

Harry Potter y la Reconciliación Imposible

Breve recorrido por un *Bildungsroman* satírico

por Guadalupe Campos

Romani ite domum
(*Monty Python's Life of Brian*)

Harry Potter se enfrenta, a lo largo de la saga, con un monstruo de siete cabezas (Lord Voldemort y sus horcruxes), una de las cuales es nada menos que la suya. La escritura de un breve artículo para una saga de siete novelas extensas es una tarea no tanto menos compleja, y que tampoco carece de peligros. Este texto no pretende (no podría jamás pretender) más que sugerir una visión global acerca de algunos aspectos compositivos que atraviesan la saga, que se presenta como un largo *Bildungsroman* a la vez satírico y romancesco.

El estigma snob

Una obra como la que conforman las siete partes de Harry Potter [1] presenta dos problemas (sólo en apariencia análogos) que resulta ineludible, por motivos diferentes, mencionar a la hora de realizar un análisis. El primero de ellos radica en su pertenencia a lo que da en llamarse literatura “trivial” o “de masas”, y a la inmensa parafernalia de promoción que acompañó la publicación de cada una de las entregas, de la tercera en adelante. A sabiendas de que es un elemento a tener en mente, creo que su relevancia para este artículo no es la suficiente para justificar el tipo y extensión de desarrollo que eso conllevaría.

Por otra parte, la pertenencia de la obra de Rowling a lo que da en llamarse “literatura infantil” requiere algunas consideraciones indispensables. Esta categoría ha tenido una particular mala fortuna en lo que a su estudio se refiere: las aproximaciones teóricas que se han intentado provienen, con suerte, de la psicología evolutiva, la didáctica y la historia cultural, cuando no de debajo de alguno de los muchos y diversos ropajes que puede tomar el ninguneo teórico, ya desde la concepción simplista de lo “infantil” como nicho apestoso de mercado, que vuelve indigno de consideraciones estéticas a casi todo lo que toca [2] (con algunas excepciones honrosas, que “no merecen” ser catalogadas como “infantiles”, o que “exceden” su pertenencia a la categoría [3]), ya desde la problematización de la “infancia” como categoría histórica, y a partir de ahí la demonización del material escrito que se ha producido para los individuos cautivos bajo su rótulo (y en este caso las excepciones honrosas se justifican bajo la consideración de que “subvierten” el género).

Creo necesario, entonces, rever la categoría desde otro lado. Resulta necesario considerar que lo que hoy entendemos como “literatura infantil” es, sobre todo, un

conjunto de géneros formales diversos reunidos bajo lo que originalmente fue apenas un rótulo de mercado: qué es aquello que los niños son capaces de, deben y pueden querer leer, noción nacida de una visión particular de la infancia, de la conciencia del período de socialización que ello implica y del aprovechamiento directo o indirecto de eso para infundir en los pequeños y los jóvenes un código de conducta y de recepción estética determinado [4]. Desde los *Contes de ma mère l'oye* de Perrault a la fecha (y tal vez incluso podríamos retrotraernos a los antiguos *specula principis*) la literatura infantil ha demostrado una marcadísima y fundamental preocupación por complacer a su audiencia e influir en ella, el antiguo *prodesse et delectare*. Esto implica una búsqueda estética y temática compleja, una construcción hiperconciente del lector implícito y, normalmente, una compleja red de intertextualidades más o menos explícita.

Las colecciones con códigos de colores según edades que pueblan los coloridos rincones alfombrados de las secciones infantiles de bibliotecas y librerías obedecen, quién no lo sabe, a criterios mercantilistas: lo que miden es la adecuación según cantidad de palabras, criterios temáticos, densidad del texto en relación con el volumen de imágenes, criterios prestados de la psicología evolutiva (a veces), y una miscelánea de censura y adaptaciones, debidas a lo que la cultura a la que pertenece la casa editora supone sobre sus lectores [5]. Esto se vuelve rápidamente un arma de doble filo: por una parte, suponer que estos criterios editoriales implican que los textos infantiles deben ser entendidos como un sencillo barrio de casas prefabricadas de la literatura, hechas para lectores poco exigentes, es una simplificación, por lo menos, poco inteligente. Pero, por otra parte, ignorar que los textos han sido intervenidos, en gruesa mayoría de forma bastante brutal, ni contar con la autocensura de los escritores y con su funcionalidad al sistema de ventas, también implica una miopía severa.

Por último, y sobre todo, la narrativa infantil (en diálogo también con la lírica) conforma un sistema de corrientes literarias, de diálogos intertextuales en los que fácilmente se advierten filiaciones y conflictos estéticos y temáticos. En lo que a Rowling se refiere, su filiación con, en un primer nivel, el trabajo de Roald Dahl, y en un nivel más complejo, el de Lewis Carroll, son elementos lo suficientemente evidentes como para no pasársele por alto ni siquiera a la superficial crítica de los medios masivos. Creo necesario para los fines de este trabajo recuperar algunos recursos que provienen, precisamente, de la tradición de la literatura infantil y juvenil, si la entendemos como un sistema heterogéneo y ampliamente dependiente del mercado, pero que con el tiempo ha llegado a plegarse sobre sí mismo y a servir de caldo de cultivo para una cierta especificidad formal.

