fuente: elaboración propia.

El primer capítulo de la novela final está dominado por los personajes siniestros. Rowling parece negarse a introducirse en su psiquis. Queda así estratificado el sistema de alianzas del narrador con los personajes: Harry en primer lugar, los *muggles* después, los villanos en última instancia.

Los comienzos nos sirven, como propone Eagleton, para observar la unidad indisociable entre forma y contenido (2016: 15) y el modo en que construyen ideológicamente en texto en tanto revelan presuposiciones y tomas de partido.

Mostrar y decir

Uno de los aspectos técnicos de la escritura de Rowling es su adhesión a la máxima «mostrar en vez de decir» («show, don't tell»). Esta idea-fuerza que orienta su práctica escritural posiciona a Rowling dentro de una tradición del oficio donde la referencia más pertinente es la de Jane Austen, muy leída por Rowling. En una apreciación global podemos advertir en ambas novelistas una enorme propensión por detallar las conversaciones de sus personajes y cierta renuencia al discurso indirecto. La convicción es que los hechos del lenguaje deben ser presentados en bruto. Tanto Austen como Rowling prefieren mostrarnos a sus personajes hablando con sus modulaciones, modismos y manías para que el lector se construya una imagen de los mismos en lugar de decirnos cómo son.

Observemos un contraejemplo para clarificar esta idea. Veamos un fragmento de *The Mysteries of Udolpho* (1794), una novela gótica de Ann Radcliffe que Jane Austen parodia en *Northanger Abbey* (1817). En el primero se describe el estado de la heroína Emily St Aubert y en el segundo a unos personajes de origen italiano:

The solitary life, which Emily had led of late, and the melancholy subjects, on which she had suffered her thou-

ghts to dwell, had rendered her at times sensible to the 'thick-coming fancies' of a mind greatly enervated. It was lamentable, that her excellent understanding should have yielded, even for a moment, to the reveries of superstition, or rather to those starts of imagination, which deceive the senses into what can be called nothing less than momentary madness (Radcliffe, 2001: 99).

Among the few whom he distinguished, were the Signors Bertolini, Orsino, and Verezzi. The first was a man of gay temper, strong passions, dissipated, and of unbounded extravagance, but generous, brave, and unsuspicious. Orsino was reserved, and haughty; loving power more than ostentation; of a cruel and suspicious temper; quick to feel an injury, and relentless in avenging it; cunning and unsearchable in contrivance, patient and indefatigable in the execution of his schemes. (Radcliffe, 2001: 175).

El narrador omnisciente de Radcliffe no duda en emitir juicios sobre sus personajes (el «lamentable desliz» de Emily en el territorio de las supersticiones) ni en presentarlos en forma tipificada y clausurada por medio de oraciones con una florida sintaxis: Orsino es pasional, extravagante pero generoso y valiente. No en vano se ha señalado que sus personajes carecen de profundidad psicológica pues Radcliffe es una escritora ejerce un direccionamiento constante sobre sus criaturas y el modo en que el lector las percibe en vez de mostrárnoslo por medio de acciones y reacciones de los mismos. Al decir de Wolfgang Iser (1987: 140) Radcliffe entrevera la narración con sus observaciones autorales para ajustar la opinión del lector a un lecho de Procusto, dejando pocos de esos cruciales vacíos que definen el proceso de lectura. De más está decir que el lector no necesariamente se hunde en ese lecho.

Austen, por su lado, parodia tanto este estilo como otros aspectos de su novela en *Northanger Abbey* (la heroína atribulada, el escenario envenenado por la paranoia) y el resto de su producción literaria funciona como una respuesta a esta forma de escritura. Rowling es una fiel seguidora de quien escribiera *Orgullo y prejuicio*. Para darle a entender al lector que Hermione es inteligente y práctica presentará situaciones donde eso se vea. En menor medida, hará que algún personaje mencione ocasionalmente la destreza de la hechicera. Para darnos a entender que McGonagall es una mujer a la que conviene no pasar por encima la presenta convertida en un gato que vigila Privet Drive sentada en una postura sumamente recta y con una mirada seria (Rowling, 1997: 10).

¿Por qué se toman este trabajo para la caracterización de sus personajes? Tanto Austen como Rowling se muestran interesadas en problematizar la mirada del narrador (Westman, 2007). Si bien adoptan una tercera persona, la focalización interna en un personaje les sirve como puerta de entrada a la diégesis. El lector debe acompañar al personaje en su mirada del mundo y realizar un trabajo inferencial. Al igual que la pesquisa de un detective, el personaje y el lector debe recoger convertir en pistas ciertos fragmentos de la realidad en bruto. Esto explica, nuevamente, el fuerte carácter dialogal de muchos pasajes de sus novelas y la importancia de la experiencia directa. Varias de las heroínas de Austen deben sobreponerse a las apariencias engañosas de algunas situaciones, de las primeras impresiones y de lo que otros dicen sobre otros personajes. Rowling hace que Harry experimente algunos de los mismos bemoles que Elizabeth Bennet.

No obstante, decir que Rowling sigue el método de mostrar y no contar no implica que renuncie por completo a «contar». Algunos microanálisis de su técnica escritural como el de X muestran la presencia de *topic sentences* u oraciones temáticas, aquellas en las cuales se condensa información y evaluación como lo que observamos en Radcliffe. Sin embargo, estas oraciones más cercanas al contar vienen con un contrapunto. Por ejemplo, si una de las novelas dice algo

como «Fue el mejor día en la vida de Harry» o «Era una persona amable» probablemente ocurra algo que rebata dicha apreciación. Por el contrario, cuando Rowling describe lo hace mirando el aspecto superficial, el que es captado por los sentidos. Observemos la primera descripción de Harry en *Philosopher's Stone*, la cual por cierto no aparece con la primera mención del personaje:

Perhaps it had something to do with living in a dark cupboard, but Harry had always been small and skinny for his age. He looked even smaller and skinnier than he really was because all he had to wear were old clothes of Dudley's and Dudley was about four times bigger than he was. Harry had a thin face, knobbly knees, black hair and bright-green eyes (Rowling, 1997: 20).

Precisa en los detalles físicos, Rowling omite decir cómo es la personalidad de Harry. Recurrirá en cambio a varios episodios domésticos para caracterizarlo.

Esta técnica tan afín al verosímil mimético-realista se repite en las novelas dedicadas al detective Cormoran Strike, en particular durante los interrogatorios y los desplazamientos del detective por las calles de Londres. De hecho esta adhesión metódica de Rowling ha generado algunos comentarios acerca de la falta de síntesis en sus novelas. La escritora policial Val McDermid comentó en su reseña favorable de *The Silkworm* (Rowling, 2014), segunda novela de la serie *Strike*, que el único aspecto problemático a su parecer eran las excesivas descripciones de los ambientes de Londres. «I suspect that having spent so many books describing a world only she knew has left her with the habit of telling us rather too much about a world most of us know well enough to imagine for ourselves» (McDermid, 2014).

Aproximaciones genéticas

La crítica genética es un enfoque surgido de los estudios literarios y lingüísticos franceses a mitad del siglo pasado y se plantea como una alternativa a la filología de raigambre textualista así como a la ecdótica (Lois, 2005: 50), aunque como señala Almuth Grésillon –una de las principales referentes del geneticismo francés– la crítica genética es en parte filología y crítica (1996: 51). Este enfoque interior nos puede servir para pensar algunos aspectos interesantes de *Harry Potter* y su proceso de escritura.

Tomaremos algunas nociones de los desarrollos locales de este enfoque, puntualmente, de las contribuciones de Élida Lois (2001) y Graciela Goldchluk (2010). En Argentina se constata un creciente interés por relacionar la genética no solo con el estudio de manuscritos literarios –principalmente de poesía, novela y cuento– sino en relación al Análisis del Discurso y con materiales no manuscritos. Lois (2001) establece que los estudios de génesis utilizan preferentemente materiales manuscritos (hológrafos, dactiloscritos) pero que también es posible adentrarse en el proceso creativo por medio de las variantes editas, otras huellas de la escritura. El interés de la mirada geneticista no es el de editar el texto más cercano posible al arquetipo textual –objetivo de la ecdótica, por ejemplo– sino interpretar lo que ha ocurrido en el transcurso de la escritura: qué ha puesto en juego el autor, cuáles fueron sus planes, sus cambios, sus operaciones, sus conflictos.

Se nos abren otras preguntas: ¿Dónde comienza y termina la obra? ¿Qué es el autor? En cuanto a la primera, la genética desarticula la equiparación de la obra con el texto édito. Las reflexiones del geneticismo desarrolladas en Argentina han postulado que antes que ser la mera suma de estadios textuales, una obra sería aquello que ocurre entre esas diferentes instancias de archivación de la escritura. Goldchluk (2010) se pregunta «¿Dónde sucede la literatura?», poniendo en evidencia que la misma es un acontecimiento y una experiencia

antes que una «cosa» delimitada en un protocolo escrito como en el formato que hoy identificamos con el libro. Estas consideraciones son pertinentes para pensar el estatuto de las escrituras dispersas de Harry Potter: lo no publicado como libro, lo no incluido en las novelas, las declaraciones de Rowling. Se descentra *Harry Potter* del ciclo de novelas y libros complementario, aumentando el conjunto de materiales sobre los cuales ejercer la interpretación crítica. Su vez, se pone en diálogo con las nociones de canon que manejan los fans: ¿qué es auténticamente *Harry Potter* y qué no lo es?

Ciertamente los manuscritos con borradores de trabajo constituyen fuentes primarias enriquecedoras. Rowling ha dado a conocer algunas piezas sueltas sobre las cuales haremos algunas breves observaciones: la presencia del género policial en la escritura de Rowling, la tensión en torno a la relación de los lectores con la casa de Hufflepuff y el carácter visual y descriptivo de su retórica.

En primer lugar tenemos un esquema narrativo de los capítulos 13 a 24 de *Order of the Phoenix*, es decir, la porción intermedia de la novela. el manuscrito muestra las características de una tabla de correlaciones entre varias líneas o núcleos de la novela: *plot* o trama resumida del capítulo, la subtrama de la Sala de Profecías, la relación con Ginny/Cho; el Ejército de Dumbledore; la presencia de la Orden del Fénix; la relación con Snape; el misterio en torno a Hagrid y Grwap.

versión final. Ambos ejemplos muestran un contrapeso en la información brindada al lector. La tensión entre retención y suelta de información clave para la prolepsis del relato nos devuelve un elemento prototípico del policial. La indagación en el manuscrito confirma lo que los lectores podemos sospechar a partir de la lectura de las novelas: los mecanismos, la poética del género policial impregna la escritura de Rowling, incluso en una novela donde las intrigas son menos centrales en apariencia que un whodunnit como *Chamber of Secrets*.

