

Intermitencias de lo fantástico en la obra de J. K. Rowling

Épica, policial y sátira en un fantasy híbrido

Lucas Gagliardi

De la polémica al problema

En el año 2003 se suscitó una polémica poco después de la publicación de *Harry Potter and the Order of the Phoenix*¹. La escritora A. S. Byatt publicó en *The New York Times* un artículo en el cual calificaba las novelas de Rowling como una forma de "magia sustitutiva". Con esta descripción, la autora de *Possession* sostenía que Rowling había confeccionado un mundo ficcional que, en lugar de remitir a verdaderas fuerzas fantásticas como los grandes autores del *fantasy*, supeditaba lo sobrenatural a lo burocrático, a la cultura popular y a un mundo demasiado familiar para el lector. "La mayoría de los escritores de cuentos de hadas odian y temen a las máquinas. Los magos de Rowling las evitan y las reemplazan por la magia, pero su mundo es una caricatura del real y tiene trenes, hospitales, diarios y deportes competitivos", apuntaba Byatt (2003).

El crítico Charles Taylor (2003) publicó semanas después una respuesta en el portal *Salon* donde rebatía los argumentos de Byatt. Se concentró especialmente en el psicologismo que la escritora empleara para justificar la "infantilización" del lector adulto que se aproxima a *Harry Potter*. En su respuesta, Taylor sostuvo que este argumento y la postura general de Byatt incurrieran en un snobismo que simplifica la heterogeneidad de los lectores del *fantasy*. También señala que la concepción de lo fantástico subyacente

¹ En adelante nos referiremos a los libros de Rowling abreviando sus títulos en inglés.

en Byatt responde a un modelo, si no anticuado, al menos poco crítico o consciente de sus implicaciones.

De esta polémica nos interesan las concepciones acerca de lo fantástico que subyacen en ambos puntos de vista. El artículo de Byatt pondera principalmente los relatos de mundos secundarios como los de Dunsany, Tolkien o Le Guin. Ella no deja de recordar que Tolkien y su obra le resultan interesantes como referentes no solo porque verdaderamente pondrían fuerzas sobrenaturales en escena, sino porque permanecerían alejados de esa "simbiosis" con el mundo moderno a la cual Rowling sucumbiría: en Tolkien hay, por ejemplo, una ausencia de sexualidad (Byatt 2003). De este modo, aunque la obra de Tolkien suponga una suerte de escapismo o evasión, al menos esto no radicaría en la construcción de una "novela familiar" freudiana. Byatt alude a este concepto que designa originalmente a las fantasías infantiles en las cuales el niño se percibe como desposeído e inventa un relato en el cual es recompensado; para la escritora, *Harry Potter* sería una narración de este tipo donde, para empeorar las cosas, el mundo erigido alrededor del protagonista sitúa al lector en un contexto a todas luces reconocible. Taylor, en cambio, parece concebir como lícita la posibilidad de que una narración fantástica absorbe escenarios y temáticas que resulten cotidianas o reconocibles para el lector, sean estos detalles costumbristas o referencias velas a hechos históricos reales que excacerben la relación entre el texto y el entorno histórico, cognoscitivo y social de los lectores.

La renuencia a pensar que el género fantástico pueda haberse reconfigurado o perseguir objetivos diferentes a los que se le ha asignado en algunas tradiciones críticas nos deja entrever algunos de los lugares comunes que la teoría y la crítica literaria han sostenido en torno a la literatura fantástica. Es precisamente la hibridez del género que se observa en obras contemporáneas lo que nos interesa analizar en este artículo desde el caso particular de J. K. Rowling. Con ese fenómeno en mente, abordaremos el verosímil literario en el cual convergen intermitentemente elementos fantásticos, épicos, satíricos, costumbristas y policíacos.

Algunas discusiones teóricas

Por cuestiones de espacio no desarrollaremos en forma pormenorizada las numerosas reflexiones en torno al estatuto de lo fantástico. Nos basta concentrarnos en algunos pensadores clave que nos permiten advertir la particularidad que adopta la escritura de Rowling y el problema que analizamos dentro de este trabajo.