Cantar de la Burocracia

El texto conformado por las siete novelas se organiza como un tejido de estructuras significativas superpuestas. La más superficial, de la que no me ocuparé aquí, es la que rige la organización simétrica de las siete novelas en siete

años, con un nivel alto de recurrencia en lo que se refiere a la distribución de los acontecimientos principales [6].

Para los fines de este artículo, resulta interesante ver el modo en el que el texto se estructura en torno a las relaciones y tensiones entre cuatro ejes: el de Harry (y, claramente, por extensión también el de Ronald Weasley y Hermione Granger), el de sus ayudantes (la Orden del Fénix y el Dumbledore's Army), el de su antagonista, y el del poder burocrático y mediático. Todos los actantes que son o devienen relevantes para la trama se inscriben claramente en una de estas esferas, y la pertenencia de unos pocos de ellos a más de una resulta en una tensión problemática: Dumbledore, líder de la segunda esfera, tiene influencia en la cuarta (política), y esto origina una situación de conflicto suficiente para sostener la línea argumental de la más larga de las siete novelas (*Order of the Phoenix*); Arthur Weasley necesita en diversas oportunidades disimular su participación en la intermitentemente clandestina Orden del Fénix (eje 2), y se encuentra tal vez demasiado expuesto cuando otro cruce se lleva a cabo y el Ministro de Magia pasa a ser alguien que actúa favoreciendo los intereses de la tercera esfera (Voldemort y los death eaters); y, claro, Severus Snape, yendo y viniendo entre la segunda y la tercera esfera (doble agente de Dumbledore y de Voldemort), y objeto de sospecha en ambas la mayor parte del tiempo, se convierte en un elemento clave como distribuidor de la información en un texto casi enteramente focalizado en Harry. Todos los personajes que no forman activamente parte de uno de estos ejes sí son funcionales a uno o más de ellos, y conforman una masa de fuerzas auxiliares por cuyo comando se combate, abiertamente o no.

Llegados a este punto, podemos observar que contamos con los elementos tradicionales necesarios para tejer un *romance*. Comparemos, por ejemplo, con el *Caballero de la Carreta* de Chrétien de Troyes, roman artúrico paradigmático: una sociedad virtuosa de lucha contra el mal (los caballeros de la tabla redonda / la Orden del Fénix), un héroe que participa sólo externamente de esa sociedad (Lancelot, que no es vasallo de Arturo sino de Ginebra / Harry [7]) y un grupo de caballeros antagonistas guiados por las ansias de poder, el capricho o la voluntad de hacer daño (los captores de la reina / los death eaters). La misma figura podría rastrearse en los cuentos tradicionales: tomando a Propp, héroe, ayudante/donante y antagonista están allí [8]. El único elemento fundamental para la trama que desentona es el eje político-mediático, que dista muchísimo de ser un agregado de color, como lo es, por ejemplo, todo el sistema comercial del mundo mágico.

Con estos cuatro ejes en mente, es posible distribuir el largo texto de las siete novelas en cuatro grandes movimientos. Durante el primero de ellos, que llamaré *Descubierto*, se instituye el eje 1 (Harry, Ron y Hermione, que se conocen, se hacen amigos y se convierten en un núcleo de acción cerrado del resto de Hogwarts), que toma forma en su claro antagonismo con el 3 (Voldemort y los suyos). El 2 está oculto (aunque sugerido, sobre todo al principio del primer libro, cuando Dumbledore y otros miembros de la Orden del Fénix dejan a Harry a los

Dursley), y el 4, político, aparece casi fundido en el fondo, con apenas algunas notas disonantes (las constantes consultas a Dumbledore en la primera novela, la historia de la expulsión de Hagrid y su prohibición oficial de hacer magia en la segunda) que le otorgan un nivel de peligrosidad que desentona con la maravilla que parece rodear a todo el resto. Es el más infantil de los cuatro movimientos, y dado que ocupa las dos primeras novelas (*Philosopher's Stone* y *Chamber of Secrets*), es el que da origen a muchas lamentables lecturas parciales (la de Bloom, por ejemplo).

El segundo movimiento, que puede recibir el nombre de *Satírico*, está marcado por la intempestiva conformación clara y antagónica de los ejes 2 y 4 en el desenlace de la tercera novela (*Prisoner of Azkaban*), su complicada relación con el fortalecimiento del 3 y un reposicionamiento de 1 en la ecuación general.

