

DE ANILLOS Y VARITAS: UN ESTUDIO PARA DESCIFRAR EL CORAZÓN DE LA
FANTASÍA A PARTIR DE LA OBRA DE J. R. R. TOLKIEN Y J. K. ROWLING

JUAN CAMILO GITTERLE CLAVIJO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2021

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Oscar Alberto Torres Duque

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jaime Andrés Báez León

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A mi madre y mis abuelos,
que siempre han querido verme a la final de este viaje.

Y a David Emilio Posada
por siempre mostrarme el valor invisible de las historias.

Contenido

Introducción	6
Capítulo 1: El Hobbit	8
J. R. R. Tolkien (John Ronald Reuel Tolkien)	8
«Una ida y una vuelta»: la historia de Bilbo Bolsón	11
El género de <i>El Hobbit</i>	12
El viaje de un héroe: La estructura mítica	13
Bilbo Bolsón, el héroe, el hobbit	20
¿Qué es?	20
¿Quién es?	21
La Tierra Media y su gente.....	25
La Fantasía del Hobbit.	32
Capítulo 2: Harry Potter y la piedra filosofal.....	39
J. K. Rowling (Joanne Rowling)	39
“El niño que vivió”: la historia de <i>Harry Potter y la piedra filosofal</i>	42
El género de Harry Potter	44
Entre el viaje y el misterio: la estructura mítica y detectivesca.....	44
<i>El Crimen</i>	51
<i>La investigación</i>	52
<i>La Solución</i>	54
Harry Potter, el detective, el héroe	55
¿Qué es?	55
¿Quién es?.....	56
Hogwarts y El Mundo Mágico.	64
<i>El instrumento fantástico: Las varitas mágicas</i>	66
<i>El utensilio mágico: el fuego azul</i>	68
<i>La decoración maravillosa: Los petardos con ratones blancos</i>	69
La Fantasía de <i>Harry Potter y la Piedra Filosofal</i>	74
Capítulo 3: El corazón de la Fantasía.....	78
La ficción.....	78
Lo maravilloso.....	79
Lo fantástico	80
La Fantasía	81

<i>Tolkien y los cuentos de hadas</i>	83
<i>Gary K. Wolfe y la lista simbólica</i>	85
La percepción y sensibilidad de la Fantasía	89
Conclusión.....	91
Bibliografía.....	94

Introducción

Quienes conozcan la propuesta de Todorov sobre la literatura fantástica sabrán que la define como la vacilación entre lo real y lo sobrenatural, típico de las historias de fantasmas, pero nada que ver con *El Señor de los Anillos*, *Harry Potter* o *Juego de Tronos*. Entonces, se entenderá mi confusión cuando, en una búsqueda de internet, llegué al artículo en inglés de Wikipedia sobre “*the fantastic*” (lo fantástico de Todorov) y encuentro una barra lateral con la ilustración de un orco mitad cabra, una elfa gótica y una chica con audífonos y espadas, bajo el título de “*Fantasy*” (Fantasía). No aguanté mi frustración cuando en “géneros relacionados” encuentro “realismo mágico”, al cual definía como literatura de una perspectiva realista del mundo moderno con elementos mágicos o sobrenaturales (Colaboradores de Wikipedia). ¡Pero qué es esto! ¿Acaso leyeron el libro de Todorov? ¿Qué clase de mezcla horrenda de géneros es esta?

Este artículo, además de demostrarme que no sabía sobre los distintos términos que utilizaba, me indicaba que existe un desconocimiento general de lo que es la Fantasía. Como lector consolidado del género logré formular un sentimiento de lo que podría ser la Fantasía, muy distinta a la del lector promedio, quien cae en un juicio erróneo: jura que si la historia transcurre en un mundo con dragones, unicornios y magos se convierte en Fantasía; es decir, que la puesta en escena determina el género, lo cual es terriblemente superficial. Consideré entonces describirla a mi manera, pero ni yo tenía una explicación satisfactoria de lo que es la Fantasía; ni siquiera J. R. R. Tolkien, eminencia dentro del género, tenía una descripción clara, pues en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas* la define como algo indescriptible, pero no imperceptible (J. Tolkien 20). Si bien la Fantasía tiene una naturaleza elusiva, la falta de una definición concreta me pareció imposible. Así que me vi en la necesidad de iniciar un estudio para discernir la esencia de estos relatos de

Fantasía y con ella descifrar ¿cómo funciona? ¿Qué la compone? Y ¿cuál es el corazón de la Fantasía?

Para lograr esta tarea tendría que examinar la estructura de sus relatos y los componentes que les dan un carácter exclusivo. Por lo tanto, debo emplear las teorías del estructuralismo, de la narratología y de la semiología para entender el funcionamiento de estos relatos a partir de su construcción narrativa, el manejo de la trama y los recursos empleados para los significados ocultos. Eso sí, una aproximación estructuralista tiende a encasillar a las obra literarias bajo una forma estricta, lo cual perjudica la naturaleza cambiante de los géneros; un análisis excesivo de cada factor narratológico podría ser contraproducente para el tamaño de un trabajo de pregrado, y un mal estudio semiológico podría decaer en la subjetividad receptora, haciendo de la investigación una interpretación refutable. Aún así, veo necesario utilizar las herramientas de estas escuelas teóricas para lograr mi objetivo, siendo guiadas por la intuición de la Fantasía que he conseguido por una lectura entrenada dentro del género y por los estudios previos de otros críticos que también han aportado al entendimiento de estos relatos.

Resolví tomar *El Hobbit* de J. R. R. Tolkien y *Harry Potter y la piedra filosofal* de J. K. Rowling como las dos novelas definitorias del género, pues son las más populares y por lo tanto las más influyentes. También las escogí por sus curiosas similitudes: ambas fueron inicialmente dirigidas a un público infantil y dan origen a sus respectivas sagas literarias, aunque estén distanciadas por sesenta años de diferencia. Es menester que estas obras hablen por la Fantasía, mostrándonos en sus páginas lo que las diferencia de otros géneros y que sean ellas las que formulen nuestra teoría para encontrar esa definición tan elusiva. En fin, esto es una búsqueda por el verdadero corazón de la Fantasía.

Capítulo 1: El Hobbit

Pocos autores han definido el género de la Fantasía como lo hizo J. R. R. Tolkien con su obra, que comienza por su primera novela publicada, *El Hobbit*. Lo que una vez inició como una historia que el profesor Tolkien le relataba a sus hijos antes de dormir, se convirtió en un clásico de la literatura y un pináculo de la Fantasía contemporánea, ya que es una novela que sigue resonando incluso ochenta años después de su publicación. El mundo y los elementos mágicos que presenta son entrañables e imaginativos, tanto que se convirtieron en referentes para todos los autores subsecuentes del género. El puesto de J. R. R. Tolkien como padre de la Fantasía contemporánea es incuestionable, y aquí no trataré de bajar al profesor Tolkien de su trono, ya que sería una lucha sin gloria y sin importancia. A esta eminencia no falta respaldarla, pero siento la necesidad de que su obra se explique dentro del género... o, mejor me corrijo, que su obra explique al género. Por ello mismo considero pertinente conocer más del autor y de su historia.