En un primer grupo podríamos ubicar las concepciones "restrictivas" acerca de lo fantástico. El crítico más conocido dentro de este primer grupo es Tzvetan Todorov, cuyo trabajo seminal de 1970 sigue siendo objeto de discusión. 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. Para ello da por tierra con lo que el común de los lectores pudiera reconocer como "literatura fantástica" al concentrarse solo en aquellos relatos que mantengan una vacilación entre situaciones sobrenaturales (lo maravilloso) y las que puedan explicarse por medios racionales-realistas (lo insólito). Con el planteo de esta tricotomía, Todorov incurre en problemas hartamente conocidos: lo fantástico queda limitado a un efecto de vacilación que, no obstante, un lector puede cancelar al optar por una explicación; convierte al género fantástico en un género con fecha de nacimiento y defunción; circunscribe la categoría a un grupo reducido de textos (con *Otra vuelta de tuerca* como exponente representativo); deja en la órbita de lo maravilloso 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 dado que sólo sería aplicable a obras descritas en épocas remotas y consistiría en la exhumación de un género ya fosilizado.

Jackson (1986 [1981]) incorpora conceptos psicoanalíticos y postula que lo fantástico manifestaría un reverso de lo que el sujeto considera normal, es decir, una forma de alteridad. Sin embargo, incurre en varios de los mismos problemas que su predecesor. Aunque ella considere lo fantástico un "modo" antes que un "género" (marcando distancia respecto de Todorov), nuevamente separa lo maravilloso y lo reduce a una forma literaria menor. ¿El argumento? La literatura maravillosa sería escapista, a diferencia de

la "subversión" que, en su opinión, el verdadero relato fantástico plantea. Tanto ella como otros de estos autores comprenden como maravilloso únicamente aquello que denominaremos "modo inmersivo" (relatos situados en un mundo secundario autónomo). En esto, Jackson coincide, por ejemplo, con las reflexiones de Roas (2001: 10): si entre el mundo diegético, que es representado miméticamente, y lo sobrenatural no se produce un conflicto, no puede haber subversión de ningún tipo y, por lo tanto, no estaríamos ante un relato fantástico. El principal problema de este conjunto de estudios es la escasa atención prestada a la evolución literaria del género y a la posibilidad de creaciones híbridas con complejos entramados. Por otro lado, y como hemos mencionado, constituye un verdadero problema teórico la desestimación de lo que el gran conjunto de los lectores reconoce como "género fantástico", ya que iría en contra de la muy arraigada propuesta bajtiniana acerca de los géneros discursivos como formatos de enunciado relativamente estables y que circulan socialmente. Por último, muchos de estos autores sobreestiman la transgresión epistemológica que los textos fantásticos producirían en el lector; cuando se ocupan de él, lo conciben en términos especulativos, no empíricos.

En un plano teórico, la consideración de la categoría de "lector" resulta un terreno espinoso (¿qué lectores? ¿cuántos datos recolectar y cómo hacerlo?); varios pensadores asumen un análisis más bien inmanente y descartan abordar la lectura como instancia que pueda echar luz sobre la configuración del género. Debemos mencionar aquí, entonces, un segundo grupo o paradigma de estudios, el cual se muestra más cercano a nuestro interés dado que resuelve este inconveniente.

Si el paradigma anterior privilegiaba el carácter discreto y sistemático de sus categorías, el paradigma de concepciones amplias privilegia la integración y las categorías próximas al lector. Resuenan nombres como los de Rosalba Campra, Kathryn Hume, John Clute y Farah Mendlesohn; podríamos incluso sumar antecesores como Tolkien y sus reflexiones en el ensayo "Sobre el cuento de hadas" (Tolkien 1997; Martínez 2013).

Hume sostiene que lo fantástico no es un género y 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). Para Campra (1991), es posible ver una transgresión fantástica en el

orden de la lengua utilizada más que en el plano del contenido. Ella estudia desde narraciones de terror hasta cuentos tradicionales para observar el uso de la voz narrativa, la construcción de lo sobrenatural y los silencios habituales del género. En este sentido, su aproximación se acerca a la propuesta que consideramos la más satisfactoria hasta la fecha: la concepción retórica de Mendlesohn.

En *Rhetorics of fantasy* (2008), esta autora concibe lo fantástico de un modo integrador que reúne desde el maravilloso hasta el fantástico todoroviano. Su atención recae sobre las estrategias retóricas mediante las cuales el texto es construido: el comportamiento del narrador, las focalizaciones, el verosímil, las presuposiciones, la distancia planteada con respecto al conocimiento del lector (Mendlesohn 2008; Mendlesohn y James 2011). La autora propone cuatro "modos de lo fantástico" en la literatura de acuerdo a los *topoi* o lugares comunes que estructuran el texto: modo inmersivo (*immersive*), de traspaso y búsqueda (*portal-quest*), intrusivo (*intrusive*) y liminal (*liminal*). Si el narrador y el protagonista son nativos de un mundo secundario autónomo, el tejido retórico del texto supondrá una serie de estrategias diferentes a las de los otros modos, identificados respectivamente con un traspaso hacia ese otro mundo (*portal-quest*), una invasión de lo sobrenatural al mundo real del lector (*intrusive*) o una falta de definición acerca de la naturaleza de los hechos extraños (*liminal*). Este es un esquema gradualista que tiene la ventaja de acercarse a las categorías del lector no especializado y, a la vez, suficiente poder clasificatorio para diferenciar *El Señor de los Anillos* de "Casa tomada". 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.