El tercero, que podemos llamar *Heroico*, comienza con el desenlace violento de *Order of the Phoenix*, y se prolonga hasta el desenlace de la Batalla de Hogwarts en *Deathly Hallows*. Se asiste a una progresiva polarización, en la que se fortalecen los lazos hasta entonces bastante laxos entre el eje 1 y el 2, y se revela el carácter instrumental del 4, botín principal de la lucha con 3.

El cuarto está ocupado por el desenlace de la Batalla de Hogwarts y el Epílogo que sigue, y presenta un cuadro *Neutralizado* como conclusión de la saga, en el que el eje 3 es desbandado, y los otros tres funcionan en armonía aparente.

En otras palabras:

	Eje_1	Eje_2	Eje_3	Eje_4
	<i>Harry, Ron, Hermione</i>	<i>Dumbledore, Orden del Fénix</i>	<i>Voldemort, Death Eaters</i>	<i>Político y mediático</i>
Movimiento 1	Se instituye en contraposición al Eje 3	Sólo aparece como introducción y como soporte de desenlaces (Dumbledore)	Constitutivo de la trama (elemento disruptivo)	Sugerido (eficacia dudosa, peligrosidad menor)
Movimiento 2	Se reposiciona (distanciamiento del eje 4, movimiento hacia la igualdad con el 2)	Se desarrolla (reinstauración de la Orden del Fénix)	No se modifica sustancialmente (aunque gana peligrosidad)	Se desarrolla y redistribuye los poderes de acción (en perjuicio de los ejes 1 y 2)
Movimiento 3	Se aísla y gana poder	Pierde poder, se vuelve accesorio al 1	Se vuelve visible para todos. Peligrosidad máxima.	Completa ineficacia, y posterior fusión con el eje 3.
Movimiento 4	Se normaliza y banaliza	Se disuelve	Se disuelve	Vuelve a su primer estado

Cada uno de estos cuatro movimientos posee sus particularidades constructivas y su propio sistema de recursos literarios, y se inscribe en tradiciones diferentes. Pero esto no implica que los recursos de un movimiento desaparezcan en el siguiente, sino que pierden el primer plano y se resignifican en función de lo que sigue.

El mundo descubierto: *Philosopher's Stone, Chamber of Secrets y Prisoner of Azkaban*

Los ojos muy abiertos tras los lentes pegados con cinta, Harry Potter atraviesa tembloroso el umbral de un mundo recobrado: el de los padres imaginarios, el de los sueños, el opuesto perfecto del mundo seguro y desagradable de su infancia. El ciclo de siete novelas que narra el periplo heroico y la formación del joven mago arranca con una larga secuencia fantástica, conformada por el choque entre dos sistemas de percepción: uno cuya mimesis está planteada en términos semejantes a los aceptados para la representación de lo real en el contexto de sus lectores implícitos, en el que la gente lava sus autos en la vereda e invierte en empresas fabricantes de taladros, y otro que parece inicialmente no presentar las costuras

de reglas visibles, una realidad falta de límites aparentes, un espejo lúdico del mundo habitual que problematiza todos los saberes adquiridos en la formación infantil de un orden de lo material.

Durante este primer período textual, que abarca las dos primeras novelas y buena parte de la tercera, es donde los artefactos textuales más convencionales de la literatura infantil (con las implicaciones arriba consideradas) son más visibles. Así, por ejemplo, tanto la segunda como la tercera novela comienzan con una recapitulación bastante desnuda de los hechos más relevantes de la publicación anterior, recurso que tiene como lector implícito al más corriente receptor de publicaciones en series infantiles, que no necesariamente lee las obras que componen toda la saga en secuencia desde la primera hasta la última, sino que lo hace con huecos o en desorden. Este recurso desaparece casi por completo en *Goblet of Fire*, la cuarta novela, y es prácticamente inexistente en las que siguen, que son claramente ilegibles sin conocer por lo menos algunos elementos de la trama previa, y que están plagadas de oscuras referencias a escenas, sucesos y menciones anteriores imposibles de recuperar sin una lectura más o menos atenta de los tomos anteriores. [9]

Otro recurso habitual (que parece haberle molestado mucho a Harold Bloom [10]) es el de tomar apoyo en la frase hecha y la constatación sencilla para marcar la introducción al mundo mágico, sobre todo durante la secuencia fantástica inicial, y en la aparición de pequeñas astillas fantásticas en un ambiente que se naturaliza de a poco [11]. Junto con esto es posible ver rasgos de un uso particular del extrañamiento, llevado hacia la caricatura: las propiedades del mundo muggle aparecen exacerbadas hasta que se tornan visibles. La casa no sólo es limpia, es la más limpia de la cuadra. Vernon no sólo es racional hasta la estupidez, además tiene reacciones violentas ante cualquier señal de imaginación. Los Dursley no sólo hacen preferencia por su hijo por sobre su sobrino adoptado, también lo obligan a trabajar, lo alimentan mal, lo hacen vivir en un armario oscuro e insano y lo visten con ropa vieja de su primo obeso, que le queda enorme. [12]

A su vez el mundo mágico (cosa que tomará otro signo en el movimiento siguiente) funciona como caricatura cómica del mundo muggle. Un buen ejemplo de esto es Diagon Alley, la calle comercial mágica de Londres. En su primera visita Harry, ajeno al mundo mágico todavía, observa desde fuera las actitudes de consumo de la comunidad mágica, sin terminar de comprender: los eslóganes de los negocios especializados, los niños embobados frente a la escoba en la casa de deportes, las amenazas a los ladrones en verso en la puerta del banco, dejan a sus contrapartes en el mundo racional indirectamente en evidencia.