J. R. R. Tolkien (John Ronald Reuel Tolkien)

John Ronald Reuel Tolkien vivió su infancia en Bloemfontein (capital de Sudáfrica) junto con sus padres y su hermano menor. A los tres años de edad, tuvo que mudarse con su madre y su hermano a Inglaterra, por culpa de su salud. Su padre se quedó en África y allí murió de fiebre reumática.

Su madre, Mabel Suffield, los educó en casa y les leyó sagas nórdicas, cuentos de hadas, leyendas del folclor celta y otras historias. También fue por ella que la familia se convirtió al catolicismo. Un nefasto día de 1904, amaneció muerta a causa de su diabetes. Los Tolkien quedaron huérfanos y fueron cuidados por el padre Francis Xavier Morgan, un sacerdote católico de Birmingham, que había apoyado económicamente a su madre durante la conversión. En el orfanato, John conoció a Edith Mary Bratt, con quien se casaría tiempo después. En 1911, estudió en el

colegio King Edward de Birmingham, donde formó un club secreto con sus tres mejores amigos, llamado “Club de Té y Sociedad Barroviana”. Tolkien leyó y escribió poesía junto a ellos, prometiendo hacer del mundo un lugar mejor del que lo encontraron.

En 1911, Tolkien se inscribió a Oxford para estudiar Filología Inglesa. Allí aprendió la composición de lenguas antiguas y modernas, volviéndose fluido en alemán, nórdico antiguo, galés y español, entre otros. Así fue cómo encontró su gran pasión más profunda: la creación de idiomas. Mientras aprendía, Tolkien descubrió su profundo amor por Edith, aunque fuera un amor imposible; por prohibición del padre Francis, Tolkien no podía relacionarse con ella más allá de la amistad, ya que vivían juntos. El padre le ordenó que mantuviera su cabeza concentrada en graduarse con honores y que no molestara a la jovencita que ya estaba comprometida. No poco después, declararon su amor por el otro y Edith regresó su anillo para comprometerse con Tolkien.

Poco después de graduarse de Oxford en 1915, John Ronald Reuel Tolkien se alistó en el ejército para servir en la Primera Guerra Mundial como oficial de comunicaciones. Participó en la cruenta Batalla del Somme, donde murieron muchos de sus amigos. De los miembros del Club de Té y Sociedad Barroviana solo sobrevivió John, ya que cayó víctima de la fiebre de las trincheras el 27 de octubre de 1915. Durante su enfermedad comenzó a escribir historias y poemas que conformarían el *imaginarium* de su obra. El 1 de noviembre fue trasladado de regreso a Inglaterra.

A su regreso, contrajo matrimonio con Edith y comenzaron una familia. En los años siguientes, Tolkien comenzó a trabajar como profesor de Lengua Inglesa en la Universidad de Leeds, donde también se dedicó a las traducciones de clásicos antiguos y a escribir ensayos académicos. Argumentó el valor artístico de obras como *Beowulf* y *La leyenda de Sigurd* y *Gudrún*. Su conocimiento del anglosajón antiguo y de la mitología europea lo llevaron a trabajar en Oxford, donde conoció a C. S. Lewis (entusiasta de la Fantasía y futuro autor de *Las Crónicas de Narnia*).

Su tiempo libre se lo dedicó a su familia y a su escritura. Su primer libro publicado, *El Hobbit*, fue originalmente un relato para dormir que John contaba a sus hijos cada noche. Dudaba del interés del público sobre sus historias y, si no fuera porque C.S. Lewis lo convenció de publicarlo, la carrera literaria de Tolkien nunca hubiera existido. En 1937 fue publicado *El Hobbit*, que fue un éxito con los autores jóvenes y adultos, por lo que su editor le recomendó escribir una secuela, expandiendo la historia de los hobbits y la Tierra Media. Quince años después de solo escribir, en 1955 se publicó la secuela del *Hobbit*, compuesta de 3 libros y conocida mejor como la trilogía de *El Señor de los Anillos*, que fue el éxito más rotundo de Tolkien en vida.

En 1959 Tolkien se jubiló, dejó de dar clases en Oxford y se mudó con su esposa a una tranquila casa frente al mar. En esos años, se dedicó a publicar cuentos de hadas, poemas y ensayos. Después de la muerte de Edith el 29 de noviembre de 1973, la vida de John no logró ser la misma. Sus seres cercanos lo describieron como un hombre apagado y callado. Su único deseo fue que en la lápida de su esposa inscribieran el apodo de «Luthien», nombre de un personaje ficcional en su obra inspirado en ella. Cuando John murió el 2 de septiembre de 1973, su cuerpo fue enterrado junto con el de su esposa y en su lápida compartida inscribieron sus respectivos apodos bajo el nombre de cada uno: Edith, *Luthien*; John, *Beren*.

La obra de Tolkien quedó en manos de su hijo menor, Christopher Tolkien, quien se dedicó a editar y publicar las notas de su padre para que su obra creciera incluso después de su muerte.

En cuanto a sus creencias, se sabe que Tolkien era un cristiano devoto y que su obra está ligada a un entendimiento cristiano del mundo —fue tanta su devoción que es culpable de convertir a C. S. Lewis al cristianismo—. Su pensamiento político estaba dirigido hacia el conservadurismo, por sus fuertes lazos cristianos, pero al final aclaró que sus inclinaciones estaban más dirigidas al anarquismo filosófico y hacia la monarquía inconstitucional (J. R. Tolkien, De una Carta a

Christopher Tolkien 51). Tolkien despreció el régimen Nacional Socialista de Alemania y muchas veces condenó la ideología racial del Partido Nazi como algo «totalmente pernicioso y acientífico» (J. R. Tolkien, De una carta a Stanley Urwin 56), aunque apoyó el bando de Franco durante la Guerra Civil Española luego de enterarse de la destrucción de iglesias y asesinato de sacerdotes por parte de los milicianos «rojos» (J. R. Tolkien, De una carta a Christopher Tolkien). No obstante, sus novelas han sido acusadas de contener un prejuicio eurocentrista inconsciente y un racismo latente, ya que «los pueblos blancos son siempre los buenos» y «los pueblos oscuros son siempre los malos»; como lo analiza y contraargumenta a favor de Tolkien el académico Anderson Rearick en su artículo *Why is the only good orc a dead orc?* (Rearick). Se piensa que este racismo proviene de sus años viviendo en Sudáfrica y del pensamiento británico de inicios del siglo, de lo cual Tolkien luchó por desmentir toda su vida, ya que él no quería ser asociado con teorías racistas (J. R. Tolkien, A Charlotte y Denis Plimmer 570).