También los marginalia, es decir, las anotaciones manuscritas por la autora constituyen una fuente de indagación interesante. En un ejemplar personal de la primera edición de *Philosopher's Stone* que se dio a subasta benéfica se observa un conflicto discursivo; esta categoría, según Lois (2001) indica una zona de la (re)escritura en la cual el autor vuelve sobre un aspecto problemático, ya sea reescribiendo un fragmento o con la inscripción de reflexiones. En la portadilla del ejemplar édito Rowling repone el blasón de Hogwarts, ausente en dicha edición y se pregunta si la casa de Hufflepuff habría tenido más «respeto» por parte de los fans si el animal del emblema no hubiera sido un tejón sino oso, la idea original. Una extensión de este conflicto (que muestra preocupación por la recepción de la obra) puede verse en los guiones de la saga *Animales fantásticos*. La elección de Newt Scamander, un Hufflepuff, como protagonista puede entenderse como una forma de trabajar este conflicto. Rowling también ha twitteado en 2015 que estamos en una era de Hufflepuff.

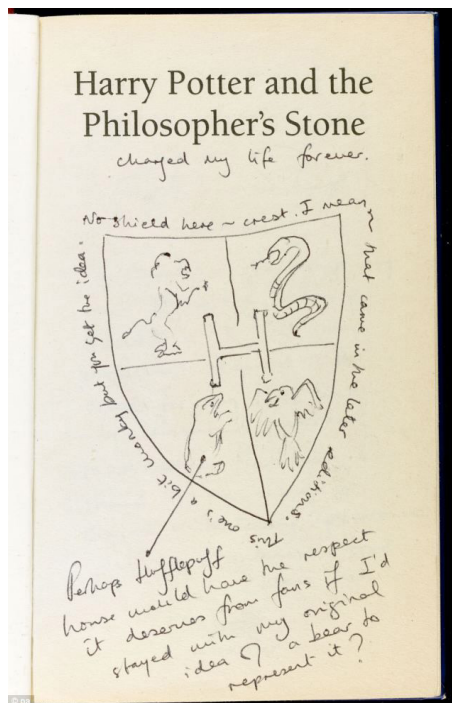


Figura 45. Portada de ejemplar personal con anotaciones. Fuente: JKRowling.com

Una tercera observación que surge de los manuscritos se relaciona con el modo de relato fantástico que adopta Harry Potter, el *portal-quest* (ver capítulo 1). Farah Mendlesohn (2008) enfatiza el carácter visual de las estrategias retóricas en este tipo de relatos, con su intención de brindar una especie de pintura prerrafaelita profusa en detalles, altamente descriptiva. Ese descriptivismo, también propio de los elementos realistas de Harry Potter, se observa en la dimensión visual-icónica de algunos borradores. Ya mencionamos el esquema de *Order of the Phoenix* que organiza la trama y funciona incluso de modo similar al de una escaleta de guión cinematográfico. En tanto diagrama su objetivo es graficar información abstracta o sin

carácter propiamente visual. No obstante, otros manuscritos muestran esquemas como dibujos de planta, mapas, árboles genealógicos que *espacializan* o *territorializan* la escritura. A esto debemos sumar las ilustraciones que la escritora produjo en las versiones manuscritas, las cuales tienen un estilo entre las de Edward Gorey y Mervyn Peake por sus trazados monocromáticos y utilizan la hipérbole en la estatura de los personajes, la corpulencia de otros. Incluso si revisamos los manuscritos de Beedle the bard esto se vuelve aún más claro: los seis ejemplares artesanales escritos fueron dibujados también por Rowling; la mayoría de las ediciones rige sus ilustraciones que agregan en algunos casos detalles no presentes en el texto; por ejemplo, el escudo de Sir Desgracia, un *muggle*, tiene una serpiente que recuerda a la S de Slytherin (¿se está sugiriendo que entre la ilustre familia había un muggle?). La dimensión icónica de los Lo que he manuscritos complementa la retórica basada en el detalle visual de proposografía del personaje.

Lo que hemos dicho hasta aquí son observaciones generales que se desprenden del cotejo de testimonios manuscritos. Ahora bien, existen otros testimonios que nos permiten esbozar algunas hipótesis que deberían corroborarse a partir de la pesquisa geneticista. Debido a que no disponemos de materiales de génesis escritural, solo esbozamos las mismas con la esperanza de que una eventual puesta a disposición pueda echar más luz sobre estos ejes. A propósito de esto, Graciela Goldchluk afirma: «Podemos pensar que los procesos de escritura se estudian fundamentalmente a partir de manuscritos. Sin embargo, los manuscritos por sí mismos no explican la escritura, sino que se trata de cuál es la mirada que se impone a esos documentos para convertirlos en pre-textos de una obra» (Goldchluk, 2011). La crítica genética es, entonces, una forma pertinente de mirar un proceso de escritura aunque no se cuente con documentos pre-textuales cuantiosos o sólo con epitextos.

Uno de los aspectos más interesantes de la crítica genética es que sostiene un mismo nivel de importancia a todos los estados textuales.

Esto significa que no sólo son significativos los cambios (por adición, supresión, permutación) sino también las persistencias. Propongo dos ejemplos para esta idea.

Revisemos primero la figura de la querida Dolores Umbridge. Nuestra hipótesis es que en este personaje se concentra la leyenda negra española, ese conjunto de relatos que construyen una imagen de España y su cultura en los inicios de la Edad Moderna. La lectura de la novela nos arroja unos datos que lo sugieren parcialmente. Dolores consigue el cargo de «High Inquisitor» o «Suprema Inquisidora» de Hogwarts; su tarea de celosa vigilancia de los intereses ministeriales y propios la lleva a administrar castigos físicos para mantener el orden deseado y obtener confesiones (la pluma encantada, el veritaserum). Además, algunos episodios sugieren aunque muy tenuemente la asociación de Dolores con esa representación cultural sobre España: el despido de la profesora Trelawney tiene alguna siniestro parecido con un auto de fe inquisitorial en tanto se desarrolla en un espacio público (la entrada al castillo) y rodeada de la comunidad educativa a la que queda expuesta (Rowling, 2003: 523-245). Ni hablar de su rol como jueza de un supremo tribunal eugenésico durante *Deathly Hallows*, con complicidad civil y todo y pedido de rendición de cuentas a los magos nacidos de familias *muggle*.

Sin embargo ¿se trata específicamente de una referencia a ese imaginario sobre España? ¿Es Umbridge la equivalente de Tomás de Torquemada o de un inquisidor cualquiera de una nacionalidad no determinada ni relevante? En su nombre se puede ver una clave. «Dolores» Umbridge no fue la primera opción de Rowling sino «Elvira». Dolores proviene del latín y como nombre femenino es utilizado en los países de habla hispana, aunque también en otros como Inglaterra; distinto es el caso de Elvira, cuya etimología está en el español, probablemente adaptando un nombre germánico que se ha perdido según las hipótesis. En ambas opciones hay una persistencia que el cambio no anula: la españolidad. Más aún, Dolores agrega además el sufrimiento que marca al personaje por su capacidad de infligirlo

sobre otros. Como decíamos, no contamos con manuscritos o materiales que den cuenta de este cambio sino con testimonios dados por la escritora en entrevistas, por lo cual es solo una hipótesis a probar. El circuito no está cerrado.

Un segundo caso de cambio y persistencia se nota en torno a la frase final de *Deathly Hallows*. Durante años Rowling mencionó que tenía escrito ya el último capítulo de la saga para tener un claro punto de llegada; la palabra final del mismo era «scar» («cicatriz»). En 2005, en un chat de Mugglenet la autora se permitió dudar si esa sería o no la palabra final y en 2007 se supo por entrevistas que la palabra había cambiado. La frase final del epílogo es «The scar had not pained Harry for nineteen years. All was well» (Rowling, 2007: 607). El «All was well» representa una suerte de quiebre de la isotopía estilística de la novela. ¿Por qué además cambiaría la escritora su «punto de llegada», en el cual insistió durante más de una década? Se puede interpretar la última oración como la inmescusión del narrador en la mente de Harry (quien evaluaría así su situación presente) o un desliz de la autora que quiere reafirmar la clausura del ciclo y constatar que no hay conflictos relacionados con dicha cicatriz (es decir, un resurgimiento de Voldemort). En una entrevista, la autora se explaya sobre el tema

J.K. Rowling: And it was for a long, long time. For a long time the last line was something like: «Only those who he loved could see the lightning scar.» And that was in reference to the fact that as they were on the platform, people were milling around. And that Harry was kind of flanked by, you know, his loved ones. So they were the only ones who were really near enough to see it, even though people were looking. And it also had a kind of ambiguity. So it was- is the scar still really there? *But I changed it because I wanted a more--* when I came to write it, I wanted a very concrete statement that Harry won. And that the scar, although it's still there, it's now just a

scar. And I wanted to say it's over. It's done. And maybe a tiny bit of that was to say to people, "No, Voldemort's not rising again. We're not going to have Part Two. Harry's job is done." So that's why I changed it (Granger, 2007).¹

La pulsión autoral por reafirmar el control sobre la narración se impuso al plan original. Incluso más allá de la intención manifiesta (cerrar la saga y evitar secuelas) la entonación o conjunto de presupuestos en torno a esa frase (Voloshinov, 1997) rebasa lo dicho por Rowling: El «all was well» redirige además a las fórmulas del cuento tradicional («y colorín colorado...», «happily ever after»). Se reafirma el *topoi* de la reparación o «healing» descrito por Clute y Grant (1997) como recurrencia dentro de la literatura fantástica.

Otro nombre afectado por una operación sustitutiva refuerza el campo semántico de Voldemort con la muerte. En una entrevista (Paxam, 2003), Rowling comentó que el nombre original de los mortífagos era «Knights of Walpurgis» («Caballeros de Walpurgis»). El nombre en inglés es casi un homófono de «Night of Walpurgis», término para la celebración pagana del 30 de abril en países escandinavos y Alemania; esta festividad se encuentra asociada con la primavera y el alejamiento de los espíritus siniestros. ¿Qué explica el cambio? Una respuesta tentativa es que dicha denominación desplaza el origen de los mortífagos a la cultura germánica y noreuropea; en cambio, «Death Eaters» alude tanto al carácter nacional del grupo supremacista dado que usa el inglés y también a su relación con el campo semántico mortuorio que rodea a Voldemort (ver capítulo 2). Por otro lado, la festividad de Walpurgis tiene cierta connotación femenina en tanto estaba consagrada a una diosa primaveral (y el cristianismo la asoció a su vez con la canonización de la santa Walburga). La mayoría de las leyendas que relacionan la festividad con la brujería y los aquejarres pone el énfasis en la figura de las brujas. Esta prepon-

1 El destacado es mío.

derancia de las figuras femeninas en torno a Walpurgis quizá activase una connotación que la escritora decidió suprimir para. Recordemos que pese a no haber animadversión explícita hacia las mortífagas entre las filas de Voldemort, la mayoría de los que pertenecen a este círculo son hombres

Un último ejemplo: cambios que reafirma nuestra hipótesis sobre la presencia de elementos mimético-realistas en el verosímil de *Harry Potter*. Rowling comentó en su sitio web una versión alternativa sobre el capítulo inicial de *Philosopher's Stone*. En el mismo, la familia Potter tenía su casa en una isla (no en el Valle de Godric) y en esa versión de la historia Hermione Granger y su familia vivirían en una costa cercana. Cuando Voldemort asesina a los Potter, el Sr. Granger escucha la explosión a distancia y acude en su bote a la isla para ver qué había ocurrido. Allí encontraba como único sobreviviente a un Harry de casi un año de vida (Rowling, 2002). Como sabemos, esta idea no prosperó dentro de la narración conocida: Hermione pasó a ser una chica de ciudad, hija de dentistas y sin conocimiento previo de sus habilidades mágicas o contacto con Harry.