En el caso de Rowling, la configuración de su mundo ficcional mezcla la realidad conocida (Inglaterra, Escocia, Europa) y la de la comunidad mágica que vive dentro del Reino Unido, pero separada de los no-magos o *muggles*. *Harry Potter* articula el *topos* del traspaso de portales hacia el mundo oculto o secundario y la intrusión de lo sobrenatural dentro del mundo cotidiano identificado con el lector. Allí donde se producen esas intermitencias entre lo sobrenatural y lo mimético se gesta el verosímil adoptado por Rowling.

Herencias de lo mimético

La obra que conocemos como *Harry Potter* (y de la cual abordaremos sólo el conjunto de escrituras producidas por Rowling)² presupone un entramado de matrices genéricas que conforman un verosímil literario complejo. Se absorben aquí formas literarias con orígenes y desarrollos diversos, algunas de las cuales entrañan un modo de representación de corte realista-mimético³, 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 cuyas peripecias transcurren en mundos secundarios.

Para adentrarnos en la hibridez de *Harry Potter* seguiremos la citada propuesta de Mendlesohn. Observaremos el comportamiento del narrador, así como la construcción del mundo diegético y propondremos una revisión del modo en que los mecanismos narrativos del policial, la epopeya y la sátira se cruzan y afectan mutuamente.

En lo que respecta al narrador heterodiegético de las novelas, Rowling parece seguir la tradición de los relatos fantástico-maravillosos donde la voz omnisciente transmite el relato. Esto ocurre claramente en *The Tales of Beedle the Bard* (2008), donde se recurre al modelo del cuento de hadas, pero no en las enciclopedias *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2001a) y *Quidditch Through the Ages* (2001b), donde se adopta la primera persona intradiegética. Sin embargo, una inspección detenida de la presencia de elementos detectivescos y del realismo inglés decimonónico muestra que la construcción retórica sobre la base del narrador heterodiegético obedece más bien a la tradición mimética. La focalización depositada en Harry se respeta casi a rajatabla durante todo el ciclo novelístico, con la excepción de aquellos

² *Harry Potter* rebasa la categoría de obra literaria para posicionarse como una narrativa transmedia, es decir, una narración que se realiza por medio de diferentes sistemas de signos, soportes y con la intervención de diferentes sujetos (Scolari, 2013; 2017).

³ Utilizaremos ambos términos como sinónimos en este caso para aludir a un modo de representación y no solamente a un movimiento o período literario.

capítulos en que el mago no se encuentra presente ⁴. Rowling disciplina la voz narrativa para que comunique sólo lo que Harry llega a percibir, de modo que los mecanismos de la intriga policial puedan ponerse en acción y tengamos a un protagonista no nativo de la comunidad mágica que perciba lo insólito como algo novedoso: es decir, una mezcla del narrador de muchas novelas de Agatha Christie y un recién llegado al mundo mágico. Como señala Nikolajeva (2011: 51), Rowling sigue en este aspecto la influencia de Edith Nesbit, una de lxs primerxs escritorxs en lengua inglesa que incorporaron la perspectiva de los niños en la narración, así como mezcló lo cotidiano con lo sobrenatural en lugar de generar fantasías de mundos alternativos.

La construcción del mundo diegético también permite ver la presencia de elementos que contribuyen a la hibridez de *Harry Potter*. De ahí que 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 concibe este género 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 epistemológica que ya hemos mencionado a propósito del paradigma restrictivo, pero su formulación está curiosamente cerca de lo que Rowling persigue al introducir estructuras reconocibles dentro de la comunidad mágica. En sus novelas, lo sobrenatural es un reverso de lo real; nunca se pierde de vista la realidad representada miméticamente que el lector reconoce como propia. El texto solo parpadea y el lector puede volver a vislumbrarla.