Dentro de los recursos convencionales de la construcción de una narración específicamente infantil se cuenta, también, un cierto grado de minimización del conflicto, del orden que es frecuente encontrar en series de dibujos animados occidentales: los protagonistas atraviesan situaciones de vida o muerte, pero inmediatamente después de que esa crisis se resuelve, no hay verdaderas huellas de ello en los personajes, que pasan a seriamente preocuparse por cuál será la

casa que ganará la competencia anual y cuyos colores adornarán el gran salón en el banquete de fin de año, de la misma manera que ni el Coyote presenta cicatrices de sus muchos fracasos con el Correcaminos, ni parece haber ninguna consecuencia (ni legal ni psicológica) de la muerte violenta de Charles Muntz en el desenlace del largometraje de Disney-Pixar *Up*. Si hay conflictos que sí matizan ese claroscuro, son los que provoca en Harry el redescubrimiento de sus padres y de todo lo relacionado a sus ancestros ideales. La herida aún abierta (y la cicatriz que funciona como su metonimia textual) queda fuera del rango de visión del narrador (externo, focalizado casi por completo en Harry), se reconstruye por discurso referido, y eso dura hasta la aparición de los dementors en el tercer libro.

En un nivel más superficial, la prosa de Rowling posee elementos rítmicos que la acercan a la poesía para niños, y la onomástica está ligada, por una parte, a referencias culturales y juegos idiomáticos recuperables (Draco Malfoy, Tom Riddle, Albus Dumbledore, Sirius Black [13]), y a su carácter ficcional-paródico, subrayado por la aliteración (tómense por caso los nombres de los cuatro fundadores de Hogwarts que dan nombre a las cuatro casas en las que se divide a los estudiantes: Salazar Slytherin, Godric Gryffindor, Rowena Ravenclaw, Helga Hufflepuff).

La focalización en Harry niño (11-13 años) durante este primer movimiento, entonces, basa en buena medida la construcción de la infantilidad de su sujeto en una representación infantil, en su uso de herramientas convencionales de la tradición de discursos narrativos dirigidos a la infancia, sobre todo los pertenecientes a la peculiar rama británica. Sumado al pasaje gradual de lo fantástico a la configuración de un mundo reglado bajo normas miméticas no convencionales [14], este primer tramo de descubrimiento en la formación del héroe lo presenta confiado en la relativa seguridad del funcionamiento de las reglas del mundo nuevo e incomprensible al que ingresa, sólo amenazado desde fuera por un Mal encarnado en un ser sin cuerpo (eje de acción 3) que retrocede ante las armas rápidamente provistas desde el segundo eje de acción, encarnado momentáneamente en el infalible Dumbledore.

El mundo satírico: *Goblet of Fire* y *Order of the Phoenix*

El desenlace de la tercera novela de la saga marca uno de los grandes puntos de inflexión en la narración: en ella pasa a ser notorio y evidente que hay otro poder en pugna en el mundo mágico, más allá del Bien personificado en Harry, Ron y Hermione, de sus ayudantes adultos y del Mal encarnado en Voldemort y sus seguidores. Intempestivamente hace su entrada el eje político, y el funcionamiento del aparato de Estado como algo separado, por un lado, de la suma de sus partes (piénsese en Weasley y en Moody) y, por otro, de la justicia en términos absolutos. La condena injusta de Sirius Black marca el ingreso a un movimiento amargamente satírico, en el cual el eje 3 ocupa un lugar casi tartufesco, y en el

que el héroe pasa a ser, como Frye marcaba para la comedia irónica, un chivo expiatorio que claramente no merece el tratamiento que recibe [15].

Todo este movimiento está marcado por el topos cómico-satírico del héroe por error, y por una crítica, desde ese lugar, hacia los discursos académico, político y mediático, que originan una larga cadena de equívocos, accidentes, desinformación y muerte.