¿Qué fue lo que no funcionó de aquella idea? Podemos pensar, en retrospectiva, que la situación de Hermione viviendo en la costa, un padre de profesión no especificada, cierto exotismo en la idea de vivir en una isla apartada y una coincidencia melodramática a lo Dickens (el padre de la futura mejor amiga de Harry encontrando al protagonista) no parecen coincidir del todo con el tono y el verosímil que la novela fuera adquiriendo en su versión publicada. Mientras que los hechos prodigiosos se acumulan en la vida de Harry y Hermione, los lugares donde viven al principio de la historia son bien mundanos: enclaves suburbanos y con familias *muggle*. El crítico Andrew Blake, en *La irresistible ascensión de Harry Potter* (2005), se ha explayado sobre la presencia de lo contemporáneo, de elementos muy propios de la cultura de los años 90 en las novelas. En este sentido, la situación planteada en ese primer boceto parece más cercana a un sector de la literatura infantil menos preocupado por la «contemporaneidad» o

coincidencia de la situación de los personajes y los lectores. Si nos fijamos en el reacomodamiento sufrido por la familia Granger, no solo han pasado a tener una profesión específica y muy propia del siglo xx sino que viven en una ciudad, atienden en un consultorio y han enviado a su hija a la escuela estatal hasta que les llega la lechuza de Hogwarts. Rowling trasladó a sus personajes hacia un contexto más mundano, más cercano al realismo urbano y a la experiencia del lector juvenil de los 90 en Inglaterra.

Las maldiciones imperdonables

Las maldiciones imperdonables son tres: *Imperius* (anula la voluntad del atacado y lo pone bajo el influjo del atacante); *cruciatus* (inflige dolor físico) y *avada kedavra* (maldición asesina). Como se observa, dos de ellas poseen raíces latinas mientras que la tercera resulta de una deformación de una fórmula que probablemente provenga del arameo o en el hebreo. Esta última maldición posee un efecto destructivo que no parece afín al significado del supuesto término hebreo *evra k'divra* («Creo al hablar»), cercano al poder creador de la palabra que vimos en varias obras fantásticas en el capítulo 2. La adaptación que ejerce Rowling para crear la maldición *avada kedavra* se muestra más cercana al uso de los gnósticos para hacer desaparecer los síntomas de ciertas enfermedades o amenazas utilizando esa la voz aramea *avad k'davra*. Según ese tratamiento, se sustraía un sonido o grafema de la palabra cada vez que se la pronunciaba o escribía; de allí se deriva el hipotético significado «desaparece como esta palabra» o «que desaparezca». Ahora bien, a pesar de tener un significado claramente destructivo, algunos críticos han señalado que la maldición asesina posee algo similar al efecto creador de la etimología hebrea. Sostiene McFarlane (2012) que el *avada kedavra* indica la iniciación de Harry en el orden del lenguaje desde el momento en que es utilizada para asesinar a sus padres. Es el hechizo que está en

el inicio de su vida y que marca el antes y después en su constitución como ser social al serles amputados sus padres.

Otro detalle de interés es que esta diferenciación en las fórmulas de las maldiciones imperdonables parece sugerir que la maldición asesina es una de las más antiguas pues Rowling ha escogido una lengua como el arameo, filológicamente más antigua que estandarizada para los hechizos (latín) y que cronológicamente es de aparición posterior. Desconocemos si, en efecto, se trata de la maldición más antigua de todas. En el hecho de no saberlo está la sugerencia más perturbadora: que el primer acto mágico heredado para la tradición fue el homicidio. Si en efecto se trata de la primera maldición, la visión sobre el ser humano que nos devuelve la magia se vuelve bastante oscura.

El estatuto de las maldiciones imperdonables es otra cuestión sobre la cual ha corrido tinta. Andrew Schwabach (2006) ha revisado otros hechizos de la serie y concluye que la clasificación de estas tres maldiciones como las únicas imperdonables se muestra tendenciosa. Hechizos como el encantamiento desmemorizador (*obliviate*) también suponen riesgo y daño a la integridad de las personas y desde el punto de vista del derecho constituyen prácticas sumamente preocupantes también. Ese hueco legal en el mundo *Harry Potter* bien puede ser otro indicador del modo tendencioso en que se clasifican las cosas: el *obliviate* es una herramienta de uso frecuente por parte del ministerio para proteger el secretismo en torno al mundo mágico, algo que parece más prioritario que los posibles usos dañinos de este truco.

Fantasmas de 1066: el arte de los nombres

Existen hechos que marcaron a fuego las historias mundiales y nacionales. El universo enhebrado por J. K. Rowling no se mantiene ajeno a la seducción del hito. No solo propone puntos de inflexión propios (1692, fecha de la sanción del Estatuto Internacional del Secreto) sino

que absorbe algunos de la «historia *muggle*» para dar otra vuelta al ovillo.

Existe una efeméride en particular que jamás es mencionada pero que traza otra suerte de relato fundacional, uno que se rastrea a través de la onomástica: la parábola que va de septiembre a diciembre de 1066 d.C., es decir, la Conquista Normanda de Inglaterra.

Muchos historiadores confieren a esta fecha un rol decisivo en materia de derecho, lengua, institucionalidad e incluso procesos sociales. Las tropas de Guillermo el conquistador atracaron en las costas inglesas para reclamar el trono del rey muerto a principios de aquel año. La batalla de Hastings resultó en una victoria para los «invasores» nortños de la actual Francia. Así se pasó de la Inglaterra anglosajona al período que suele denominarse «Middle English» en la filología: castillos, cortesanía y retrocesos en los derechos femeninos fueron algunas de las novedades sociales de este período que acompañaron un cambio en la lengua. Se trató de un período de gobierno a la distancia, pues la égida de Guillermo seguía estando en el continente. Primero con Guillermo y luego con sus sucesores fueron hubo una seguidilla de gobernantes que pisaron poco y nada las islas, por lo menos hasta el año 1204.

¿Cómo se relaciona este hito con *Harry Potter*? Además de tratarse de un proceso histórico, la Conquista Normanda forjó un imaginario nacional que sigue activo a pesar del revisionismo histórico. Más de un lector pottérico advirtió que la etimología de ciertos apellidos ligados al lado tenebroso (los Malfoys, los Lestranges, los Rosiers) o el mismísimo nombre que acuña el Tom Riddle echan raíces francófonas. Más de uno también señaló la presencia de apellidos mortífagos de origen no anglófono (Dolohov, Yaxley) aunque esto sean casi la excepción que confirma la regla. ¿Se trata de una dicotomía entre lo nacional-lo invasor, lo endógeno-lo exógeno? ¿Rowling reproduce una dicotomía entre desposeídos e invasores? La literatura británica ha quedado marcada por dicotomías como esta y otras (el campo y la ciudad, por citar una famosa formulación de Raymond

Williams) pero en el caso de *Harry Potter* más que una reproducción de esas representaciones ideológicas hay una tensión al respecto. En consonancia con los historiadores que han pasado décadas desentrañando los alcances del este proceso histórico, si algo hace Rowling con la materia histórica es confrontar ideologemas.

Separemos las aguas. La onomástica de Rowling tiene dos vertientes. Por un lado tenemos nombres con función prolépticas pues anticipan hechos) y analépticos (por ejemplo, los que caracterizan a los personajes por medio de la intertextualidad de la tradición literaria que los precede). Así, Remus Lupin nos remite en forma doble a su identidad licantrópica tanto por el mito fundacional de Roma como por la etimología de «Lupin». Otro conjunto de nombres adquiere valor por las connotaciones que evocan sus fuentes lexemas cuando rastreamos sus ancestros verbales. Así que en una primera instancia, Voldemort, Lestrangle, Malfoy y el encantamiento *mosmordre* parecerían identificar al conciliábulo del brujo tenebroso con los normandos que llegaron a «desestabilizar la utópica Inglaterra» según el ideologema que hemos mencionado.

La aparición de personajes del «lado bueno» con nombres de origen francés (Fleur Delacour, Olympe Maxime, Leta Lestrangle) comienza a minar la oposición entre la supuesta esencia anglosajona previa a la conquista y el extranjerismo normando-francés. De hecho, son escasos los nombres que remiten a ese pasado anglosajón (Godric, Rowena), y más aún los que por sus raíces señalan la herencia romana previa (Sirius, Severus, Bellatrix). Ni hablar de los Roberts, Charles y Williams, nombres hoy comunes en la lengua inglesa pero que fueron transplantados por los conquistadores.

Por otro lado, un texto de Rowling sobre los Malfoy publicado en Pottermore (Rowling, 2017) coquetea con esta visión del invasor normando en su primer párrafo.

Like many other progenitors of noble English families, the wizard Armand Malfoy arrived in Britain with William

the Conqueror as part of the invading Norman army. Having rendered unknown, shady (and almost certainly magical) services to King William I, Malfoy was given a prime piece of land in Wiltshire, seized from local landowners, upon which his descendants have lived for ten consecutive centuries.

El mismo texto confirma, un par de párrafos después, que Armand se prestó a la nueva vida cortesana que había resultado de del *aggiornamento* de las instituciones inglesas al estilo normando. Pero a la vez (y extrañamente) confirma que los Malfoy de las primeras generaciones no se negaban al contacto con los *muggles*, siempre y cuando estos pertenecieran a la nobleza y gozaran de status. Personajes como Armand Malfoy representan más bien una nueva aristocracia que llegó para reemplazar a la que lo precedía, una nueva clase acomodada que se labró sus propias tradiciones y se propuso como un nuevo punto de origen esencialista nacional, una raigambre obtenida por borrón y cuenta nueva y por descendientes que eligieron omitir sus tratos con *muggles*, fueran o no de alcurnia. La pervivencia de los mencionados nombres de origen grecolatino (Hermione, Minerva, Rodolphus) desmiente el supuesto manto de prestigio centenario francófono y repone tradiciones aún más antiguas que conviven con nombres como Harry, Dudley o Ginny. Al recordar que antes de los anglosajones incluso estuvieron en las mismas tierras los romanos y celtas, la tierra se revela como una pista de carrera de relevos donde muchos pies han dejado sus huellas. Las tradiciones son selectivas y se superponen cual capas geológico-lingüísticas. Más que un relato de la utópica Inglaterra invadida por fuerzas exógenas tenemos una muestra de hibridación cultural, donde además el pasado anglosajón también fue fruto de invasiones (germánicas). La combinación de algunos apellidos (Umbridge, amalgama latinoide de *umbra* y con lexema anglófono) incluso sugiere un mestizaje que desestima las ansias de un pasado impoluto.