En primer lugar, la comunidad mágica no existe en otra dimensión sino dentro de nuestro propio mundo ⁵. En segundo lugar, al ser el protagonista alguien que tiene un pie entre ambos planos, la voz narrativa nos recuerda constantemente los paralelos y solapamientos entre dichos planos, a diferencia de lo que plantean J. M. Barrie en *Peter Pan* o C. S. Lewis en *The Chronicles of Narnia*, por mencionar otras dos obras que adoptan en diferentes grados el

⁴ Este cambio se produce únicamente en los capítulos iniciales de algunas novelas de la serie.

⁵ En la *Encyclopaedia of Fantasy* de Clute y Grant (1997: 423) se denomina a este tipo de mundos con el término *wainscot* ("revestimiento"). En relatos de este tipo, esos mundos secundarios "are sometimes made up of humans indistinguishable from normal humans except for where they live".

modo *portal-quest* según la terminología de Mendlesohn. Frente a los autores mencionados, Rowling apuesta por una transición, un "entre" o espacio intersticial. En consonancia con esto, el filósofo Simone Regazzoni (2011: 22) relaciona la construcción del mundo alternativo donde viven los magos con el concepto foucaultiano de "heterotopía", el cual designa espacios que, aunque pueden localizarse, son distintos a los lugares plenamente reconocidos por el grueso de la sociedad como tales. Regazzoni considera que la comunidad mágica de Rowling constituye una heterotopía de desviación (2011: 27) pero que, al mismo tiempo, las novelas deconstruyen esa idea por cuanto ese mundo alternativo resulta no ser "escapista", como sí lo es en muchos relatos *portal-quest*. En este sentido, este filósofo refuta la idea del mundo alternativo como espacio de escapismo/reclusión con respecto al nuestro, uno en el que se refugiaría un personaje/sujeto desviado. Apoyan esta observación los momentos en que lo sobrenatural se inmiscuye en el Reino Unido "normal" bajo la forma de incidentes que el Ministerio de la Magia no puede controlar. Al inicio de la séptima novela, *Deathly Hallows* (2007), se nos menciona cómo la multiplicación de los dementores influye en el estado de ánimo de la población *muggle* sin que esta sepa de su presencia. Los ataques de los mortífagos contra los *muggles* son tema recurrente en el trasfondo de las novelas finales del ciclo. Por otro lado, las problemáticas del mundo de los magos se muestran bastante similares a las del mundo *muggle*: abuso de poder, absurdo burocrático, derechos no reconocidos, clasismo y episodios racistas, por mencionar solo algunas.

A nivel escritural, el hecho de que la prosa de las novelas esté marcada por una pulsión descriptiva participa tanto de lógicas propias de los relatos con el modo *portal-quest* como de muchas narraciones realistas decimonónicas. Giselle Anatol (2003: 167) ha denominado "mirada etnográfica" a esta estrategia retórica que puede rastrearse en la literatura que adopta un modo de representación mimético como en algunos relatos aventureros de Kipling, London y otros autores aun más tendientes a incluir elementos fantásticos en sus escritos. Se ha dicho que las ficciones de modo *portal-quest* frecuentemente adoptan esta mirada respecto del territorio novedoso que las narraciones con este modo buscan instalar en la mente de sus lectores. Esta estrategia resulta claramente diferente a la de aquellos relatos que se valen del modo *immersive*. Esta construcción narrativa se ve en toda su amplitud en libros como *Fantastic Beasts* y *Quidditch*, los cuales se abocan a expandir, inventariar y

cartografiar el mundo de los hechiceros. En efecto, no sólo ambos se constituyen como inventarios exhaustivos, sino que también satirizan aspectos de la sociedad mágica, como la obsesión por las clasificaciones (Gagliardi, 2017a)

⁶.

En este descriptivismo resuena una idea de realismo que, de acuerdo con los estudios de Garret (1980), Eagleton (2009) y Mosley (1985), se consolidara en la tradición de la novela inglesa. Con la presencia de las primeras novelas de Swift, Sterne, Richardson y Fielding en el siglo XVIII y Dickens en el XIX se había afianzado la representación realista que apuntaba a diferentes propósitos: la sátira política; el retrato de vida de personajes "comunes" y sobre todo sus implicancias morales; el creciente interés por la construcción psicológica del personaje; la crónica de costumbres; la constatación de las desigualdades sociales como denuncia desde la literatura y, posteriormente en el siglo XIX, la escisión entre el discurso del personaje y las opiniones del autor (Pastalovsky 1978: 19). Todos estos ejes se encuentran presentes en la novelística de Rowling en diferentes grados. La escritora muestra sus bases realistas cuando enumera los procedimientos legales que sostienen la comunidad mágica con el mismo fervor con que describe escenarios y la modulación de cada intervención oral de sus personajes. Parte de esta inyección de elementos miméticos le ha valido, como vimos, la crítica de autores como Byatt, quien justamente criticaba esa "burocratización" de lo sobrenatural.