Desde el final de *Prisoner of Azkaban* y hasta el final de *Order of the Phoenix*, lo que pasa a un primer plano son los mecanismos de legitimación del discurso y de las interpretaciones. Cuando se blanquea la incomodidad política y mediática que atraviesa todo *Goblet of Fire*, sale a la luz que el Ministro de Magia (eje 4) interpreta que Dumbledore y sus aliados (eje 2) afirman que Voldemort (eje 3) volvió, porque quieren crear pánico y buscan efectuar un golpe de estado, y que por ende Harry (eje 1) es apenas un muchacho hambriento de fama que no tiene empacho en ser usado como herramienta política. Con este malentendido político de base, Harry Potter queda sujeto de las contradicciones de los discursos en pugna que influyen directamente sobre la realidad de la comunidad mágica:

- *El discurso de los medios*: por una parte, encontramos una corriente mainstream, monopolizada por el único diario, el *Daily Prophet* y las revistas y libros de distribución masiva, que si hemos de guiarnos por los indicios textuales (los muchos lugares en los que reaparece la firma de la odiosa Rita Skeeter, por ejemplo) parecen ser todos de un mismo grupo editorial monopólico. Estas publicaciones responden a la necesidad amarillista de entretenimiento y melodrama del público, a la simpatía (o no) que los periodistas tengan por un individuo en particular, y a la supervisión estricta del Estado (el Ministerio de Magia), que los usa como medios de propaganda. En total, la información difundida parece ser tergiversada, sesgada o directamente fraguada en un porcentaje alarmante de los casos. Es claro, además, que estos medios masivos controlados por el discurso oficial de la burocracia gobernante tienen una influencia directa en su público, que a su vez influye directamente sobre las vidas y los cuerpos de los personajes [16].

Por otra parte se encuentra la débil prensa independiente, encarnada en *The Quibbler* y en su editor, Xenophilius Lovegood: bienintencionada, seguro, pero dada a la publicación de información no chequeada y evidentemente poco cierta en el mejor de los casos. De todas maneras, se convierte en el único medio alternativo para publicar lo que no puede salir en ningún medio perteneciente al monopolio Prophet.

- *El discurso académico*: además de la sátira formal que lo atraviesa [17] y que subraya su carácter a menudo anquilosado, hay una clara contradicción entre el saber teórico y el práctico, que se muestra a plena luz en la diferencia clara entre las clases de Defensa contra las Artes Oscuras que dicta Dolores Umbridge con libros aprobados por el Ministerio de Magia (" 'You will be learning about defensive spells in a secure, risk-free way' "[HP5, p.218] propone ella al inicio del curso) y las

lecciones completamente prácticas que dicta en secreto Harry a un grupo de compañeros, que constan en gran medida de cosas que él aprendió por verlas hacer, no por haberlas estudiado en clase [18].

- *El discurso público*, que para todos los personajes, pertenezcan al eje que pertenezcan, es una construcción opaca y ultraconciente, hecha de ocultamientos, medias verdades y mentiras flagrantes especialmente diseñadas para mantener una cubierta de supuesta legalidad que se resquebraja todo el tiempo, y se muestra como un ridículo compendio de rituales burocráticos, desde las complicadas preparaciones para llevar a cabo la copa mundial de quidditch en *Goblet of Fire* hasta el juicio escenificado a medida para Harry por el ministro Fudge en *Order of the Phoenix*.

Los tres discursos convergen en hacer de Harry su centro, no buscado, aceptado sólo cuando realmente no hay opción. Como el protagonista del film satírico *Monty Python's Life of Brian* (T. Jones, 1979), Harry Potter se ve convertido en héroe, cabeza de masas a las que es incapaz de convencer de que todo no es más que una enorme coincidencia, participante en un grupo político al que no termina de entender, obligado a aprendizajes formales ridículos que no hacen más que empeorar su situación, y por todo ello no escuchado, apresado y torturado. Si sobrevive al final de este movimiento es porque las convenciones de la literatura infantil no desaparecen del todo (el final feliz es regla, y se identifica con el éxito del héroe, más allá del precio que eso implique), y porque al fin y al cabo es preciso que Harry complete su formación y llegue al duelo con Voldemort en su séptimo año en el mundo mágico.

Pero la entrada en este tipo de sátira, que sí implica un fracaso del héroe, tiene su precio argumental: Sirius Black, que durante todo el movimiento satírico actúa como un doble de Harry desde las sombras, otro ser de características heroicas, malinterpretado sin remedio y tremendamente solo, paga con su vida el precio de la revelación en el final de *Order of the Phoenix* [19].

El mundo heroico: *Half-Blood Prince* y *Deathly Hallows*

Con la muerte de Sirius el ciclo satírico se clausura casi por completo, y sólo quedan vestigios enrarecidos de su caricatura amarga dispersos por acá y allá: Dolores Umbridge sigue representando lo peor de la burocracia en una luz despreciable hasta lo cómico, tanto en su visita oficial a Harry como en el funeral de Dumbledore, y aún en una corte del Ministerio de Magia que sirve como pantalla para un genocidio, cuando ya el poder ha caído al servicio de Voldemort. De a poco asistimos al desmantelamiento gradual del cuarto eje de acción, que se muestra activo e inútil durante *Half-Blood Prince*, cuando se demuestra que la única estrategia que esta burocracia conoce (aun con un cambio de ministro de magia de por medio) para manejar las crisis es la propaganda, y la confianza en que otro resuelva el problema de base. El proceso lleva de forma más o menos

natural a la vulnerabilidad del sistema político-mediático-policial del mundo mágico, y de ahí a su estruendosa caída en poder de Lord Voldemort en *Deathly Hallows*.