Entonces, antes que ser la lengua de la aristocracia maléfica, el francés funciona como signo del cual algunos personajes se valen para generar su tradición remitiendo a los fantasmas de aquel lejano 1066 que cada vez se escapa más de la memoria. El mestizo Voldemort recurre a raíces francófonas para darse a conocer como amo del terror. Él reconoce el valor de nombrarse como una muerte que sobrevuela todo y también el de aprovechar una representación que late en el imaginario colectivo de la sociedad que se resiste a dejar de señalar una herida representada por el canal de la Mancha.

Pero como toda ansia de tal tipo, Rowling se ocupa de desmentirla por medio de paradojas y sátira. En otra vuelta de tuerca, el villano principal no deja de ser bien inglés por el hecho de haber pasado dos estadias deshecho en Albania o seleccionar esbirros con apellidos continentales. El mensaje probable sea este: el acto de imaginar amenazas extranjeras es más tranquilizador que reconocer, como tanto le costó a Cornelius Fudge, que el monstruo puede hablar nuestra misma lengua. Ese peligro también tomaba un whisky de fuego en el Caldero Chorreante, quizá junto a nuestra mesa, pero no lo supimos (o quisimos) ver.

Tipos de magos

A lo largo de la serie *Harry Potter* surgen términos que permiten designar matices acerca del mundo mágico. Los términos para referirse a los magos son numerosos y, ocasionalmente, se prestan a confusión. En los siguientes cuadros ofrecemos dos tipologías: una basada en el linaje, concepto muy marcado en la serie, y otra basada en el modo en que los magos hacen uso de sus poderes (ya sea que ejerzan dominio o sean dominados por estos). Por supuesto, ambas clasificaciones son combinables en tanto enfocan dos aspectos diferentes de los magos. Indicamos las correspondencias con las traducciones oficiales presentes en las versiones hispanohablantes.

Hemos dejado fuera a los *muggles* (*No-Maj*, *Can't Spells*, *Non Magic* según el país) por obvias razones.

Término	Características
Pure blood («sangre pura»)	Engendrados por dos personas con sangre mágica. Técnicamente se trata de una entelequia pues ninguna familia mágica cuenta con ancestros exclusivamente mágicos según mencionan Hagrid y Dumbledore.
Half-blood («mestizo»)	Es la norma en el mundo ficcional. Todo mago posee ancestros más o menos remotos de este tipo. Para los más conservadores, aunque una persona sea hija de dos padres con poderes, si existe un solo ancestro muggle en la familia, dicha persona será considerada mestiza.
Muggle-born/ No-Maj-Born / Mudblood («nacido de muggle»/ «nacido de nomago»/ «Sangre sucia»	Nace de padres sin habilidades mágicas pero posee algún ancestro con sangre de mago. El primer término es utilizado en la comunidad mágica británica y el segundo en la estadounidense. El último posee un carácter peyorativo y discriminatorio.
Squib	Desciende de padres con habilidad mágica pero no tiene capacidad para desarrollar la hechicería.

Cuadro 7. Tipología de magos según linaje. Fuente: elaboración propia.

Término	Características
Wizard/Witch («mago»/ «bruja»)	Término genérico para designar a los habitantes humanos de la comunidad mágica que pueden ejercitar las artes de la hechicería.
Warlock	Término que refiere específicamente a hechiceros con habilidad en el campo del combate o que se caracterizan por un uso agresivo de sus poderes.
Metamorphomagus («Metamorfomago»)	Mago que nace con una capacidad congénita para transformar partes de su cuerpo. Nymphadora Tonks es un ejemplo.
Animagus («animago»)	Persona que ha aprendido el arte de transmutarse en un animal específico. Existen pocos debido a la dificultad del arte y deben registrarse en el Ministerio de la Magia. Minerva McGonagall, Sirius Black, James Potter y Peter Pettigrew son animagos.
Maledictus	Persona que sufre una maldición sanguínea que le da la capacidad de convertirse en un animal. Sin embargo, con el tiempo, pierde la capacidad de recuperar su forma humana y conciencia. Nagini es la única maledictus conocida hasta la fecha.
Obscurial	Persona que reprime sus poderes por motivos como la presión social o familiar. La magia sofrenada genera una fuerza llamada obscurus que crece en el interior del mago o bruja y lo parasita. El general, el obscurus termina por matar a la persona antes de que llegue a la primera década de vida. Creedence Barebone es una excepción puesto que ha logrado sobrevivir con el obscurus por casi dos décadas.

Cuadro 8 Tipología de magos según linaje. Fuente: elaboración propia.

Se podría argüir la existencia de los legilimagos o legilématas como un agregado más a esta tipología. Sin embargo, la legilimancia y la oclumancia son habilidades específicas que se adquieren, aún cuando una bruja como Queenie Goldstein parezca tener un don natural para la lectura de la mente.

Pottermore

El paso del tiempo nos ha hecho olvidar el desconcierto que rodeó la creación del portal web Pottermore en 2012. Vale recordar lo que

esta página web fue y analizar lo que es hoy en día para comprender su rol dentro de la recepción de *Harry Potter*. Los primeros reportes de prensa y análisis acerca Pottermore afirmaban que este portal sería una instancia de autoedición y autopublicación (Baum, 2011; Collera, 2013; González, 2012; Pilkinton, 2011; Solon, 2011), algo inédito para una escritora que ya contaba con una enorme penetración en el mercado por aquel entonces salvo que tomásemos algunas publicaciones de partes de los libros de Stephen King por parte del escritor. El lanzamiento de este portal supuso dos novedades. Por un lado, incorporó la comercialización de los e-books oficiales de *Harry Potter*, algo hasta ese momento inexistente. Por el otro, este emprendimiento supuso una reafirmación del señorío de Rowling sobre su obra, tanto a nivel intelectual como comercial (Gagliardi, 2017c). Rowling funcionaría a la vez como escritora y su propia editora, eliminando así algunos intermediarios «convencionales» del proceso editorial. Si observamos el perfil público que Rowling fue construyendo desde la publicación de su primera novela en 1997, no debería sorprendernos la situación que analizamos este trabajo; antes bien, esta suerte de «nuevo modelo» donde escritor, editor y sello editorial parecen confluir en una misma persona encuentra sus fundamentos en prácticas que la escritora ya venía desarrollando.

La autora lanzó hacia 2002 su sitio web personal (www.jkrowling.com), con una interface interactiva que integraba juegos y otras actividades para que los lectores recibieran adelantos como los títulos de sus nuevos libros, fechas de publicación, fragmentos o descubrieran información sobre el proceso de escritura; antes de la vorágine de las redes sociales, Rowling ya ensayaba las bases de una comunidad de lectores virtuales que recurrían a los canales de comunicación disponibles para estar cerca de la palabra de la escritora.

Muchas de observaciones que hemos desplegado en la sección anterior confluyen en la creación de *Pottermore*, un sitio que tuvo hasta ahora dos versiones: una concebida como una “experiencia de lectura online” –así lo anunció Rowling en el video promocional– y otra –la

actual– más centrada en la información adicional de Rowling y con un formato cercano al de una enciclopedia. Durante años posteriores a la publicación de *Deathly Hallows*, Rowling habló de la posibilidad de editar una enciclopedia con el material descartado. Creemos que Pottermore es un *aggiornamento* de dicha idea.

En la primera versión, desarrollada en conjunto con la compañía Sony, el sitio recogía experiencias de las comunidades web creadas por fans –por ejemplo, ser seleccionado para una de las casas del colegio Hogwarts–, el sitio de la propia Rowling, elementos interactivos de los videojuegos y materiales como los audiolibros de la serie (González, 2012). La propuesta consistía en retransitar las siete novelas con «momentos» o escenas de los mismos sostenidos por ilustraciones y animación *parallax* más ocasionales audios y juegos; el usuario podía ir releando fragmentos y encontrando pistas o ítems que le permitieran además, ir destrabando los fragmentos de borradores de los libros e información textual adicional facilitada por Rowling; se podía, además, dejar comentarios y subir algunos *fan art*. Videojuego, red social, enciclopedia y libro confluían de diverso modo en el primer Pottermore, acercándose a la experiencia transmedia (Peckam, 2011). El desconcierto que supuso esta plataforma queda constatado en la multiplicidad de denominaciones con las cuales académicos y reportes de prensa iniciales se aproximaron al emprendimiento: ¿Comunidad web? ¿Libro electrónico? ¿Libro multiplataforma? ¿Texto multimodal? ¿Red social? ¿Qué era *Pottermore* en definitiva? (González, 2012; Peckam, 2011) Lo único que parecía estar en claro era el hecho de que la escritora había asumido el control absoluto de la distribución de sus libros en formato digital.

La segunda etapa llegó en abril de 2015 cuando las opciones interactivas del sitio web fueron discontinuadas y de adoptó el formato de blog. El sitio web pasó a centrarse en la información complementaria brindada por los escritos de Rowling y a publicar incluso textos organizados por el equipo editorial de Pottermore donde formulaban

rankings y trivias para el lector. Esta es la forma que en sitio mantiene hasta el día de hoy.

Nos interesan sobre todo dos aspectos en torno a este sitio web.

En primer lugar, la mutación de proyecto. Lo que originalmente era anunciado como un posible libro con información complementaria sobre la serie mutó en un proyecto multimodal y con intentos de interactividad que solidificaran las bases transmediales del mundo mágico. Como comentamos en el capítulo 8, siguiendo a Cuntz-Leng (2013), las contribuciones de los usuarios a la narrativa transmedia dentro de este sitio eran limitadas debido a las políticas del mismo. Pese a haber absorbido características de las redes sociales, Pottermore direccionaba las posibles intervenciones de los lectores. No obstante, en Pottermore se consolida una concepción de la obra literaria no ligada solo a las novelas publicadas ni a sus libros complementarios dominados por la metalepsis sino que se apuesta por una suerte de «mostración» del *backstage* escritural y de diferentes estados de archivación de la obra. Por supuesto, esto también reafirma la imagen de autor de Rowling dado que sirve como canal de comunicación oficial y dirige en parte la conformación de lo que los lectores puedan considerar canon.