«Una ida y una vuelta»: la historia de Bilbo Bolsón

El Hobbit (1937) es la historia de Bilbo Bolsón, un mediano —o *hobbit*— acostumbrado a las comodidades de su hogar, que vino de una familia rica y honrada por parte de su padre, los Bolsón, y un linaje travieso y aventurero por parte de su madre, los Tuk. Bilbo vivió tranquilamente en la enorme casa que heredó de su familia, hasta que una mañana fue visitado por el mago Gandalf. Este misterioso individuo invadió el hogar de Bilbo con otros trece enanos, de los cuales su líder, Thorin Escudo de Roble, era un heredero legítimo a un reino perdido. El mago terminó por convencer a Bilbo de unírseles a una peligrosa expedición: retornar al antiguo reino de los enanos y recuperar el enorme tesoro robado por el peligroso dragón Smaug. Así que, dejando su hogar atrás, Bilbo emprendió el viaje junto con los enanos y Gandalf, solo para encontrar trasgos, lobos, arañas y elfos rencorosos en su trayecto.

Peligro tras peligro, el mediano puso su valentía a prueba y descubrió que, a diferencia de lo que esperaban los enanos (un saqueador ágil, escurridizo y silencioso), su verdadera fuerza venía de su ingenio al momento de superar las terribles situaciones en las que se metía; eso sí, siempre con la ayuda de los artefactos mágicos que Bilbo consiguió en su aventura: una daga élfica, *Aguijón*, y un anillo de invisibilidad. En más de una ocasión salvó a los enanos de ser capturados y devorados. Cuando llegaron al final de la expedición, fue Bilbo quien enfrentó al dragón en un duelo de astucia que terminó en la destrucción de una ciudad humana cercana y en la muerte de Smaug. Después de recuperar el tesoro, el líder de los enanos, Thorin, cayó víctima de la fiebre de dragón y se llenó de codicia, mientras Bilbo intentaba mantener la integridad moral de los enanos. Una guerra terrible estalló entre los cinco ejércitos que deseaban apoderarse del tesoro; Bilbo se alió con el bando de los justos Hombres del Lago que nada más buscaban el oro para reparar su ciudad destruida por el dragón. Aún así, Bilbo no tomó parte en la guerra, porque fue noqueado con una piedra y recuperó consciencia una vez hubo terminado todo. Llegó al lecho fúnebre de Thorin, quien antes de morir le pidió disculpas por sus acciones maliciosas y le aconsejó una vida gustosa de paz y felicidad, en vez de oro y avaricia.

Luego de haber regresado a los lugares que visitó en su aventura y ver los frutos de sus hazañas, Bilbo retornó a su cómodo hogar, pero con tesoro medido y una actitud distinta frente al mundo. Así fue como este hobbit cerró su círculo de aventuras y dio fin a su viaje heroico; bueno, hasta que la historia de su anillo de invisibilidad dio para otros tres libros, pero de esos no hablaremos aquí.

El género de *El Hobbit*

Lo que aquí me interesa entender son los elementos que insertan a esta novela dentro del género de la Fantasía. Por el momento analizaré *El Hobbit* para identificar las herramientas

narrativas que utiliza el autor para separar esta novela del resto. ¿Será la estructura? ¿El protagonista? ¿El mundo? A todo esto: sí, no, tal vez.

El viaje de un héroe: La estructura mítica

Cada relato se puede entender si establecemos un inicio, un nudo y una conclusión, y esta novela no es distinta. Su inicio no consta más de un capítulo (o medio capítulo para ser exactos), donde nos presenta al protagonista, al mundo y el objetivo que este quiere lograr; el nudo cubre casi toda la novela, ya que es donde se lleva a cabo toda la aventura, la superación de los obstáculos y la evolución del protagonista, y la conclusión transcurre en los últimos tres capítulos, donde se cierra la historia con el protagonista terminando su misión, cansado de seguir viajando y regresándose a casa. Aunque cada novela tiene su estructura base, al momento de analizar *El Hobbit*, algo peculiar resalta: la estructura clásica de los héroes mitológicos.

No es una sorpresa que Tolkien haya apropiado características de la mitología nórdica para su mundo. No solo los elfos, enanos y dragones parecen sacados directamente de *El anillo de los Nibelungos* o de las *Eddas nórdicas*¹, sino también el esqueleto de la historia parece recoger la estructura narrativa de innumerables mitos. Por muchos es conocida como «El viaje del héroe», por el estudio de Joseph Campbell. Así es, la travesía de Bilbo se asemeja al *monomito*:

1. *Mundo ordinario*: Se nos presenta a los hobbits y a Bilbo que vive tranquilo en la Comarca, acomodado a los lujos de su hogar.

¹ Se sabe que Tolkien adoraba la mitología original que dio vida a la obra de Wagner del mismo nombre, y muchas veces se puede leer en sus cartas referencias a tales mitos.

2. *Llamada a la aventura*: Una mañana, el mago Gandalf conoce a Bilbo y arreglan una cena al día siguiente. A la invitación llegan trece enanos junto con el mago y lo contratan como saqueador de tesoros.
3. *La negativa al llamado*: Bilbo se rehúsa, porque ningún hobbit había hecho algo tan peligroso antes y él no deseaba ser el primero.
4. *La ayuda sobrenatural* (o *El encuentro con el mentor*): Gandalf lo convence, apelando a su instinto aventurero Tuk, y Bilbo termina por aceptar.
5. *El cruce del primer umbral*: Bilbo sale de la Comarca y junto con los enanos se adentra en un bosque, donde son capturados por unos hambrientos trols, pero luego son salvados por Gandalf. Bilbo comprende que el mundo es distinto a la comodidad de su hogar.
6. *El vientre de la ballena*: La compañía se pierde en el interior de las montañas después de ser atacados por trasgos. Bilbo se separa del grupo, termina en la profunda oscuridad de las montañas donde conoce al desconfiado Gollum y le roba su anillo mágico para salir de las profundidades como un hobbit renacido.
7. *El camino de las pruebas*: El grupo se reencuentra, escapan de terribles lobos wargos, son salvados por águilas, duermen en la casa de un cambia formas, Gandalf los abandona antes de adentrarse en el Bosque Negro. Usando el anillo y su espada, Bilbo demuestra su valía salvando a los enanos de arañas gigantes, pero falla en evitar que fueran capturados por elfos. Luego encuentra la manera de liberarlos al disfrazarlos de barriles. Arriban en el pueblo de los Hombres del Lago y finalmente llegan a la montaña donde duerme el dragón.