Este debilitamiento del Ministerio de Magia y su posterior funcionalidad al eje 3, sumado a la estrecha colaboración de Dumbledore con Harry en *Half-Blood Prince* y el rol totalmente subalterno de la Orden del Fénix luego de la muerte de su líder, que reduce al eje 2 a una función realmente auxiliar (la de donantes [20] y ayudantes [21]), provoca una polarización que converge con el engrandecimiento de la figura de Harry, que luego de la muerte de Sirius y de conocer la profecía que lo ata a Voldemort acepta su condición heroica y se comporta acorde a ello, con una abnegación y valor que le eran ajenos. En otras palabras, asistimos a una simplificación de la trama en las líneas más corrientes del romance, a la narración de cómo un héroe virtuoso vence a su antagonista, un ser que perdió (literalmente) casi toda su humanidad en su ambición de poder y de destrucción.

El mundo mágico se vuelve, en esta polarización, siniestro. Esto es particularmente visible en *Deathly Hallows*, con los muchos sitios y personas que vuelven a la escena, pero irreconocibles: dos de los regresos de lo des-conocido más evidentes son la fuente del Ministerio de Magia, que pasa de una escultura naïf hasta lo idiota [22] a un monumento a la tortura y el genocidio [23], y sobre todo las descripciones de Diagon Alley, la calle comercial, repleta de negocios cerrados por desaparición forzada de sus dueños y falta de paseantes.

Esto también abre la puerta al uso más o menos indiscriminado de recursos pertenecientes al melodrama. Ejemplo de ello es el empleo que se hace de la analepsis, motivada narrativamente por el funcionamiento de la Pensieve (artefacto mágico que permite recordar sucesos con todo detalle, y compartir esa memoria con otros, como si hubieran estado allí) y por las memorias que salen a la luz luego de la muerte de Dumbledore. Su objetivo es el de reconstruir la caracterización de algunos personajes relevantes y la de explicar sus maneras de accionar, hasta entonces algo arbitrarias. Y estas motivaciones parecen pertenecer todas a la misma tipología, una mezcla un tanto empalagosa de desgracias, soledad y corazones rotos: Voldemort es hijo de un padre violado y una madre suicida [24], y se cría en un orfanato paupérrimo y horrendo. Dumbledore se revela hijo de una familia destruida por una desgracia complicada, y es responsable indirecto de la muerte de su hermanita discapacitada, un episodio oscuro que involucró a quien, se da a entender, fue su único amor conocido, otro mago con ideas no mucho menos peligrosas que las de Voldemort. Y Snape, el seco profesor de pociones y quien remata a Dumbledore al final del penúltimo libro, demuestra que finalmente todo lo hizo con las mejores intenciones, por su eterno amor no correspondido a Lily, la difunta madre de Harry.

Los Hallows, de hecho, son una señal doble que remite, por una parte, al cuento maravilloso, con cuyo funcionamiento este movimiento tiene mucho que ver [25], y por otra al anclaje melodramático en el amor y la familia, especialmente amplificado en este tramo: el poder de Harry y la debilidad de Voldemort, en

definitiva, pueden rastrearse en las muertes voluntarias opuestas de sus madres, una para salvar a su hijo y otra para abandonarlo.

El mundo neutralizado: fin de la Batalla de Hogwarts y Epílogo

Superficialmente, el epílogo que cierra *Harry Potter and the Deathly Hallows* parece apenas satisfacer una posible curiosidad de los lectores, y seguir la línea en la oda a la vida en familia que se deja escuchar a lo largo de todo el último movimiento. Vemos a Harry casado con Ginny Weasley, con quien ha formado una familia que es, en cierta medida, una familia recobrada, con niños que llevan nombres en honor a los muertos [26]. En definitiva, se muestra a Harry con su viejo deseo frente al espejo mágico cumplido: ya no más solo, parte de una familia numerosa y funcional. Pero su gesto final, la mano dubitativa sobre la cicatriz, tantos años después, hace ruido, y llama la atención sobre el carácter precario de lo construido, y tal vez sobre la poca pertinencia del deseo cumplido a destiempo. No en vano apenas unas páginas antes, luego de vencer a Voldemort, cuando sus amigos están llorando a sus muertos (que deberían ser también los suyos), y cuando todo alrededor es destrucción, Harry sólo puede pensar en su viejo cuarto de la torre Gryffindor, su cama y un sandwich. El "All was well" (HP7, p.759) final, así contextualizado, recuerda más bien las palabras finales de Candide en la novela satírica de Voltaire: "Todo está muy bien —dijo Cándido—, pero cultivemos nuestro jardín" (*Cándido*, p. 148) y, si comparamos con una obra ya citada en este texto, también al "Always look on the bright side of life" de los crucificados en la escena final de *Life of Brian*.