En relación con este punto, existe otro que también se vuelve de interés. Mientras que la primera versión de Pottermore poseía una identidad visual creada ad hoc (con sus ilustraciones y animaciones *parallax* basadas estrictamente en los libros) la segunda versión de Pottermore, ya menos interactiva baraja las cartas de otro modo. En ella convergen algunas ilustraciones que quedaron de la primera etapa con algunas nuevas (de estilos vectoriales) y capturas de pantalla de las películas producidas por Warner Bros. En el marco del acuerdo con Rowling para producir la saga cinematográfica *Fantastic Beasts*, las producciones cinematográficas precedentes adquieren un estatus nuevo. Están en un sitio oficial de la escritora ilustrando sus artículos y notas, aún cuando algunos de sus detalles difieren de los libros; la marca gráfica diseñada para las películas también aparece en algunos

de los e-books editados por Pottermore. ¿Qué estatus poseen entonces? ¿Se los puede considerar signos canónicos? ¿Se produce algo similar a la asignación bifurcada de la canonicidad que mencionamos en el capítulo 10? ¿Cuentan, como las ilustraciones de las diferentes ediciones de las novelas, es decir, como interpretaciones? Desde un punto de vista semiótico, la convergencia mediática que se exhibe en Pottermore resulta interesante para pensar, nuevamente, los límites de la narrativa y los modos en que los lectores se aproximan a ella. Acerca de esto último, tenemos menos certezas que preguntas como las que acabamos de enunciar.

Referencias bibliográficas

Corpus literario

- Borges, J. L. (1952). El idioma analítico de John Wilkins. *Otras inquietudes* (pp. 37-49). Emecé: Buenos Aires.
- Borges, J. L. (1960). El rigor de la ciencia. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1964). El golem. *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. y Guerrero, M. (1957). *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ende, M. (1986). *La historia interminable*. Barcelona: RBA.
- Le Guin, U. (1968). *The Wizard of Earthsea*. New York: Parnassus Press.
- Le Guin, U. (1972). *The Tombs of Atuan*. New York: Victor Gollancz Ltd.
- Le Guin, U. (1973). *The Farthest Shore*. New York: Victor Gollancz Ltd.
- Le Guin, U. (1990). *Tehanu*. New York: Atheneum.
- Lowry, L. (1993). *The Giver*. London: Harper Collins.
- Radcliffe, A. (2001). *The Mysteries of Udolpho*. Londres: Penguin.
- Rothfuss, P. (2007). *El nombre del viento*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Rothfuss, P. (2011). *El temor de un hombre sabio*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Londres: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1998). *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Londres: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1999). *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Londres: Bloomsbury.

- Rowling, J. K. (2000). *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Londres: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2001a). *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. Londres: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2001b). *Quidditch Through the Ages*. Londres: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2002). Additional notes. J. K. Rowling official website.
- Rowling, J. K. (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Nueva York: Scholastic.
- Rowling, J. K. (2005). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Londres: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Londres: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2008). *The Tales of Beedle the Bard*. Londres: Arthur A. Levine Books.
- Rowling, J. K. (2012). *The Casual Vacancy*. Londres: Little, Brown.
- Rowling, J. K. (2016a). *Fantastic Beasts and Where to Find Them. The Original Screenplay*. Londres: Little, Brown.
- Rowling, J. K. (2016b). *Short Stories from Hogwarts of Heroism, Hardship and Dangerous Hobbies*. Pottermore Presents.
- Rowling, J. K. (2016c). *Short Stories from Hogwarts of Power, Politics and Pesky Poltergeists*. Pottermore Presents.
- Rowling, J. K. (2016d). *Hogwarts: An Incomplete and Unreliable Guide*. Pottermore Presents.
- Rowling, J. K. (2016e). *History of Magic in North America*. Pottermore. Recuperado de <https://www.pottermore.com/collection-episodic/history-of-magic-in-north-america-en>
- Rowling, J. K. (2018). *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald. Original Screenplay*. Londres: Little, Brown.
- Rowling, J. K. [Robert Galbraith] (2013). *The Cuckoo's Calling*. Londres: Little, Brown.
- Rowling, J. K. [Robert Galbraith] (2014). *The Silkworm*. Londres: Little, Brown.

- Rowling, J. K., Thorne, J. y Tiffany, J. (2016). *Harry Potter and the Cursed Child*. Londres: Little, Brown.
- Swift, Jonathan (2007). *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Epasa-Calpe.
- VVAA (2004-presente) *The Shoebox Project* (en línea). Recuperado de <https://shoebox.lomara.org/shoebox-pdf-chapters/>

Corpus no literario

- Pottermore. (2018). Why you should fall in love with a Hufflepuffs (en línea). Recuperado de: <https://www.pottermore.com/features/why-you-should-fall-in-love-with-a-Hufflepuff>
- Pottermore (2017). Welcome to the Wizarding World Book Club (en línea). Recuperado de <https://www.pottermore.com/video/book-club-launch-video>
- Rowling, J. K. (2017). The Malfoy family. *Pottermore* (en línea). Recuperado de <https://www.pottermore.com/writing-by-jk-rowling/the-malfoy-family>

Corpus audiovisual

- Acosta, N. (2011). *The Battle of Hogwarts series* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=viWhh0Vc-nP8&list=PL46950D4B1F0F21E4>
- Bacon, B., Ferrigno, C. y Sánchez, M (2012). *Le maître de la mort* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=406OZJ4YQHI&t=760s>
- Boerger, C. y Boerger, M. (2018-presente). *The Conspiracy of Wyrms* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XaP4ikxrubw>

- Doyen, B. (2016). *The Tale of the Three Brothers* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=dPKpDo_kGVI&t=81s
- Fiore, G. (2016). *The Day the Muggles Found Out* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZpP3j-m03IBw>
- Hawkins, C. (2012). *The Tale of the Three Brothers* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zPhGI5xFl-v4&t=229s>
- Heyman, D. (productor) y Columbus, C. (director) (2001). *Harry Potter and the Philosopher's Stone* [cinta cinematográfica]. EUA-Reino Unido: Warner Bros. Pictures.
- Heyman, D. (productor) y Newell, M. (director) (2007). *Harry Potter and the Goblet of Fire* [cinta cinematográfica]. EUA-Reino Unido: Warner Bros. Pictures.
- Heyman, D. (productor) y Yates, D. (director) (2007). *Harry Potter and the Order of the Phoenix* [cinta cinematográfica]. EUA-Reino Unido: Warner Bros. Pictures.
- Heyman, D. (productor) y Yates, D. (director) (2010). *Harry Potter and the Deathly Hallows part 1* [cinta cinematográfica]. EUA-Reino Unido: Warner Bros. Pictures.
- Heyman, D. (productor) y Yates, D. (director) (2011). *Harry Potter and the Deathly Hallows part 2* [cinta cinematográfica]. EUA-Reino Unido: Warner Bros. Pictures.
- Heyman, D. (productor) y Yates, D. (director) (2016). *Fantastic Beasts and Where to Find Them* [cinta cinematográfica]. EUA-Reino Unido: Warner Bros. Pictures.
- Heyman, D. (productor) y Yates, D. (director) (2018). *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald* [cinta cinematográfica]. EUA-Reino Unido: Warner Bros. Pictures.
- Joyner, B. (2016). *Fantastic Beasts and Where to Find Them: The Battle at Diagon Alley* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jdAh65Gz-Zw>

- Lorenzo, J. (2018) *If your Cuban Abuela was a Teacher at Hogwarts* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zx9GOlytDtA>
- Maker (2014). *Harry Potter Cyber Punk Adventure: The 1980's Anime* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=wWu_iRuBjKs
- Pezzatto, G. (director) (2018). *Voldemort: Origins of the Heir* [cinta cinematográfica]. Italia: Tryangle Films. Recuperado de
- Recuperado de
- Sanzi, A. (2016). *Harry Potter en Argentina*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p5hff9B-Q64Y&t=70s>
- Sheperd, S. (2017). *Mischief Managed* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Lj6O_8sbxiY&t=2s
- Spidner, N. (2016). *The Wand* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-hHPbhJS9P4>
- Stodolny, D. (2011). *Harrey Podder: Say the Magic Word* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=6iZ-N_5j3KUA&t=1s
- Suárez, M. (2017). *Atrapada en el mundo de Harry Potter* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=i-5xhMyGi58&t=394s>
- Ulrich, B. y Ulrich, J.(2016) *Life after Fred* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JuF3zEhcWVs>
- Zagri, J. (2012). *Dumbledore and Grindelwald: For the Greater Good* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OGHBwk0quxs>
- Zagri, J. (2016). *Snape and the Marauders* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EmsntGGjxiw&t=1372s>
- Zagri, J. (2018-presente). *The Great Wizarding War series* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8_u3tka6q14&t=2s

Otras fuentes

- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En: Roas, D. (comp.). *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282). Madrid: Arco Libros.
- Alexander, Lloyd (1970). High Fantasy and Heroic Romance. Conferencia para New England Round Table of Children's Librarians.
- Allan, K. y Burridge, K. (2006). *Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Anatol, G. L. (2009). The Replication of Victorian Racial Ideology in *Harry Potter*. *Reading Harry Potter Again: New Critical Essays* (pp. 109-125). California: ABC-CLIO.
- Anatol, L. G. (2003). The Fallen Empire: Exploring Ethnic Otherness in the World of Harry Potter. En: Anatol, G. L. (ed.). *Reading Harry Potter: Critical essays* (pp. 163-178). Praeger: Connecticut.
- Anderson Imbert, E. (1967). El cuento fantástico. *La originalidad de Rubén Darío* (pp. 213-223). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Anderson, B. (1995). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Angenot, M. (2010). El discurso social. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Arán, P. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba: Narvaja.
- Austin, John (1968 [2003]). *Cómo hacer cosas con palabras*. Madrid: Paidós.
- Bajtín, M. (1982). *Problemas de la poética en Dostoiévski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 38 (870): 391-403.
- Barrenechea, A. M. y Esperatti Piñero, S. (1957). *La literatura fantástica en Argentina*. México: Imprenta Universitaria.
- Barthes, R. (1968). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

- Barton, B. (2008). The Harry Potter books critique bureaucracy. En: Bryfonski, D. (ed.). *Political issues in J. K. Rowling's Harry Potter series* (pp. 46–58). Detroit: Greenhaven Press.
- Baum, H. (2011). J. K. Rowling, self-publisher. Self Publishing Review (en línea). Recuperado de <https://goo.gl/SvAgQf>
- BBC (2003). 'Muggle' goes into Oxford English Dictionary. *BBC News*, 24 de marzo. Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/cbbc-news/hi/uk/newsid_2882000/2882895.stm
- BBC (2006). Harry Potter 7 title is revealed. *BBC News*, 21 de diciembre. Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/cbbcnews/hi/newsid_6200000/newsid_6200500/6200573.stm
- Bessière, I. (2001). El relato fantástico: forma mixta del caso y adivinanza. En: Roas, D. (comp.). *Teorías de lo fantástico* (pp. 83-106). Madrid: Arco Libros.
- Blake, A. (2005). *La irresistible ascensión de Harry Potter*. Edaf: Madrid.
- Blamires, D. (2008). From Madam d'Aulnoy to Mother Bunch: popularity of Fairy Tale. En: Briggs, J.; Butts, D.; Orville Grenby, M. (eds.). *Popular Children's Literature in Britain* (pp. 69-87). Cronwall: Ashgate.
- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloomsbury (2007). Chat con J.K Rowling. *Harrylatino.com* (en línea). Disponible en: <https://www.harrylatino.com/noticias/5023/cobertura-del-chat-con-jk-rowling>
- Bocchino, A. (2018). Autor. En: López Casanova, M. y Fonsalido, M. E. (coord.). *Géneros, procedimientos, contextos* (pp. 159-165). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Borges, J. L. (1940). Prólogo. En: Bioy Casares, A. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Losada.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