La escritura de Rowling materializa ese otro mundo por medio de descripciones que van desde el discurso explicativo en boca de sus personajes hasta detalles de trasfondo que buscan 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 la materia gris. Podríamos hablar incluso de "pulsión descriptiva" en la prosa de Rowling, algo que se repite en su novela *The Casual Vacancy* (2012) y en su serie dedicada al detective Cormoran Strike (2013-actualidad).

⁶ A la 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 Campora (1991) analiza.

¿Un policial en tierra de hipogrifos?

Esta relación constante con lo mimético (y a la vez intermitente con lo sobrenatural) resulta vital para entender el rol que juegan los elementos satíricos y detectivescos, así como su retroalimentación con la vertiente aventurera y sobrenatural. La intermitencia de lo fantástico en *Harry Potter* se debe a que los elementos realistas introducen la posibilidad de revisar críticamente aspectos de las otras matrices genéticas. Como vemos en el siguiente gráfico a modo orientativo, los elementos genéricos establecen cruces y afectaciones en diferentes direcciones:



Fig. 1: Relaciones entre los elementos genéricos

Sólo desde esta imbricación se explican soluciones narrativas que parecerían extrañas si observamos la narración únicamente desde el concepto de *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 lucha 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 la escena del combate singular entre el héroe y su antagonista, *topos* rara vez ausente en dichos relatos, nuevamente se interrumpe

el enfrentamiento para que Harry explique a Voldemort quién es el verdadero poseedor de la Vara de Saúco. Se trata de un duelo verbal y epistemológico (quién posee el conocimiento que explica el estado actual de la situación) y el mismo concluye con el disparo de dos hechizos, con la consecuente muerte de uno de los contrincantes por el rebote de la maldición lanzada. En este sentido, la resolución parece suspender las demostraciones de bravura heroica que asociamos a los combates finales entre oponentes como Eneas y Turno, Aquiles y Héctor, los Pevensie y la Bruja Blanca, los Pueblos Libres de la Tierra Media y las fuerzas de Sauron, o casi cualquier choque de fuerzas antagónicas en ficciones que se designan comúnmente como épicas. 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 de la Vara de Saúco o al heroísmo en sus concepciones más estereotipadas para el género. ¿Por qué Rowling escoge un final que bordea el anticlímax y la impertinencia genérica?

Aquí encontramos uno de los numerosos ejemplos en que la superposición de géneros afecta sintagmáticamente el resto de los elementos que bullen en la narración. El combate singular propio de la epopeya se interrumpe con la anagnórisis propia de la narración policíaca (algo que la serie *Harry Potter* suele reeditar cerca del final de cada novela). Esto ocurre porque el tejido de Rowling, a la vez que combina géneros diferentes, los sitúa en una relación polémica. Ya dijimos que, en su forma de construir su mundo ficcional, *Harry Potter* polemiza con otras propuestas de mundos alternativos a partir del constante paralelismo con el nuestro. En el caso de la intriga policial y la epopeya, la situación se repite. El mecanismo de relojería que hace posible la victoria de Harry se había puesto en funcionamiento desde, por lo menos, *Goblet of Fire* (2000)⁷. Harry actúa durante las últimas novelas de la saga 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 policial (un género que opta por un modo de representación realista y, en general, opuesto a lo fantástico) los que resuelven la confrontación entre Voldemort y Harry. De hecho, el diálogo con 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

⁷ Nos referimos a doble vínculo sanguíneo que une a los personajes, como Dumbledore explica cerca del final de *Deathly Hallows*.

ha quedado en el tintero.

Entonces, si la resolución del conflicto entre Voldemort y Harry queda en manos de la tradición detectivesca, ¿qué ocurre con los elementos épico-aventureros? Al desconfiar en los valores tradicionales de fuerza, corpulencia y habilidad que caracterizan al héroe ⁸, Rowling parece desarmar algunos códigos y expectativas. Puntualmente, el anticlímax sugiere que el conflicto principal (Harry vs. Voldemort) termina allí, pero existen otros que no se pueden solucionar con la desaparición de Innombrable. No bien muere el villano, el narrador no deja de señalar que será necesario reconstruir la comunidad mágica y que tomará un tiempo hacerlo. Sin embargo, dado que la focalización repara en un Harry exhausto, el tamaño de la empresa no parece ser comprendido en todas sus dimensiones (Rowling 2007: 596). La resolución del duelo entre el protagonista y su némesis relativiza también el rol de los elementos sobrenaturales y su injerencia en la trama, pues lo implícito es que la magia no borrarán todos los males. A estas alturas el lector tiene sobrada evidencia de las profundas desigualdades y prejuicios acerca de los linajes sanguíneos entre los magos o del destrato hacia especies como los elfos domésticos, duendes⁹ y centauros, problemas que aún persisten al final de la saga (Blake 2006: 81). Vale recordar un momento clave: aquella visita que el protagonista hace al Ministerio de la Magia en *Order of the Phoenix*. Harry contempla la escultura de la "Fuente de la hermandad mágica" emplazada en el atrio, en la cual están representadas las cuatro especies que formarían la comunidad mágica:

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

⁸ Por el contrario, *Fantastic Beasts* (2016) construye otro tipo de heroísmo con Newt, uno menos asociado a ideas patriarcales. Si con Harry y su victoria frente a Voldemort ya se sugería una deconstrucción del héroe clásico, con Newt se confirma. Como señalan los análisis de Lord (2016) y McIntosh (2017), Newt representa una forma de masculinidad alejada del acento puesto en la fortaleza física y la predestinación que pende sobre Harry (Campos, 2011). Se lo muestra, en cambio, como un personaje cuyos características principales son la empatía y la laboriosidad en las tareas que desempeña (no en vano es un Hufflepuff). De hecho, su forma de aproximarse al problemático Creedence, el *obscurial* que está detrás de los ataques y destrozos en Nueva York, es desde la empatía y no desde una actitud combativa (Rowling, 2016).

⁹ "Goblins" según la versión original en inglés.

a beauty contestant, and from what Harry knew of goblins and centaurs, they were most unlikely to be caught staring this sopily at humans of any description (2003: 156).

Aquella estatua del Ministerio nos contaba un supuesto mito fundacional de la comunidad mágica, que Dumbledore consideraba una mentira (2003: 834). La mirada de Harry confirma que el relato transmitido por la fuente no es preciso. El desenlace de la saga parece retomar ese episodio de la quinta novela: lo que hizo posible el ascenso de Voldemort aún sigue en marcha dentro de la realidad cotidiana de la comunidad y sus prácticas. No será erradicado con espadas o varas mágicas, pues se encuentra arraigado en el cuerpo social e insumirá otro tipo de batallas. De este modo, al armazón de la epopeya se le quita la promesa fundacional de un futuro mejor o, al menos, se lo deja en suspenso. Rowling no deja entrever en el epílogo los resultados de estas subtramas ¹⁰. El guión para el largometraje *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (Rowling 2016) no hace sino profundizar en las problemáticas relaciones entre los magos y los *muggles* indicando que estos problemas llevan siglos carcomiendo los cimientos de las comunidades, en este caso la estadounidense (Gagliardi 2017b). De hecho, la superposición de los órdenes del mundo real del lector y la heterotopía de la comunidad mágica se encuentra tematizada bajo el recurrente temor a la exposición pública: la ministra Picquery repite una y otra vez el temor a una cacería de brujas por parte de la población *muggle* cuando los incidentes perniciosos comienzan a multiplicarse.

Por otro lado, el cruce con las matrices épicas, sobrenaturales y satíricas hace que también la armazón policial se relativice. Si bien cada novela 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, *Half-Blood Prince* (2005), en torno al profesor de Defensa Contra las Artes Oscuras. El lector viene acostumbrado a que el personaje que ocupe este cargo guarde siempre algún tipo de secreto. También viene acostumbrado a dudar de las lealtades de Severus Snape. Por este motivo, que el segundo capítulo del

¹⁰ Tampoco se lo hace en *Harry Potter and the Cursed Child*, secuela teatral escrita por Jack Thorne (2016) sobre una idea trabajada con John Tiffany y la propia Rowling.

libro lo anuncie como espía de Voldemort y perpetrador de un plan del Señor Tenebroso hace que el lector se apreste a desconfiar de lo que el narrador cuenta, considerando que el acceso a ese dato ha sido tan pronto y sencillo. En esta oportunidad, el narrador no sigue a Harry en sus pesquisas, sino que nos conduce a una escena entre Snape, Narcissa Malfoy y Bellatrix LeStrange en una suerte de intromisión narratológica. La estrategia retórica (cambio de focalización o disminución de la misma) debería ponernos en alerta, pero induce a confiar en que un giro cerca del final explicará los motivos por los cuales Snape realiza el juramento inquebrantable. Ese giro, sin embargo, no llega. Si el 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 Dumbledore, una búsqueda más personal fracasa: nos referimos a aquella que intenta determinar el preciso instante en que Tom Riddle pasa a ser Voldemort. Y es que, 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 sexta novela es una revisión de los propios mecanismos policiales adoptados por toda la saga.