Lo que gana en la última escena luego de la batalla no es el afecto, sino el cansancio y a la larga, la construcción de una familia no invalida lo aprendido en el largo Bildungsroman que conforman los siete tomos acerca de la precariedad de la maravilla y el carácter relativo de las instituciones que deberían garantizar las condiciones de la libertad. El precio de la felicidad quizás no se condice con el producto adquirido, y no garantiza por completo su permanencia.

Bibliografía:

Rowling, J.K. (1998) *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. New York, Scholastic.

_____(1998) *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Londres, Bloomsbury.

_____(1999) *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Londres, Bloomsbury.

_____(2000) *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Londres, Bloomsbury.

___(2003) *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. Londres, Bloomsbury.

___(2005) *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. Londres, Bloomsbury.

___(2007) *Harry Potter and the Deathly Hallows*. New York, Scholastic.

___bajo el seudónimo de Kennilworthy Wisp (2001) *Quidditch through the Ages*. New York, Arthur A. Levine.

___bajo el seudónimo de Newt Scamander (2001) *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*. Barcelona, Salamandra.

Bloom, Harold (2000) "Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes", en: *Wall Street Journal*, 7/11/2000

Frye, Northrop (1973) *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press.

Monnanni, Laura (2010) "Linaje e historia. Apuntes sobre los nombres en Harry Potter". Ponencia inédita presentada en el VI Encuentro Nacional de Estudiantes de Letras, Rosario.

Propp, Vladimir (2000) *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos.

Notas

[1] Nombraré los siete libros por la parte variable de su título luego de "Harry Potter and the", es decir, en orden, *Philosopher's Stone*, *Chamber of Secrets*, *Prisoner of Azkaban*, *Goblet of Fire*, *Order of the Phoenix*, *Half-Blood Prince* y *Deathly Hallows*. Para las citas, indicaré la sigla HP más el número de la novela a la que se refiere y el de la página, que se corresponderá con la edición indicada en la bibliografía

[2] Jorge Panesi, en una charla de pasillo con alumnos en 2002, afirmaba ofendido ante la mera mención de la posibilidad de emitir una opinión respecto del texto del que trata este trabajo: "si ya sé que no vale la pena, para qué voy a perder mi tiempo en leerlo".

[3] Mucho de lo que hay escrito sobre Lewis Carroll

[4] Esto último, sobre todo, justifica de por sí una mirada más o menos cuidadosa de las poéticas de la recepción implícitas en los textos de esta categoría

[5] Cabe recordar, al caso, que *Harry Potter and the Philosopher's Stone* fue editada como *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* en Estados Unidos: al

parecer, según el criterio de Scholastic, algo con un filósofo en el título no se vende a lectores americanos de doce años; pero si se lo cambia por un brujo, la cosa cambia, aunque eso implique destruir a hachazos la referencia cultural sencilla en la que se basa toda la trama de la novela

[6] En una ponencia inédita expuesta en el marco del VI Encuentro Nacional de Estudiantes de Letras (Rosario, 2010), Laura Monnanni propuso la posibilidad más que atendible de pensar esta estructura-base en relación con la del policial clásico. Podría agregarse también la tradición existente tanto en literatura como cine del policial juvenil (la colección de *Alfred Hitchcock y los Tres Investigadores*, la serie animada *Inspector Gadget*, por ejemplo), en el que un grupo de niños o jóvenes se encarga de solucionar un misterio que excede a los adultos, o que a menudo ni siquiera es percibido como tal

[7] Uno podría preguntarse, conociendo el background de Rowling, si el hecho de que la novia y, más tarde, mujer de Potter se llame Ginevra (Ginny Weasley) no será un guiño en esta dirección.

[8] Hilando fino, también los padres ausentes por una fechoría inicial, el envío, los informantes y buena parte de los elementos del cuento maravilloso.

[9] Por supuesto, esto también ocurre en consonancia con la creciente fama de la saga y con una modificación sustancial de su modo de publicación y distribución.

[10] “Her prose style, heavy on cliché, makes no demands upon her readers. In an arbitrarily chosen single page—page 4—of the first Harry Potter book, I count seven clichés, all of the “stretch his legs” variety. How to read “Harry Potter and the Sorcerer’s Stone”? Why, very quickly, to begin with, perhaps also to make an end. Why read it? Presumably, if you cannot be persuaded to read anything better, Rowling will have to do. (Bloom, 2000)

[11] En la biblioteca, de noche y a escondidas, Harry comienza a mirar los títulos en los lomos de los libros de la sección restringida: “They didn’t tell him much. Their peeling, faded gold letters spelled words in languages Harry couldn’t understand. Some had no title at all. One book had a dark stain on it that looked horribly like blood. The hairs on the back of Harry’s neck prickled. Maybe he was imagining it, maybe not, but he thought a faint whispering was coming from the books, as though they knew someone was there who shouldn’t be” (HP1, 206)

[12] Imposible no pensar en los padres de Matilda de Dahl, que son muy obviamente el modelo sobre el que están contruidos los tíos de Harry, y que a su vez remite a la tradición decimonónica por vía Dickens y Charlotte Brontë

[13] Respectivamente, un niño malvado, el nombre real de Lord Voldemort (que es un enigma a desentrañar en *Chamber of Secrets*), un hombre que representa las fuerzas del Bien, y un mago que tiene la capacidad de metamorfosearse en un gran perro negro.