8. *El encuentro con la diosa*: Esta fase del *monomito* no se encuentra en *El Hobbit*, pues Bilbo no encuentra un personaje que sea su interés amoroso o quien pueda tener una reconciliación maternal.
9. *La mujer como tentación*: Esta fase tampoco se encuentra tampoco, ya que ese interés amoroso no lo desvía de su aventura, porque no existe.
10. *La reconciliación con el padre*: Thorin, que sería la figura paternal más cercana a Bilbo, lo reconoce como un miembro esencial de la compañía después de que él salvara repetidamente a los enanos en el último tramo de la aventura.
11. *Apoteosis* (o *La prueba final*): Bilbo se enfrenta en un duelo de astucia contra el dragón Smaug que luego se alza en furia contra el pueblo del exterior.
12. *El don final*: Thorin muere al final de la Guerra de los Cinco Ejércitos y sus últimas palabras se las dirige a Bilbo como una última enseñanza. Bilbo desea volver a casa, ya habiendo tenido suficiente de su aventura.
13. *La negativa al regreso*: Esta fase tampoco aparece, pues Bilbo no rechaza volver a su hogar después de la aventura, sino que abraza la idea.
14. *La huida mágica*: Bilbo retorna a los lugares que visitó en su viaje, dejando amigos en su trayecto y viendo la paz que proliferó por las hazañas en su aventura. Finalmente regresa a la Comarca.
15. *El rescate del mundo exterior*: Esta fase también se ausenta, pues Bilbo no recibe ayuda de los habitantes del mundo ordinario para ser rescatado; en cambio, la interacción con estos es casi mínima.
16. *El cruce del umbral del regreso*: Bilbo regresa a su hogar con la sorpresa de que están subastando sus pertenencias y su casa, ya que lo daban por muerto. Bilbo recupera todas sus pertenencias y vuelve a vivir en la normalidad.

17. *La posesión de los dos mundos*: Habiendo encontrado un balance con las dos sangres de sus ancestros, Bilbo se convierte en el hobbit más ricachón y también el más famoso de la Comarca. Su historia termina con él tomándose un té con Gandalf y uno de los enanos, que fueron a visitarlo a recordar la expedición con el dragón.

Si bien la historia de *El Hobbit* cuadra cual anillo al dedo con el *monomito*, aunque carezca algunas fases, ¿por qué nos importa? ¿Cuál es la razón de traer esta estructura a colación con la novela y —más importante— con este estudio?

Podría decirse que esta novela utiliza la estructura de los textos mitológicos, porque se inspira fuertemente en ellos y el autor era un gran conocedor de los mitos. Tal vez con el objetivo de improvisar el relato con mayor facilidad cuando se lo relataba a sus hijos al momento de llevarlos a la cama, aunque tales suposiciones están sin argumentación y terminan siendo eso: suposiciones.

Podría esperarse que el *monomito* de Campbell sea la respuesta a nuestra búsqueda y sea la clave que hace a *El Hobbit* Fantasía. Si fuese así, entonces serían obras pertenecientes al género todas aquellas que reprodujeran esta estructura, lo cual sería una conclusión derivativa de los factores problemáticos del estructuralismo, de los cuales deseamos apartarnos. Cientos de relatos se asemejan al *monomito* en su estructura narrativa, pero se alejan completamente de la Fantasía (podríamos tomar de ejemplo la película *Rocky I*, que posee la forma del relato moderno, fuertemente influenciado por el *monomito* de Campbell). También sería una conclusión bastante facilista y pobre (no podría dar por terminada la tesis apenas en el primer capítulo).

No, la intención de introducir la estructura clásica de los mitos es una decisión esencial para la historia de *El Hobbit*, porque crea unas pautas firmes para la transformación y evolución de Bilbo a través de la novela. El viaje del héroe no es un simple viaje de aventuras, es un viaje interior

del protagonista para crecer, es la base de un *Bildungsroman*. Esto mismo lo reconoce Lord Raglan en su estudio mitológico sobre el origen del folclor, *The Hero, A study in Tradition, Myth, and Drama*: «La historia del héroe de la tradición, si lo entiendo bien, es la historia de su ritual de progreso [para alcanzar la madurez], y es por lo tanto apropiado que aquellas partes de su trayecto en las que progresa su ritual deben dejarse en blanco (193)»².

La historia mitológica del héroe es un relato que usualmente trata sobre el paso a la adultez, que el héroe traversa para convertirse en la persona que cumplirá su cometido. Curiosamente, no se encuentra en la historia de Bilbo la estructura del relato mitológico que propone Lord Raglan (predecesor de Campbell). Su estructura se compone de la siguiente manera:

1. La madre del héroe es una virgen,
2. Su padre es un rey y
3. familiarmente cercano a su madre, pero
4. Las circunstancias de su concepción son inusuales, y
5. Él también es considerado el hijo de un dios.
6. Al nacer hay un intento de asesinarlo, usualmente por parte de su padre o su abuelo materno, pero
7. Se desaparece antes de que lo maten, y

² Me tomé la libertad de traducir la cita para mejor comodidad del lector: «The story of the hero of tradition, if I understand it aright, is the story of his ritual progress [of reaching manhood], and it is therefore appropriate that those parts of his career in which he makes no ritual progress should be left blank» (Raglan 193).

8. Es criado por padres adoptivos en un país lejano.
9. No se relata nada sobre su infancia en el país lejano, pero
10. Al llegar a la mayoría de edad retorna o viaja a su futuro reino.
11. Después de la victoria contra el rey y/o dragón, gigante o bestia salvaje,
12. Desposa a una princesa, usualmente la hija de su predecesor, y
13. Se convierte en rey.
14. Gobierna sin eventualidades por un tiempo.
15. Ejerce las leyes, pero
16. Luego pierde el favor de los dioses y/o sus súbditos, y
17. Es expulsado del trono y de la ciudad, que lo lleva
18. A morir misteriosamente,
19. Usualmente en la cima de una colina.
20. Sus hijos, si los tiene, no heredan poder.
21. Su cuerpo no es enterrado; no obstante,
22. Tiene una o más rituales sacros (Raglan 178-179).

Esta estructura no coincide con el viaje de Bilbo, pero puede aplicarse a otro personaje dentro de la novela: Thorin Escudo de Roble. Su historia transversal con la de Bilbo es más cercana a la estructura propuesta por Lord Raglan en algunos aspectos, aunque no en todos:

Thorin es el enano anciano, líder del grupo y heredero al reino bajo la montaña, Erebor. Se nos revela que es el hijo del rey Thrain (2.), pero no se sabe nada de su pasado (4.), excepto que fue expulsado de su reino por Smaug, el dragón (7.). Vive exiliado al otro lado del continente, en las Montañas Azules, y reúne un grupo junto con Gandalf para regresar a casa después de que se encontraran un mapa secreto para entrar al reino sin que los detecte el dragón. Contrata a Bilbo y

viaja con él, atravesando graves peligros, en los que el hobbit muestra su valía y Thorin lo aprecia como uno de los suyos. El dragón es expulsado del reino de Erebor y es vencido (11.) por otro sujeto. Aun así, Thorin vuelve a ser el Rey bajo la montaña (13.) y es él quien reparte el tesoro entre todo el grupo (14.). Sufre de fiebre de dragón, su avaricia lo ciega, no comparte las riquezas con los hombres del pueblo vecino y se alzan contra él; incluso Bilbo se alía con los hombres, ya que no concierne con la persona en la que se convirtió Thorin (16.). En la Guerra de los Cinco Ejércitos, Thorin muere (18.), y sus sobrinos que serían los únicos herederos también fallecen por proteger el cuerpo de su tío (19.). Finalmente es enterrado de manera ceremoniosa, con su corona y armas, bajo la piedra de su tierra natal (22.).