La sátira: otra forma de intermitencia con lo fantástico

Como hemos mencionado, el componente satírico forma parte también del tejido narrativo de Rowling. Este componente se encuentra históricamente vinculado con las obras literarias miméticas¹¹, en particular 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.

¹¹ Claro que podemos rastrear también la sátira en relación con obras cuyo verosímil no es necesariamente mimético, como ocurre en algunas comedias áticas.

A partir de esta tradición, 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 lo que propone el paradigma restrictivo de definiciones sobre lo fantástico: los relatos "maravillosos" no implicarían la referencia a lo real ni mucho menos una puesta en crisis de la comodidad existencial del lector. 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 ¹².

El uso de la sátira en la escritura de Rowling sigue inicialmente la línea de Terry Pratchett y Roald Dahl, pues toma como objeto de ridículo el consumismo que representa la familia Dursley. Blake (2006: 44) vincula este comportamiento de los Dursley con un ideal cultural británico que se puede registrar hacia fines del siglo XX. No obstante, bajo las influencias de Swift y Austen (Granger, 2009), Rowling también hace recaer la mirada satírica (y su correspondiente carga evaluativa) sobre la ampulosidad de algunas costumbres mágicas (su vestimenta, sus expresiones como "Merlin's beard", sus tradiciones) y su falta de vinculación con los *muggles*. Más aun, la escritora carga las tintas por medio de la hipérbole; primero, cuando da cuenta de la obsesión del mundo mágico por la clasificación; luego, y más agudamente, cuando presta atención al funcionamiento de los aparatos burocráticos y la consecuencia de los mismos. Allí comenzamos a ver que la sátira es utilizada no solo para provocar comicidad, sino también para expresar una admonición. La figura de Dolores Umbridge es clave: la caricatura inicial marcada por su obsesión por el color rosa parecería estar ubicada en la misma senda que la ridiculización de los Dursley. Sin embargo, pronto aflora la personalidad siniestra del personaje, en la que eclosionan los prejuicios y el autoritarismo del Ministerio de la Magia. En la sexta novela, 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:

¹² 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.

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 Barton (2009), Hall (2003) y Schwabach (2006) señalan la falta de garantías y de delimitaciones precisas acerca del ejercicio del derecho en el mundo mágico, así como los implícitos acerca del *statu quo* de los magos. 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* y se lanza a la aventura de convertirse en héroe.

Anteriormente mencionamos a Tolkien y sus consideraciones acerca de lo fantástico en el ensayo "Sobre el cuento de hadas" (1997). Resulta ilustrativo comparar sus diferencias con Rowling. Para el primero, esos mundos secundarios que él ayudó a consolidar en el imaginario de lectores y escritores no ofrecen lugar para la sátira, ni tampoco una justificación de la magia en la medida en que estas disminuirían el rol de lo extraordinario (James 2011: 65). Dicha posibilidad contravendría el cuidadoso verosímil necesario para la construcción del *fairy tale* o fantástico que describe este teórico (Tolkien 1997). Si bien admite que lo narrado puede ayudar al lector a reflexionar acerca de su situación (lo que llama "renovación"), Tolkien defiende que los cuentos de hadas ofrezcan al lector una posibilidad de evasión. Estamos, entonces, 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 en Terry Pratchett, las sátiras de Rowling exhuman lo que de otro modo sería el inconsciente o lo reprimido por la construcción fantástica y épica 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 lector. Incluso el autónomo mundo 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.

A modo de conclusión

La intersección de géneros y de expectativas en torno a *Harry Potter* cristaliza en una configuración narrativa que sustrae al relato de sus construcciones más clásicas. La obra de Rowling incorpora con especial fuerza elementos de la tradición mimético-realista, los cuales se entretajan con otras series de ingredientes de un modo que sitúa a *Harry Potter* en relación dialógica (y hasta polémica en términos bajtinianos) con otras obras literarias fantásticas.