[14] En un artículo mío publicado en el primer número de esta revista, "Déjà lu: La literatura fantástica revisitada", comenté precisamente este caso desde su aspecto técnico

[15] "We may call this typical victim the *pharmakos* or scapegoat. (...) The *pharmakos* is neither innocent nor guilty. He is innocent in the sense that what happens to him is far greater than anything he has done provokes, like the mountaineer whose shout brings down an avalanche. He is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world where such injustices are an inescapable part of existence" (Frye: 1973: 41)

[16] Por ejemplo, los muchos ataques físicos que recibe Hermione Granger en *Goblet of Fire* por las calumnias que Rita Skeeter publica en una revista empalagosa y sexista para brujas, o el descrédito en el que cae Harry durante *Order of the Phoenix*, cuando la prensa repite una y otra vez que él mintió sobre las circunstancias de la muerte de Cedric Diggory, y que probablemente su salud mental quedó afectada por el incidente.

[17] Los topos retóricos conocidos por todos evidenciados al ser aplicados a hablar con total frialdad de casos escabrosos o ridículos, el uso de las referencias bibliográficas no menos ridículas en lugares en los que su efecto se potencia, y las citas textuales en lenguaje muy coloquial enmarcadas en la redacción de un texto pretencioso son los principales recursos, visibles en los fragmentos referidos en toda la serie y muy evidentes en *Quidditch Through the Ages* y *Fantastic Beasts & Where to Find Them*, dos textos laterales escritos por Rowling.

[18] El primer conjuro que enseña en esas clases, de hecho, es *Expelliarmus*, uno que vio utilizado por Severus Snape contra Gilderoy Lockhart y que en muchas ocasiones le había resultado especialmente útil

[19] Podría argumentarse que esta muerte del doble para permitir que el héroe satírico subsista también opera en la caracterización y muerte de Cedric en *Goblet of Fire*, en donde ambos personajes comparten varios elementos: campeones de Hogwarts cuando se supone que no puede haber más que uno, poco estratégicamente bienintencionados, enamorados de la misma chica e igualmente capacitados, si juzgamos por el hecho de que llegan al trofeo al mismo tiempo.

[20] Toda la información sobre los horcruxes (objetos que contienen parte del alma de Voldemort y que lo mantienen vivo), y el anillo-horcrux-hallow que Dumbledore proporciona.

[21] Sólo reaparecen en los momentos indicados para sacar al héroe de aprietos. El gran momento de la Orden y el Dumbledore's Army como ayudantes de Harry es la Batalla de Hogwarts al final de *Deathly Hallows*.

[22] No es consideración mía: "He looked up into the wizard's face, but close-to 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 so soporily at humans of any description. Only the house-elf's attitude of creeping servility looked convincing" (HP5, p.142)

[23] Magos de rostro duro pisando sobre pequeños cuerpos de humanos sin magia.

[24] Merope Gaunt, una bruja joven, desgraciada y desesperadamente fea, secuestra a un vecino muggle, Tom Riddle padre, y lo hace beber una poción de amor para que acceda a casarse con ella. Cuando ella lo libera de la poción, Tom huye espantado y humillado de la casa de la bruja, quien para entonces ya estaba embarazada de Tom hijo, el futuro Voldemort. Viéndose abandonada, Merope renuncia a su propia magia y se deja morir en el parto.

[25] Se podría hacer perfectamente un esquema a la manera de Propp de este movimiento, demarcado por la búsqueda de los horcruxes y la destrucción de Voldemort.

[26] “[E]l mago huérfano, que tuvo que aprender quienes eran sus padres y porqué los habían matado, tuvo tres hijos. Dos se llaman James y Lily, como sus padres, y el del medio Albus Severus, en honor a Dumbledore y Snape (es llamativa la omisión de Sirius, y es bastante cuestionable la reivindicación de Snape que termina por hacer Rowling). Los nombres (que, insisto, son tan importantes en la serie, tan expresivos) se erigen como homenajes a los muertos. Esto no sucede con los hijos de Ron y Hermione, que conocen a sus padres.

Sólo si uno lee la serie como una búsqueda de un linaje perdido esa escena se vuelve necesaria. La generación venidera resulta fundamental, porque la continuación de la familia es el desenlace y el triunfo de esa interrogación por la historia personal.” (Monnanni, 2010)