Entonces, esto demuestra que se conserva una estructura mítica de —a falta de una mejor definición— «el rey trágico», aunque no sea la del protagonista. ¿Y esto qué nos dice? ¿Triunfó Raglan sobre Campbell? No. Parece ser un formato de historia que nos ayuda a expandir el personaje de Thorin, que termina siendo un paralelo con la historia de Bilbo. Mientras el viaje de Bilbo trata sobre superar retos y convertirse en héroe, el de Thorin es el de recuperar el poder y caer en los fracasos de sus antecesores que lo llevan a su muerte. En uno hay un aprendizaje y en el otro, una tragedia, pero ambos encajan como trayectos que llegan al mismo punto final: el viaje interior de un personaje.

Algo a dejar claro es que no necesariamente cada historia del género debe cumplir una y cada una de las etapas encontradas por Campbell o por Lord Raglan. La historia de *El Hobbit* no cumple con todos los puntos argumentales del *monomito* al pie de la letra, ni con la propuesta de Raglan, pero conserva los elementos esenciales para lograr el viaje transformador a la madurez.

Creo que hemos revelado el tronco de este árbol mágico que podemos llamar Fantasía. Como la estructura nos muestra un viaje transformador, debemos buscar al que se encuentra en el centro de todo ¿y quién más se encuentra ahí, sino el protagonista?

Bilbo Bolsón, el héroe, el hobbit

Ya establecimos previamente que Bilbo cumple un viaje en el que aprende y cambia para convertirse en un héroe, pero para verdaderamente comprender la importancia de Bilbo dentro de la historia y cuál es su papel en esta búsqueda por la Fantasía tenemos que averiguar ¿Qué es él? Y ¿Quién es?

¿Qué es?

Comenzando con la primera pregunta, Bilbo es un hobbit...

Pero ¿qué es un hobbit? [...]. Son (o fueron) gente menuda de la mitad de nuestra talla, y más pequeños que los enanos barbados. Los hobbits no tienen barba. Hay poca o ninguna magia en ellos, excepto esa común y cotidiana que los ayuda a desaparecer en silencio y rápidamente, cuando gente grande y estúpida como vosotros o yo se acerca sin mirar por dónde va, con un ruido de elefantes que puede oírse a una milla de distancia. Tienden a ser gruesos de vientre; visten colores brillantes (sobre todo verde y amarillo); los dedos son largos, mañosos y morenos, los rostros afables y se ríen con profundas y jugosas risas (especialmente después de cenar, lo que hacen dos veces al día, cuando pueden). Ahora sabéis lo suficiente como para continuar el relato. (J. R. Tolkien, El Hobbit 12)

Adicionalmente, el narrador explica que los hobbits también se dividen en clanes y familias. Los dos clanes a los que pertenece Bilbo son los Bolsón, por parte de su padre, y los Tuk, por parte

de su madre. A estos dos debemos prestarles bastante cuidado, porque conllevan un significado mayor en su transformación.

Los Bolsón son descritos como la familia más respetada y antigua de la Comarca, el lugar donde viven los hobbits. Son casi todos ricos, y nunca se aventuran de manera inesperada a nada. Son bastante predecibles por lo arraigados que están a su rutina; en palabras del autor, «uno podía saber lo que diría un Bolsón acerca de cualquier asunto sin necesidad de preguntárselo» (J. R. Tolkien, *El Hobbit* 12). A estos podemos entenderlos como el clan conservador y acomodado, ya que no les gustan las sorpresas, son bastante prejuiciosos y amanerados.

Los Tuk, por otro lado, son descritos como aventureros y los que «tenían algo no de hobbit en ellos» (J. R. Tolkien, *El Hobbit* 12). Son más ricos que los Bolsón, pero carecen del mismo respeto. La explicación detrás de su rareza viene de que, tiempo atrás, algún antepasado Tuk había contraído matrimonio con un hada, dejando un legado sanguíneo muy inquieto. A estos los podemos entender como el clan aventurero, enérgico y «despreciable» de los hobbits.

Bilbo es tanto un Bolsón como un Tuk y la influencia de ambas familias en su sangre, como la esencia hobbit, es lo que conforma su ser.

¿Quién es?

Como ya habré dicho, durante su travesía con los enanos, Bilbo sufre cambios en su personalidad que van ligados a su evolución heroica dentro de la historia. Para definir su forma de ser a partir de sus transformaciones, diré que Bilbo Bolsón llega a ser tres personas en todo su viaje: un **Burgués**, un **Saqueador** y un **Pacifista**.

Antes de la aventura, Bilbo es un completo **Burgués**³ adinerado. Vive en un hogar propio y espacioso, es de buen bolsillo gracias a su herencia familiar y nunca se menciona si Bilbo posea un trabajo. Tiene cincuenta años, gusta de tirar piedras y de escupir anillos de humo. Es complaciente con las visitas, y nunca ha viajado, porque desprecia la idea de abandonar su casa. Un Bolsón al pie de la letra. Tampoco posee el respeto de los enanos o de Gandalf, porque sobre él cae la desilusionada expectativa de un saqueador profesional.

Durante la aventura, Bilbo recibe impulsos sanguíneos de su lado Tuk que lo empujan a ser valiente y a sobrevivir los percances que se le presentan; por eso en el trecho medio de la novela, Bilbo deja de ser un Burgués y aprende a ser un **Saqueador**. Este Bilbo supera los peligros con astucia, audacia y constante aprendizaje. En el encuentro con los trols, Bilbo confunde a los monstruos, recomendándoles cómo cocinar a los enanos, y gana tiempo suficiente para que Gandalf los destruya usando la luz del sol (J. R. Tolkien, *El Hobbit* 46 - 51). En la oscuridad de las Montañas, Bilbo gana un duelo de acertijos contra la criatura Gollum, haciendo trampa al preguntar «¿Qué hay dentro de mi bolsillo?» (88). Antes de hospedarse en la casa de un cambia pieles, con la ayuda de Bilbo, Gandalf convence al cambia pieles de darles asilo, entreteniéndolo con la historia de cómo llegaron hasta allí (127 - 134). Bilbo se escabulle de las arañas que habían atrapado a los enanos en el Bosque Negro y los libera, usando el anillo de invisibilidad que le robó a Gollum y su espada *Aguijón*; también despista y mata a las arañas, enviando mensajes falsos mientras se hace invisible (164 - 173). Cuando los enanos fueron capturados por elfos del bosque, Bilbo roba las llaves de las celdas y se ingenia una manera para disfrazarlos de barriles, logrando que escapen flotando por el río (179-197). Contra el dragón, Bilbo se enfrenta en otro juego de acertijos,

³ He de aclarar que el término burgués aquí empleado es solo un título para el carácter de Bilbo en el primer acto de la novela, no está queriendo hacer referencia a ninguna terminología social específica.

mientras se esconde en el tesoro con su anillo de invisibilidad (228-236). Por último, Bilbo roba La piedra del arca, sumamente importante para Thorin que se enloquece por la fiebre de dragón, y se la otorga a la gente de El Lago para que pudieran negociar con Thorin (273-279).