La hibridez que hemos analizado resulta significativa 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 futuros estudios, concentrarnos en la recepción de la obra y el modo en que dicha dimensión también participa de esa construcción híbrida. A modo de ejemplo, pensemos no sólo en los modos de leer que los lectores de Rowling suelen demostrar en redes sociales, en páginas de fans y sus propias producciones (las cuales incluyen el rastreo detectivesco de detalles y la formulación de teorías, la escritura de *fan fiction* y la producción de materiales audiovisuales diversos), sino también en las problemáticas sociales e históricas que *Harry Potter* hace suyas. 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, así como las novelas permitían plantearse el estatuto de los elfos domésticos (por ejemplo) como seres que integran la comunidad mágica. Si bien esto ya ha sido objeto de estudios críticos, los lectores se arrogan la facultad de exigir a la nueva serie de películas, cuya primera entrega es *Fantastic Beasts*, 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 relato 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.

Bibliografía

- 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). Preager: Connecticut,
- Barton, B. (2009). The Harry Potter books critique bureaucracy. En Dedria B. (ed.). *Political issues in J. K. Rowling's Harry Potterseries* (pp. 46-58). Detroit: Greenhaven Press.
- Blake, A. (2005). *La irresistible ascensión de Harry Potter*. Edaf: Madrid.
- 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>
- 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...>
- Campos, G. (2011). Harry Potter y la reconciliación de lo imposible. *Luthor*, 3, (1). Disponible en: <https://www.revistaluthor.com.ar/ojs/inde...>
- Campra, R. (1991). Los silencios del texto en la literature fantástica. En: Morillas Ventura, E. (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 49-66) Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Clute, J. y Grant, J. (1997). *Encyclopaedia of Fantasy*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Eagleton, T. (2009). *La novela inglesa: Una introducción*. Akal: Madrid.
- Gagliardi, L. (2017a). Bestias de larga tradición: tradiciones textuales en *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*. *Luthor*, 31. Disponible en: <https://www.revistaluthor.com.ar/ojs/i...>
- 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. Po-

- nencia 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.fah...>
- Garrett, P. (1980). *The Victorian Multiplot Novel: Studies in Dialogical Form*. Yale University Press: New Haven.
- Granger, John (2009). *Harry Potter's Bookshelf. The Great Books Behind the Hogwarts Adventures*. Nueva York: Berkeley Books.
- 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.
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique* 46: 140-155.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversion*. 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 Mendlesohn, F. (2012). Introduction. En: James, E. y Mendlsohn, F. (eds.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (pp. 1-5). Cambridge: Cambridge University Press.
- Llera, J. A. (1998). Prolegómenos para una teoría de la sátira. *Tropelías*, 9-10, 281-293.
- Lord, E. (2016). On Newt Scamander, Toxic Masculinity, & The Power Of Hufflepuff Heroes. *Bustle* (en línea). Disponible en: <https://www.bu...>
- Martínez, C. (2013). Teoría de la literatura fantástica: entre la huida y la subversión. *Mecánico unicornio*. Disponible en: <http://mecanicounico...>
- McIntosh, J. (2017). The Fantastic Masculinity of Newt Scamander. *Pop Culture Detective* (en línea). Disponible en: <http://popculturaldetective...>
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Moore, R. (2018). Harry Potter Has Always Failed At Diverse Representation. *Screen Rant* (en línea). Disponible en: <https://screenrant.com/harry-potter-representation-problems-fantastic-beasts/3/>
- Moseley, M. (1985). Realism and the Victorian Novel. *The Sewanee Review*, 93 (3), 485-492.
- 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.
- Pastalovsky, R. (1978). *La novela victoriana en el mundo industrial*. Buenos Aires: Hachette.
- Regazzoni, S. (2011). *Harry Potter: la filosofía*. Madrid: Duomo.
- 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.
- Rivers, N. (2009). The *Harry Potter* books reflect an increasingly dangerous world. En Dedria B. (ed.). *Political issues in J. K. Rowling's Harry Potter series* (pp. 104-107). Detroit: Greenhaven Press.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En Roas, D. (comp.). *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-46). Madrid: Arco Libros.
- Rowling, J. K. (2001a). *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. Londres: Bloomsbury.
- (2001b). *Quidditch Through the Ages*. Londres: Bloomsbury.
- (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Nueva York: Scholastic.
- (2005). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Londres: Bloomsbury.
- (2005). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Londres: Bloomsbury.
- (2008). *The Tales of Beedle the Bard*. Londres: Bloomsbury.

- (2012). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Londres: Little, Brown and Company.
- (2016). *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. Nueva York: Scholastic.
- 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), 309352. Disponible en: <http://docs.rwu.edu/cg...>
- 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>
- Scolari, C. (2013). *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- 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/
- Thorne, J. (2016). *Harry Potter and the Cursed Child*. Nueva York: Scholastic.
- 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.