- Bowling, E. (2009). The Plot Hole that Ate a Mother and Father. *Scribulus* 26. Recuperado de <http://www.the-leaky-cauldron.org/features/essays/issue26/plotholemotherfather/>
- Burke, S. (1998). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Butler, C. (2012). Modern children's fantasy. En: James, E. y Mendelsohn, F. (eds.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (pp. 224-235). Cambridge: Cambridge University Press.
- Byatt, A. S. (2003). Harry Potter and the Childish Adult. *The New York Times*, 7 de Julio (en línea). Disponible en: <http://www.nytimes.com/2003/07/07/opinion/harry-potter-and-the-childish-adult.html>
- Caldwell, F. (2011). The Forbidden Forest. *Scribulus* 27. Recuperado de <http://www.the-leaky-cauldron.org/features/essays/issue27/the-forbidden-forest/>
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, J. y Moyers, B. (1988). *The Power of Myth*. Nueva York: Random.
- Campos, G. (2011). Harry Potter y la reconciliación de lo imposible. *Luthor*, 3 (1). Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article12>
- Campra, R. (1991). Los silencios del texto en la literatura fantástica. En: Morillas Ventura, E. (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 49-66). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Cardigni Morales, J. y Campelo Isally, F. (2001). Muerte fundadora: la Eneida de Virgilio. *Cuadernos de Filología. Clásica. Estudios Latinos*, 20: 57-65.
- Carey, B. (2009). Hermione and the House-elves revisited: J.K. Rowling, antislavery campaigning, and the Politics of Potter. En:

- Anatol, G. L. (ed.). *Reading Harry Potter Again: New Critical Essays* (pp. 159-173). California: ABC-Clio.
- Carlin, J. y Carlin, B. (2018). Is "Harry Potter and the Cursed Child" Canon? *Super Carlin Brothers*. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RRNXL-Nky8U>
- Cart, M. y Jenkins, C. A. (2006). *The Heart Has Its Reasons: Young Adult Literature bwith Gay/Lesbian/Queer Content, 1969–2004*. Lanha: Scarecrow.
- Casetti, F. y Di Chio F. (1991). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós.
- Certau, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chamizo Domínguez, P. J. (2008). Tabú y lenguaje: las palabras vitanadas y la censura lingüística. *Thémata. Revista de filosofía*, 40: pp. 32–46. Recuperado de institucional.us.es/revistas/revistas/themata/pdf/40/Chamizo.pdf.
- Chartier, R. (1991). *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, R. (2006). Esbozo de una genealogía de la «función autor». *Artefilosofía*, 1: 187–198.
- Child, B. (2016). Is Fantastic Beasts the antidote to our alpha-male superhero addiction? *The Guardian*, 17 de noviembre. Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2016/nov/17/fantastic-beasts-marvel-superheroes-alpha-males>
- Clark, W. (2006). *A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*. Woolbridge: BoydellPress.
- Clute, J. y Grant, J. (1997). *Encyclopaedia of Fantasy*. Nueva York: St. Martin's Press. Disponible en: <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?n-m=wainscots>
- Collera, V. (2013). Autores atareados. *El país*, 20 de abril de 2013. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/17/actualidad/1366206521_598892.html

- Comoletti, L. (1992). *How They Do Things with Words*. Filmer, K. (ed.). *20th Century Fantasists' Essays on Culture, Society, and Belief in 20th Century Mrythopoeic Literature*. Brisbane: University of Queensland.
- Cronista de Salem (2004). Animales fantásticos y dónde encontrarlos. *El diccionario.org*. Recuperado de <https://goo.gl/ZYvbAS>
- Cuesta, C. (2003). *Los diversos modos de leer literatura en la escuela: La lectura de textos literarios como práctica sociocultural* (tesis de grado). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Cuesta, C. (2015). Lectura y escritura como contenidos de enseñanza de la lengua y la literatura: tensiones entre políticas educativas y trabajo docente en Argentina. En Sawaya, S. y Cuesta, C. (coord.). *Lectura y escritura como prácticas culturales: La investigación y sus contribuciones para la formación docente* (pp. 20-42). La Plata: Edulp.
- Cuestas, P. (2014). *Conociendo el mágico mundo de Harry Potter: Sus fans, la relación con la obra y los vínculos que se tejen en el club de lectores*. Trabajo final de grado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Cuestas, P. (2016). Entre libros, túnicas y varitas: Desbordando el mágico mundo de Harry Potter. *El Toldo de Astier*, 7 (12): 48-5.
- Cuntz-Leng, V. (2013). Potterless: Pottermore and the Pitfalls of Transmedia Storytelling. En A. Vanek y S. L.Bowman, (Eds.). *Wyrd Con Companion Book* (pp 68-76). California: Wyrd Con.
- Curthoys, A. (2011). Harry Potter and Historical Consciousness: Reflections on History and Fiction. *History Australia*, 8 (1): 7-22.
- Curtius, E. R. (1955). *Literatura europea y edad media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Davis, G. (2008). *Exploring Beedle the Bard: Unauthorized, Pithy, Tale-By-Tale Perspectives*. Nimble Books LLC.
- Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.

- De Diego, J. L. (2006). La ampliación de objeto de los estudios literarios hacia la cultura. *Puertas abiertas*, 2(2):106-109. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4606/pr.4606.pdf
- Della Quercia, J. (2011). The 5 Most Depraved Sex Scenes Implied by 'Harry Potter'. *Cracked.com* (en línea). Recuperado de: https://www.cracked.com/article_19397_the-5-most-depraved-sex-scenes-implied-by-harry-potter.html
- Dentith, S. (2000). Heroic poetry in a novelized age: Epic and Empire in the Nineteenth-Century Britain» En: Brown, B. *et al.* (eds.). *Bakhtin and the Nation* (pp. 68-83). Lewisburg: Bucknell University Press.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (2011). *Manual de la investigación cualitativa. Volumen I: El campo de la investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Derecho, A. (2006). Archontic Literature: A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction. En: Hellekson, K. y Busse, K. (coord). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays* (pp. 61-78). Jefferson: McFarland & Company.
- Distasio, C. (2014). 'Harry Potter' Fan Theory Suggests Potter Is Immortal, Would This Be A Better Ending? Bustle. Recuperado de <https://www.bustle.com/articles/17219-harry-potter-fan-theory-suggests-potter-is-immortal-would-this-be-a-better-ending>
- Douglas, T. (2008). Harry Potter and the Goblet of colonialism. En: Goertz, S. K. (comp.). *Collected papers on Harry Potter*. Colorado: Narrate Conferences.
- Dresang, E. T. (2002). Hermione Granger and the Heritage of Gender. En: Whited, L. A. (ed.). *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon* (pp. 211-242). Columbia/London: University of Missouri Press.

- Eagleton, T. (1985). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, T. (2009). *La novela inglesa: Una introducción*. Akal: Madrid.
- Eagleton, T. (2016). *Cómo leer literatura*. Madrid: Ariel.
- Fish, S. (1980). *Is there a text in this classroom. The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fonsalido, E (2018) Canon. En: López Casanova, M. y Fonsalido, M. E. (coord.). *Géneros, procedimientos, contextos* (pp. 173-177). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Foucault, M. (1969). ¿Qué es un autor? *Conjetural*, 4: 87-111.
- Gagliardi, L. (2011). Palabra e identidad en *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. *Actas de las X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. La Plata: Asociación Argentina de Literatura Comparada y Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Gagliardi, L. (2015). Un saludo a los fantasmas del futuro” o cómo leer la temporalidad en *Amadeus* de Peter Shaffer. VII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística, 21 al 24 de abril de 2015, La Plata, Argentina.
- Gagliardi, L. (2016) Aportes de la crítica genética a los estudios comparados : reflexiones metodológicas a partir de *Amadeus*, de Peter Shaffer. *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 25: 229-243. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7026/pr.7026.pdf
- Gagliardi, L. (2017a). Bestias de larga tradición: tradiciones textuales en *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*. *Luthor*, 31. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article162>
- Gagliardi, L. (2017b). Sueños interrumpidos: el *american dream* en *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*. *La Colmena*, 94: 25-32.
- Gagliardi, L. (2017c). ¿Sin intermediarios? El caso de J. K. Rowling. Ponencia presentada en las V Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación, 29 y 30 de junio. Universidad

- de Buenos Aires: Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9422/ev.9422.pdf
- Gagliardi, L. (2018a). Intermitencias de lo fantástico en la obra de J. K. Rowling. Épica, policial y sátira en un *fantasy* híbrido. *Luthor*, 36: 38-58.
- Gagliardi, Lucas (2018b) Instrucciones para envenenar a un compositor: La escritura en Amadeus, de Peter Shaffer. *Telón de fondo*, 27: 77-88.
- Galán, Lía (2005). *Eneida. Una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Gallardo-C, X. y Jason Smith, C. (2003). Cinderfella: J. K. Rowling's Wily Web of Gender. En: Anatol, G. L. (ed.) *Reading Harry Potter: Critical Essays* (pp. 191-205). Westport/London: Praeger Publishing.
- García de Pablo, B. (2011). *Los trabajos de fans como crítica* (Tesis de Maestría). Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- García, P. (2013). The fantastic hole: towards a theorisation of the fantastic transgression as a phenomenon of space. *Brumal*, 1: 15-35.
- Garrett, P. (1980). *The Victorian Multiplot Novel: Studies in Dialogical Form*. Yale University Press: New Haven.
- Genette, J. (1989). *Palimpsestos. La literatura en Segundo grado*. Madrid: Taurus.
- George, W. y Yapp, B. (1991). *The Naming of the Beasts: Natural History in the Medieval Bestiary*. Londres: Duckworth.
- Gerber, C. (2018). Épica y epopeya. En: López Casanova, M. y Fonsalido, M. E. (coord.). *Géneros, procedimientos, contextos*. (pp. 53-58). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Goldchluk, G. (2010). ¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin. *El hilo de la fábula*, 8: 93-100.
- González Martínez, M. D. (2005). El humor en la literatura infantil y juvenil. los recursos humorísticos de J.K. Rowling. *Actas de IV*

- Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (pp. 113-131). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- González, D. (2012). Las sagas literarias se convierten en “libros comunidad”. *La información*. Recuperado de <https://goo.gl/m1zPQL>
- González, D. (2012). Las sagas literarias se convierten en «libros comunidad». *La información* (en línea). Recuperado de <https://goo.gl/m1zPQL>
- González, G. (2013). *Vidding fanatismo, colaboracion y creatividad en la era de Youtube* (tesis). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Graham, C. (1998). *Ideologies of Epic: Nation, Empire, and Victorian Epic Poetry*. Manchester: Manchester University Press.
- Granger, J. (2007). The Epilogue's «All Was Well»: Context, Themes, and a Possible Literary Reference. *The Hogwarts Professor* (en línea). Recuperado de: <https://www.hogwartsprofessor.com/the-epilogues-all-was-well-context-themes-and-possible-echoes-of-the-closing-words/>
- Granger, J. (2009). *Harry Potter's Bookshelf. The Great Books Behind the Hogwarts Adventures*. Nueva York: Berkeley Books.
- Gregory, M. (2017). My Immortal: why the famously awful Harry Potter fanfiction isn't bad at all. *The Guardian*, 12 de septiembre. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/books/2017/sep/12/my-immortal-why-the-famously-awful-harry-potter-fanfiction-isnt-bad-at-all>
- Grésillon, A. (1996). ¿Qué es la crítica genética? *Filología*, 27 (1/2): 22-36.
- Guglielmi, N. (1971). *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Hall, J. (2011). Embracing the abject other: the carnaval imagery of *Harry Potter*. *Children's Literature in Education*, 42: 70-89.
- Hall, S. (2003). Harry Potter and the Rule of Law: The Central Weakness of Legal Concepts in the Wizard World. En: Anatol,

- G. L. (ed.). *Reading Harry Potter: Critical essays* (pp. 147-162). Connecticut: Preager.
- Hassig, D. (1995). *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hassing, D. y Higgs, D. (2013). *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*. Nueva York: Routledge.
- Hastings, A. (2000). *La construcción de las nacionalidades: Etnicidad, religión y nacionalismo*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herrero, T. (2017). El nominalismo de Ursula Le Guin (en línea). Recuperado de: <http://www.tatianaherrero.es/worldbuilding/el-nominalismo-de-ursula-k-le-guin/>
- Holland, N. (1968). *The Dynamics of Literary Response*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hopkins, L. (2003). Harry Potter and the Acquisition of Knowledge. En: Anatol, G. L. (ed.). *Reading Harry Potter: Crtical Essays* (pp. 24-25). Westport: Praeger.
- Hopkins, L. (2009). Harry Potter and narratives of destiny. Anatol, G. L. (ed.). *Reading Harry Potter again: New critical essays* (pp. 63-76). California: ABC-Clio.
- Horne, J. (2010). Harry and the Other: Answering the Race Question in J. K. Rowling's *Harry Potter. The Lion and the Unicorn*, 34 (1): 76-104. Disponible en: https://www.academia.edu/28454527/Harry_Potter_and_historical_consciousness_Reflections_on_history_and_fiction
- Hume, K. (1984). *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique* 46: 140-155.
- Iser, W. (1987). La estructura apelativa de los textos. En: Rall, D. (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. (pp. 133-211). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.

- James, E. (2011). Tolkien, Lewis and the explosión of genre fantasy. En: James, E. y Mendlsohn, F. (eds.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (pp. 62-78). Cambridge: Cambridge University Press.
- James, E. y Mendlsohn, F. (2012). Introduction. En: James, E. y Mendlsohn, F. (eds.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (pp. 1-5). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence cultura. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.
- Jenkins, H. (2010). *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*. Buenos Aires: Paidós.
- Jenkins, H. (2011). Three Reasons Why Pottermore Matters. *Confessions of an Aca-Fan* (en línea). Recuperado de <https://goo.gl/J6ewsY>
- Jones, B. (2012). Pottermore: Encouraging or Regulating Participatory Culture. En Magic is Might Conference, Limerick, Irlanda.
- Kamuf, P. (1988). *Signature Pieces: On the Institution of Authorship*. Nueva York: Cornell University Press.
- Ker, W. P. (1908). *Epic and Romance*. Londres: Macmillan.
- King, S. (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix* review. *Entertainment Weekly* online (11 de Julio). Recuperado de: http://www.ew.com/ew/article/0,,20609141_462861,00.html
- Kushner, Lawrence (1993). *The Book of Words*. Jewish Lights Publishing.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires. Paidós.
- Le Guin, U. (1980). *The language of the night. Essays on Fantasy and Science Fiction*. New York: Ultramarine Publishing.
- Llera, J. A. (1998). Prolegómenos para una teoría de la sátira. *Tropelías*, 9-10: 281-293.
- Lluch, G. (2014). Jóvenes y adolescentes hablan de lectura en la red. *Ocnos*, 11: 7-20.

- Lois, É. (2001). *Génesis de escritura y studios culturales*. Edicial, Buenos Aires.
- Lois, É. (2005). Las distintas orientaciones hermenéuticas de la crítica genética. En: Colla, F. (coord.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (pp. 85–137). París: CRLA-Archivos.
- López Corral, M. (2015). Prácticas de lectura y escritura en los RPG (Role Playing Game) y las Creepypastas. En Sawaya, S. y Cuesta, C. (coord.). *Lectura y escritura como prácticas culturales: La investigación y sus contribuciones para la formación docente* (pp. 63–71). La Plata: Edulp.
- Lord, E. (2016). On Newt Scamander, Toxic Masculinity, & The Power Of Hufflepuff Heroes. *Bustle* (en línea). Disponible en: <https://www.bustle.com/articles/197216-on-newt-scamander-toxic-masculinity-the-power-of-hufflepuff-heroes>
- Lugones, L. (2009). *El payador*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Luiz, L. (2009). *Fan films e cultura participatória*. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Curitiba, 4 a 7 de septiembre.
- Lupine, (2009). A Butterbeer for Aunt Petunia. *Scribulus* 26. Recuperado de <http://www.the-leaky-cauldron.org/features/essays/issue26/butterbeerforpetunia/>
- Lyall, S. (2016). J. K. Rowling Just Can't Let Harry Potter Go. *The New York Times*, 1 de junio. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2016/06/05/theater/jk-rowling-just-cant-let-harry-potter-go.html>
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Maingueneau, D. (2002). ¿Situación de enunciación o situación de comunicación? *Discurso*, 5. Recuperado de http://www.revista.discurso.org/articulos/Num5_Art_Mangueneau.htm.
- Maponto. (2008). J.K. Rowling talks Cornelius Fudge in new interview . *Bloghogwarts*, 3 de febrero. Recuperado de: <http://bloghogwarts>

- gwarts.com/2008/02/03/nueva-entrevista-de-jkr-en-suplemen-to-dominical-espanol/
- Marie, J. N. (1986). Pourquoi Homère est-il aveugle? *Poétique*, 66:
- Martínez, C. (2013). Teoría de la literatura fantástica: entre la huida y la subversión. *Mecánico unicornio*. Disponible en: <http://mecanicounicornio.com/2013/12/teoria-de-la-literatura-fantastica-en-tre-la-huida-y-la-subversion/>
- Martos Núñez, E. (2018). Motivo y tópico. En: López Casanova, M. y Fonsalido, M. E. (coord.). *Géneros, procedimientos, contextos*. (pp. 107-111). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- McDermid, V. (2014). A classic whodunit . *Gulf News*, 31 de Julio. Recuperado de: <https://gulfnews.com/entertainment/books/a-classic-whodunit-1.1365406>
- McFarlane, A. (2012). Spells and Hate Speech: Linguistic Violence and Vulnerability in the *Harry Potter* Series. *Reason Papers*, 64 (1): 145-156.
- McHargue, K. (2017). Feminist film icons: Newt Scamander. *Nerds that Geek* (en línea). Disponible en: <https://nerdsthatgeek.com/film/feminist-film-icons-newt-scamander>
- McIntosh, J. (2017). The Fantastic Masculinity of Newt Scamander (videoensayo). *Pop Culture Detective* Disponible en: <http://popculturedetective.agency/2017/the-fantastic-masculinity-of-newt-scamander>
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Mikulan, K. (2009). Harry Potter through the Focus of Feminist Literary Theory: Examples of (Un)Founded Criticism. *Journal of International Social Research*, 2 (9): 288-298. Disponible en: <http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/cilt2sayi9turkishindex.htm>
- Millner, E. (2017). Freedom to Fanfic: The Warner Bros. «Potter Wars». *Medium* (en línea). Recuperado de: <https://medium.com>

- com/@emiller20/freedom-to-fanfic-the-warner-bros-potter-wars-3846c4f5e0c5
- Möller, C. (2014). *Mudbloods, Purebloods and Halfbloods - The Issues of Racism and Race Discrimination in J.K. Rowling's Harry Potter*. (Tesis). Lund: Universidad de Lund.
- Moore, R. (2018). Harry Potter Has Always Failed At Diverse Representation. *Screen Rant* (en línea). Disponible en: <https://screenrant.com/harry-potter-representation-problems-fantasy-beasts/3/>
- Morris, R. M. (2001). The Function and Etymology of Proper Nouns in the Work of J.K. Rowling. Recuperado de www.fallen-angel.co.uk/wp-content/uploads/essaypdfs/harrypotter.pdf.
- Moseley, M. (1985). Realism and the Victorian Novel. *The Sewanee Review*, 93 (3): 485-492.
- Navone Sarubbi, A. L. (2016). *Producciones Fan-made humorísticas en Facebook. Análisis de caso: Fuck Yeah Harry Potter*. Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- Nel, P. (2001). *Rowling's Harry Potter Novels: A Reader's Guide*. Nueva York: Continuum.
- NerdAlert (2017). Harry Potter and the Cursed Child Is Impossible... According to Pottermore. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Mac5WK5P3eI>
- Newell, D. (2010). *The "Mother Tongue" in a World of Sons. Language and Power in The Earthsea Cycle*. Tesis. Virginia: Liberty University.
- Nikolajeva, M. (2011). The development of children's fantasy. En: James, E. y Mendlsohn, F. (eds.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (pp. 50-61). Cambridge: Cambridge University Press.
- Nowik, P. (2006). *Ursula Le Guin's The Earthsea Series as an Intertextual Critique of J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings* (Tesis de maestría). Nantes: Université de Nantes.