Este recorrido de su viaje nos muestra que Bilbo aprende a ser astuto y mentiroso, audaz y persistente; todo mientras desarrolla las cualidades atléticas que lo salvan repetidas veces, como combatir y moverse sigilosamente: las cualidades que se esperarían de un Tuk. Así, Bilbo se acerca más a su herencia aventurera y mágica, mientras se distancia del carácter de un Bolsón puro. No obstante, en su viaje también aparecen momentos en los que desea regresar a casa y arrojarse en la comodidad de su cama, como una nostalgia de su vida de Bolsón. Por lo que hay que tener presente que el lado Bolsón no se pierde del todo.

Algo más para tener en cuenta, son los atributos que utiliza Bilbo para disuadir los problemas. En vez de usar la fuerza bruta o un superpoder innato, a la manera de héroes mitológicos como Hércules, Thor o Aquiles, Bilbo soluciona los aprietos usando su creatividad e ingenio, mientras desarrolla las cualidades físicas de las que carece y refina su ingenio con cada prueba superada. Bilbo aprende a mentir mejor, a moverse sin que lo vean y robar objetos preciosos que lo ayudan en su aventura; logra defenderse y salvar a los enanos en numeradas veces, haciendo que el mismo Thorin lo reconozca como alguien importante:

–¡Bien! ¡Aquí estamos! –dijo Thorin–. Y supongo que tenemos que agradecerlo a nuestras estrellas y al señor Bolsón. Estoy seguro de que tiene derecho a esperararlo, aunque desearía que hubiese organizado un viaje más cómodo. No obstante... todos a vuestro servicio una vez más, señor Bolsón. (J. R. Tolkien, El Hobbit 2020)

Es por esto que Bilbo abandona el papel de **Burgués** y llega a ser lo que los enanos esperaban que fuera desde un inicio, un **Saqueador**.

No obstante, la última etapa de Bilbo es la de **Pacifista**. Al final de la novela y después de la terrible *Guerra de los cinco ejércitos*, Thorin le pide disculpas a Bilbo por su avaricia y tiranía, compartiéndole su última reflexión antes de morir:

¡No! —dijo Thorin—. Hay en ti muchas virtudes que tú mismo ignoras, hijo del bondadoso Oeste. Algo de coraje y algo de sabiduría, mezclados con mesura. Si muchos de nosotros dieran más valor a la comida, la alegría y las canciones que al oro atesorado, éste sería un mundo más feliz. (J. R. Tolkien, *El Hobbit* 295)

Este mensaje le provoca a Bilbo un deseo de regresar a casa, pero lo hace completamente cambiado. De acuerdo con algunos académicos, este es el punto donde se alcanza el tema principal del libro, como es el caso de Arthur Pearce, quien argumenta que el viaje de Bilbo es «un peregrinaje para convertirse en pacifista» (Pearce 62), purgándose de toda violencia y avaricia. Lo cual tiene sentido, pues Bilbo rechaza su parte del tesoro, ya que no sabría qué hacer con tanto oro. Gracias a lo que se desarrolla en el final, Bilbo presencia la paz y la prosperidad en cada uno de los contendientes después de la guerra, junto con los resultados benignos de su aventura: recorre los lugares que visitó con anterioridad, ahora pacificados sin trasgos, ni wargos. El viejo Bolsón vuelve a su hogar con un equilibrio interior de ambos lados familiares y disfruta de la tranquilidad de un Bolsón, después de las aventuras de un Tuk, porque Bilbo logró crecer y cambiar: «—¡Así llega la nieve tras el fuego, y aun los dragones tienen su final! —dijo Bilbo, y volvió la espalda a su aventura. El lado Tuk estaba sintiéndose muy cansado, y el lado Bolsón se fortalecía cada día—. ¡Ahora sólo me falta estar sentado en mi propio sillón! —dijo» (301).

Bilbo fue, en definitiva, un aventurero, un saqueador y un hobbit. Su herencia Bolsón no lo dejó en ningún momento, como la Tuk no lo hizo tomar malos caminos. Bilbo Bolsón resultó ser la mejor mezcla de las dos. Descubrió que la alegría de una vida tranquila después de aventuras y peligros no estaba mal, y que obrar sin avaricia, mas con valentía podía cambiar el mundo.

Ese es Bilbo, pero ¿qué nos puede decir sobre cómo crear a un protagonista y sobre qué es la esencia de la Fantasía? Con este relato razonamos que indudablemente tiene que haber un viaje para el personaje, algo que lo convierta en su verdadero ser. Para ello mismo, se puede pensar la existencia de la estructura mítica dentro de esta historia de Fantasía como una base para lograr que el protagonista evolucione internamente.

Esto, sin embargo, no soluciona el significado de la Fantasía, pues en todas las narraciones épicas de alguna extensión podría presentarse una evolución del protagonista. Por el momento, “una historia que se componga de un héroe mítico y de su cambio positivo por una aventura” no suena a una definición concreta del género, pero sí a una característica que lo conforma.

Por ello creo que debemos pensar en lo más esencial que se nos ocurre cuando decimos Fantasía: El mundo fantástico.

La Tierra Media y su gente

El Hobbit transcurre en un el mundo ficticio de La Tierra Media. Un lugar situado en un pasado posible de la humanidad o en ese lugar lejano donde transcurren los cuentos de hadas y las historias podrían ser reales. El narrador sugiere esta idea cuando presenta a los hobbits: «Supongo que los hobbits necesitan hoy que se los describa de algún modo, ya que se volvieron bastante raros y tímidos con la Gente Grande, como nos llaman» (12). Aquí propone un juego de realidades con el lector, otorga verosimilitud al mundo del relato, aunque sea empíricamente imposible.

Este juego se logra gracias a que el escritor se convierte en subcreador al momento de presentar un mundo ficticio. La Fantasía debe lograr cierto sortilegio para que este mundo imaginario sea tan verdadero como nuestro mundo real, pero no lo debe hacer creando una copia con retoques «fantasiosos», sino —como explica Gary K. Wolfe en su ensayo *The Encounter with Fantasy*— es hacer que el mundo de Fantasía pueda ser «un análisis sensorial de la humanidad», sin que se convierta en una alegoría del mundo real, pero que coexista con él (Wolfe 12).

Para marcar esta coexistencia en La Tierra Media implementaremos los términos de «Mundo Secundario» y «Mundo Primario», que Tolkien formuló en su ensayo *Sobre los cuentos de Hadas*. Por un lado, «Mundo Primario» es el término designado para nuestro mundo real, el hogar empírico del autor. Por otro lado, el «Mundo Secundario» refiere a un espacio imaginario que se vuelve «verdadero» para el lector una vez suspenda su incredulidad⁴. El Mundo Secundario debe tener sus propias reglas de juego claras desde el inicio (¿Qué es lo normal aquí?) para que el lector entre en consonancia con las leyes del mundo (J. Tolkien 49), y en *El Hobbit* no es distinto. Al inicio, el narrador presenta el mundo tranquilo de los hobbits, haciendo menciones a otros pueblos de distintas razas, y sugiere el implemento de magia en su universo con la inserción del mago Gandalf. con esta información, el lector hace un trato ficcional con el relato y suspende su incredulidad sobre la existencia de elfos, enanos, hobbits y dragones para adentrarse en un mundo repleto de luz y oscuridad, magia y leyendas, culturas magníficas y lugares maravillosos.

⁴ La noción de suspensión de la incredulidad tiene su origen en el pensamiento literario de STC. El concepto fue usado por primera vez a comienzos del siglo XIX en la *Biografía Literaria*. En este estudio, aunque se entiende cuál es el origen de la idea, se ha direccionado de manera diferente para articular el concepto de Mundo Secundario, desarrollado por J. R. R. Tolkien.

Una vez adentro, el lector descubre los lazos afectivos que conectan ambos mundos (*Mundo Primario* y *Secundario*) y hacen de su coexistencia algo posible. Comprendamos mejor este concepto: el mundo de Fantasía es un entendimiento de los ideales humanos, específicamente de sus valores y sentimientos (como el miedo, la esperanza, el bien, el mal, la justicia, la crueldad, la alegría y la tristeza), pero trasladándolos a un lugar donde la imaginación de ese mundo les da forma física. La belleza y la naturaleza emanan del carácter de los elfos, mientras que la codicia apesta al humor de los dragones.

Pero ¿cómo se logra ese proceso? A partir de lo que nos presenta Tolkien en su obra, podemos entender que se crea una correlación entre una criatura subcreada (**el enano**) y un ideal abstracto (**la tradición**), haciendo que el primero se convierta en el signo del segundo; es decir que la criatura obtiene el rol de símbolo⁵ (**el enano** encarna **la tradición**). A su vez, este símbolo (**enano/tradición**) es insertado en el Mundo Secundario (La Tierra Media) para contar una historia (la destrucción del hogar) con otros símbolos (**dragón/codicia**), creando así una alegoría (la destrucción del hogar de los enanos por culpa de un dragón = la destrucción de **la tradición** por culpa de **la codicia**) —y he de aclarar que por «alegoría» se entiende uno o varios eventos ligados

⁵ Como explica bien el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas: «[el símbolo] es un término extremadamente polisémico, tanto si lo consideramos en las diferentes ramas del saber humano en que se emplea, como si lo referimos únicamente a las que se relacionan directamente con la semiología, la lingüística y la literatura» (Marchese y Forradellas 381) De por sí no tiene una definición concreta de lo que es, y lo más cercano a explicarlo sería la noción de signo de Saussure. Por lo tanto, en este trabajo decidí entender la noción de símbolo como un «signo de profundidad metafórica».

a la narrativa con un significado oculto más profundo⁶—. Luego, las acciones de la criatura dentro de la historia dictarán las bases con las que se podrá interpretar un significado más profundo.

Ahora bien, el hecho de que sea interpretativo lo hace muy dudoso, ya que no se puede afirmar si una interpretación (como la mía) es mejor o más correcta que otra, ya que recae en la subjetividad del lector y se contradice con la diversidad de lecturas de una misma obra. Aunque yo no puedo establecer que *los enanos* son un símbolo directo de X o Y, sí puedo afirmar que hay herramientas hermenéuticas dentro del relato, con las que el narrador insinúa ciertos significados a sus creaciones y que existe una profundidad para que el lector pueda impregnarla de significado. El hecho de que yo pudiera crear un tapete alegórico con mis conjeturas demuestra las herramientas hermenéuticas que están trabajando internamente en este libro.

No obstante, este método sigue causando un problema. Me encuentro en contradicción con la propuesta de Wolfe; donde explica que los mundos fantásticos no deben ser alegorías de nuestro mundo real, pues terminarían reduciendo los relatos fantásticos a simples fábulas de una única interpretación ligada a los hechos reales que «se ocultan» dentro del relato (Wolfe 11-12). Wolfe tiene razón en esta afirmación, los relatos de Fantasía no deberían ser entendidos como moralejas o fábulas de nuestro mundo, ya que eso destruye la esencia fantástica; no obstante, me atrevo a afirmar que Wolfe se equivoca parcialmente, pues la relación entre el símbolo, la alegoría, la historia y la Fantasía son claros dentro del mundo de Tolkien, que definió la Fantasía de final del siglo XX.

⁶ Aquí, de igual manera, utilizo un término sacado del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Marchese y Forradellas 19), pero que refuerzo con la definición aportada por Christopher Tolkien en la introducción a *Sir Gawain and the green knight* (Tolkien 15).

La Tierra Media no es más que una amalgama de distintas sociedades, culturas y razas del folclor viviendo en constante conflicto y armonía, y ¿qué es un mundo, sino la gente que lo habita? Cada una de las razas posee su propio significado simbólico que las diferencia de las demás y que obtienen una razón alegórica dentro del mundo y su narrativa. Por eso, mi tarea en este instante consistirá en intentar describir algunas de las criaturas subcreadas de esta novela, presentar los símbolos que evocan y la posible alegoría que entretejen dentro de la historia. No creo hacerlas todas, porque eso tomaría más espacio (y este capítulo ya está muy largo), así que tomaré ciertas razas para probar mi punto.