- Pastalovsky, R. (1978). *La novela victoriana en el mundo industrial*. Buenos Aires: Hachette.
- Paxman, J. (2003). Interview with J. K. Rowling. *Newsnight*, 19 de junio. Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/cbbcnews/hi/uk/newsid_3004000/3004878.stm
- Payne, A. (1990). *Medieval Beasts*. London: British Library.
- Peckam M. (2011). Sony Joins Hands with J.K. Rowling for Pottermore. *PC World* (en línea). Recuperado de <https://goo.gl/rWMp1f>
- Peckam, M. (2011). Sony Joins Hands with J.K. Rowling for Pottermore. *PC World* (en línea). Recuperado de <https://goo.gl/rWMp1f>
- Peppers, S. y Rust, J. (2012). House-Elves, Hogwarts, and Friendship: Casting Away the Institutions which Made Voldemort's Rise Possible. *Reason Papers*, 34 (1):109-124.
- Petit, M. (1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Petit, M. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio privado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pharr, M. (2011). A paradox: the Harry Potter series as both epic and postmodern. En: Berndtn, K. y Steveker, L. (eds). *Heroism in the Harry Potter Series* (pp. 9-24). Nueva York: Routledge.
- Pilkinton, M. (2011). Rowling and Pottermore eBooks: Not Your Average Self-Publishers. *Good E Reader* (en línea). Recuperado de <https://goo.gl/N5N6GH>
- Platón (2011). *Cratilo*. Madrid: Gredos.
- Polcher, C. (2015). How Rowling Revised «Harry Potter and the Order of the Phoenix». *The Friendly Editor* (en línea). Recuperado de: <https://thefriendlyeditor.com/2015/03/26/how-rowling-revised-harry-potter-phoenix/>
- Pottermore (2011). JK Rowling Announces Pottermore. *Youtube*. Recuperado de <https://goo.gl/csSe8T>

- Potterverse (2018). Why The Cursed Child Is NOT Canon. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kN3IIV-v7vRI&t=1s>
- Premat, J. (2006). El autor: orientación teórica y bibliográfica. *Cahiers de LI.RI.CO*, 1: 311-322. Recuperado de: <http://lirico.revues.org/824>
- Press Association (2014). JK Rowling: Hermione should have married Harry, not Ron. *The Guardian*, 2 de febrero. Recuperado de <https://goo.gl/5zxWC4>
- Rangwala, S. (2009). A Marxist inquiry into J.K. Rowling's Harry Potter series. En: Anatol, G. L. (ed.). *Reading Harry Potter again: New critical essays* (pp. 127-142). California: ABC-Clio.
- Rayment, A. (2014). *Fantasy, Politics, Postmodernity: Pratchett, Pullman, Mieville and Stories of the Eye*. Amsterdam: Rodopi
- Redling, E. (2006). *Speaking of Dialect*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Regazzoni, S. (2011). Harry Potter: la filosofía. Madrid: Duomo.
- Reisz, S. (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Reisz, S. (2007). Literatura y ficción: las ficciones fantásticas. En: Sardiñas, J. M. (ed.). *Teorías hispanoamericanas de literatura fantástica* (pp. 82-133). La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Reyes, G. (1990). *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Barcelona: Montesinos.
- Rivers, N. (2009). Rowling uses terrorism to create fear in *Harry Potter* books. En Dedria, B. (ed.). *Political issues in J. K. Rowling's Harry Potter series* (pp. 108-110). Detroit: Greenhaven Press.
- Rivière, Á. (1998). *La psicología de Vygotski*. Madrid: Visor.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En: Roas, D. (comp.). *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-46). Madrid: Arco Libros.
- Rockwell, E. (1985). *La experiencia etnográfica*. México: Paidós
- Rockwell, E. (2001). La lectura como práctica cultural: conceptos para el estudio de los libros escolares. *Lulú Coquetten* 3 (3): 12-31

- Rodríguez, F. (2000). La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss. *Comunicación*, 11 (2): 1-9.
- Romano, A. (2016). Canon, fanon, shipping and more: a glossary of the tricky terminology that makes up fan culture. Vox (en línea). Recuperado de: <https://www.vox.com/2016/6/7/11858680/fandom-glossary-fanfiction-explained>
- Runde, E. (s/d). Books of Beasts in the British Library: the Medieval Bestiary and its context. *British Library.uk*. Londres: British Library. Recuperado de <https://goo.gl/rP1f0l>
- Sapiens, C. (2007). The Riddle and the Faustian Pact. *Scribulus* 12. Recuperado de <http://www.the-leaky-cauldron.org/features/essays/issue12/faust/>
- Sardiñas, J. M. (ed.) (2007). *Teorías hispanoamericanas de literatura fantástica*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Schwabach, A. (2006). Harry Potter and the Unforgivable Curses: Norm-formation, Inconsistency, and the Rule of Law in the Wizarding World. *Roger Williams University Law School Review*, 2 (11): 309-352. Disponible en: http://docs.rwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1500&context=rwu_LR
- Scolari, C. (2012). Prólogo. El texto DIY (Do It Yourself). En: Scolari, C. Y Carlón, M. *Colabor_arte. Medios y arte en la era de la producción colaborativa* (pp. 7-42). Buenos Aires: La Crujía
- Scolari, C. (2013). *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Scolari, C. (2017). El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación. *Hipermediaciones* (en línea). Recuperado de <https://goo.gl/FOPLiv>
- Sheldrick Ross, C. (2014). *The Pleasures of Reading: A Booklover's Alphabet*. Santa Barbara: Libraries Unlimited.
- Soares Faria, P. (2008). *The Journey of the Villain in the Harry Potter series: An Archetypal Study of Fantasy Villains* (Tesis de Maestría en Letras). Minas Gerais: Universidad Federal de Minas Gerais. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-7LQEGY>.

- Solon, O. (2011). JK Rowling's Pottermore is a landmark for digital publishing. *The Telegraph*, 23 de junio. Recuperado de <https://goo.gl/q29VaE>
- Stasi, M. (2006). The Toy Soldiers from Leeds: The Slash Palimpsest. En: Hellekson, K. y Busse, K. (coord). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays* (pp. 112-133). Jefferson: McFarland & Company.
- Stein, L. y Busse, K. (2017). Limit Play: Fan Authorship between Source Text, Intertext, and Context. En: Busse, K (ed.). *Framing Fan Fiction: Literary and Social Practices in Fan Fiction Communities* (pp. 121-139). Iowa: University of Iowa Press.
- Taylor, C. (2003). A.S. Byatt and the goblet of bile. *Salon*, 8 de Julio. Disponible en: https://www.salon.com/2003/07/08/byatt_rowling/
- Thomas, J. (2012). *Rowling revisited*. Zossima Press (e-book).
- Thompson, S. (1977). *The Folktale*. California: University of California Press.
- Todorov, T. (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- Tolkien, J. R. R. (1997). Sobre el cuento de hadas. En: *Árbol y hoja*. Madrid: Minotauro.
- Topuzian, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Tosenberger, C. (2008). Homosexuality at the Online Hogwarts: Harry Potter Slash Fanfiction. *Children's Literature*, 36(1):185-207.
- Traister, R. (2007). Dumbledore? Gay. J. K. Rowling? Chatty. *Salon.com* (en línea). Recuperado de: <http://www.salon.com/books/feature/2007/10/23/dumbledore/>
- Treneman, A. (2000). J.K. Rowling, the interview, *The Times*, 30 junio. Recuperado de: <http://www.accio-quote.org/articles/2000/0600-times-treneman.html>
- Turk, T. (2010). Your Own Imagination: Vidding and Vidwatching as Collaborative Interpretation. *Film & Film Culture*, 5: 88-111.

- Turner, F. (2012). *Epic: Form, Content, and History*. Londres: Transaction Publishers.
- Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vassallo de López, M. I. Scolari, C. (2012). Un estudio de caso de recepción transmediática: comunidades de fans en Facebook y temas sociales de la telenovela brasileña *Passione*. En: Scolari, C. Y Carlón, M. *Colaborarte. Medios y arte en la era de la producción colaborativa* (pp. 109-138). Buenos Aires: La Crujía
- Vick, H. (2011). The Influence of Nazi Germany on J.K. Rowling's Harry Potter Series. *Scribulus* 27. Recuperado de <http://www.the-leaky-cauldron.org/features/essays/issue27/nazi-germany/>
- Voloshinov, V. (1997). La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica. En: Bajtin, M. *Hacia una filosofía del acto ético* (pp. 106-137). *De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos-Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- VVAA (s.f.). The Shoebox Project. TV Tropes [en línea] recuperado de <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/FanFic/TheShoeboxProject>
- VVAA. (2015). Discussion: Umbridge getting raped by centaurs?? *Reddit* (en línea). Recuperado de: https://www.reddit.com/r/harrypotter/comments/259fg1/umbridge_getting_raped_by_centaur/
- VVAA. (2019). The Shoebox Project. *TV Tropes* (en línea). Recuperado de: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/FanFic/TheShoeboxProject>
- Vygotski, L. (1979). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.
- Watt, I. (1957). *The Rise of the Novel*. Londres: Chatto and Windus.
- Westman, K. (2007). Perspective, Memory, and Moral Authority: The Legacy of Jane Austen in J. K. Rowling's Harry Potter. *Children's Literature*, 35(1):145-165. <https://www.researchgate.net/publica->

- tion/236764558_Perspective_Memory_and_Moral_Authority_The_Legacy_of_Jane_Austen_in_J_K_Rowling's_Harry_Potter
- Whited, L. (2006). 1492, 1942, 1992: The Theme of Race in the Harry Potter Series. *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature*, 10 (1). Disponible en: <https://www.lib.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/97/82>
- Willis, I. (2006). Keeping Promises to Queer Children: Making Space (for Mary Sue) at Hogwarts. En: Hellekson, K. y Busse, K. (coord). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays* (pp. 153-170). Jefferson: McFarland & Company.
- Wolf, S. (2004), *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Wolfe, G. (2011). Fantasy from Dryden to Dunsany. En: James, E. y Mendlsohn, F. (eds.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (pp. 7-20). Cambridge: Cambridge University Press.
- Zipes, J. (2002). *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Kentucky: Kentucky University Press.

Lo que inició como una serie de siete novelas escritas por J. K. Rowling se convirtió en una narrativa expandida a otros medios. *Harry Potter* ha participado de cambios en las modalidades de lectura y consumo cultural desde el auge de la web 2.0. De los lectores imaginados tradicionalmente que desplazaban la vista por las páginas hemos pasado a descubrir que los lectores de esta obra también hacían muchas más cosas con lo leído.

Con frecuencia, las aproximaciones a esta narrativa se han producido de dos formas que rara vez dialogan: estudios de crítica literaria sobre el texto o aproximaciones sobre la recepción y prácticas culturales en torno a las novelas. En este libro buscamos una aproximación integral que pueda establecer continuidades entre problemas del análisis literario y las prácticas que los lectores realizan en torno de esta narrativa transmedia. Lo que el texto hace con la construcción épica o la sátira reaparece en producciones culturales de los lectores. Las intervenciones de estos últimos, a su vez, repercuten en *Harry Potter* y sus nuevas entregas. En ambos lados de la orilla circulan sentidos que también la cruzan.

Lucas Gagliardi nació en Chascomús. Es graduado de las carreras de Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Especialista Docente de Nivel Superior en Escritura y Literatura por el Instituto Nacional de Formación Docente. Se desempeña como profesor en institutos de formación docente y escuelas secundarias. Ha participado en proyectos de investigación sobre archivos de escritores y publicaciones impresas. Ha publicado trabajos de investigación sobre literatura en lengua inglesa desde la perspectiva comparatista y genética. Forma parte del programa de voluntariado universitario de la Facultad de Trabajo Social (UNLP) en articulación con la Biblioteca Ambulante del Hospital de Niños dictando talleres de lectura y escritura.