Los enanos. Mencionados bastante ya, son un pueblo fuerte y orgulloso, de barbas largas y estatura baja. Tienen un fuerte lazo con su ancestralidad por la importancia que otorgan a su herencia y legado familiar. Pero su ancestralidad y riqueza se ven comprometidas una vez el terrible dragón Smaug les arrebató su reino y tesoro; ergo, el pueblo de los enanos se ve destirpado de su orgullo y de todo lo que una vez los hizo grandes. La simbología que ellos encarnarían sería un matiz entre la tradición y el legado, pero su simbolismo ya empieza a crear una alegoría desde el inicio por su trasfondo con el dragón, porque nos presenta el símbolo de la tradición siendo extirpado poéticamente de su propio legado por la malicia del dragón (la codicia). Entonces, el viaje que la compañía de enanos encara para recuperar su antiguo reino y matar al dragón adquiere una profundidad mucho más grande. Esta alegoría recorre el macro relato de *El Hobbit* y podría crear, incluso, un paralelo con el viaje de Bilbo: mientras los enanos viajan para recuperar su ancestralidad arrebatada, en forma de bienes materiales, por la terrible codicia; Bilbo recupera una parte de su ancestralidad Tuk de una manera espiritual.

Los trolls. Son bestias grandes, horrendas, violentas y muy fuertes que comen gente y que se ocultan del sol, porque la luz del día los convierte en piedra. Resuelven sus problemas usando

la fuerza, ya que no tienen intelecto para hacerlo de manera distinta, aunque tengan la suficiente inteligencia para entablar una conversación. Los trolls simbolizarían la fuerza bruta en su totalidad. Cuando los enanos intentan dominarlos por la fuerza, los trolls terminan ganando fácilmente, pero cuando Bilbo procede a usar su intelecto contra ellos, consigue demorarlos lo suficiente para vencerlos. Esta interacción produciría una alegoría del músculo contra el cerebro que haría parte de la evolución de Bilbo.

Los elfos. Son criaturas hermosas, inmortales, mágicas, sabias y muy antiguas. Están conectados con la naturaleza y la magia, de tal manera que todo lo que provenga de ellos será algo divino. La simbología de los elfos sería una correlación entre todo lo anterior (magia, naturaleza, antigüedad y belleza), pero considero que podríamos condensarlo en «la belleza inmortal». Como tal, los elfos son las criaturas más enigmáticas en *El Hobbit*, porque son tanto aliados como enemigos en la historia. Los elfos de Rivendel ayudan a la compañía de enanos y a Bilbo a descifrar el mapa secreto para entrar a Erebor, gracias a su conocimiento de lenguas y runas antiguas; en cambio, los elfos del Bosque Negro los encarcelan y maltratan por un rencor antiquísimo en contra de los enanos. En este sentido, «la inmortalidad» y memoria de los elfos es una cuchilla de doble filo que puede ser tanto un auxilio como un desgracia.

Los gigantes de piedra. Aunque son mencionados en una sola línea del libro, se les describe como seres enormes que viven en las montañas, tirándose piedras por diversión. Su participación llega hasta ahí, literalmente aparecen en un solo párrafo:

Todo marchó bien, hasta que un día se encontraron con una tormenta de truenos; más que una tormenta era una batalla de truenos [...]. Cuando [Bilbo] miró afuera, vio a la luz de los relámpagos los gigantes de piedra abajo en el valle; habían salido y ahora estaban jugando, tirándose piedras unos a otros; las recogían y las arrojaban en la oscuridad, y allá

abajo se rompían o se desmenuzaban entre los árboles. Luego llegaron el viento y la lluvia, y el viento azotaba la lluvia y el granizo en todas direcciones, por lo que el refugio de la roca no los protegía mucho. (J. R. Tolkien, *El Hobbit* 66-67).

Su personalidad es mínima, pero su utilidad dentro de la historia tiene un cierto sentido atmosférico. Los gigantes de piedra podrían entenderse como una personificación o hipérbole de la tormenta. Una tormenta tan fuerte sobre las montañas que pareciera que gigantes estuvieran tirándose piedras; como este es un *Mundo Secundario* es posible abandonar el símil y convertirlo en una realidad, es decir, un símbolo literal de la tempestad, la cual los enanos deben soportar para llegar a su hogar.

Los trasgos. Son monstruos pequeños y crueles que se esconden dentro de las montañas con hordas de guerreros sanguinarios. El autor los describe como criaturas de mal corazón y amantes de la tecnología que perjudica a la naturaleza: «las ruedas, los motores y las explosiones siempre les encantaron» (72). Los trasgos son los enemigos más consistentes de los enanos en toda la novela, por el simple hecho de que no paran de perseguirlos después de que Bilbo y su grupo escapen de las montañas; incluso aparecen al final de la novela, en la Batalla de los cinco ejércitos. Su interacción con el resto de las criaturas es de odio y violencia, excepto con los lobos wargos, con los que tienen una alianza maligna. Si bien pueden entenderse como la encarnación de la destrucción, también pueden ser la simbología del mal. Más que nada, su alegoría es la del peligro y la maldad que Bilbo debe enfrentar para llegar a su objetivo.

Los dragones. En particular Smaug, es una serpiente gigantesca con alas, escupe fuego y tiene un apetito legendario por el oro. Smaug saqueó el reino de Erebor, expulsó a los enanos, casi se come a Bilbo en un duelo de acertijos y destruyó el Pueblo del Lago antes de que lo mataran con una flecha negra. Con su herencia folclórica remitiendo desde los mitos nórdicos, los dragones

siempre han sido un símbolo de la codicia y el poder, y en *El Hobbit* no podría ser más claro. No solo es una serpiente perezosa que duerme sobre una pila titánica de riquezas, también impregna a los enanos con su malicia después de su muerte. Ya dueños del tesoro, Thorin y su compañía sucumben a «la fiebre de dragón», un estado mental de paranoia que los vuelve avariciosos, tanto que se niegan a compartir su tesoro con los Hombres del Lago y Bilbo se ve obligado a desligarse de los enanos. El simbolismo del dragón con la codicia es uno de los motores principales para la alegoría más grande de la obra. Si bien Smaug no cambia internamente, es el que retuerce las alegorías para dar un mensaje certero y brillante al final de la novela.

Y bien, el *Mundo Secundario* nos reveló algo de vital importancia y considero que es lo que estábamos buscando: la Fantasía. A diferencia de los otros géneros, la historia transcurre en un mundo imposible, donde se encuentran elementos simbólicos que ayuden a contar la historia de Bilbo y su aventura de una manera que el lector sea partícipe de ella. El lector se adentra al mundo subcreado (La Tierra Media) para encontrarse a sí mismo dentro de la narrativa y poder regresar al *Mundo Primario* (Nuestro mundo), entendiendo que un mundo es reflejo del otro.

Eso sí, las alegorías no operan a la manera de una «alegoriosis», es decir, no parece que la historia nazca como excusa para contar la alegoría, sino al contrario, las alegorías parecen ser usadas para fomentar el gran tapiz narrativo. La historia es primero, siendo esta la evolución de Bilbo y sus aventuras para robar el tesoro de un dragón, pero, al sumergirnos en sus hilos fantásticos podemos encontrar un viaje propio dentro de nuestro mundo metafórico.

La Fantasía del Hobbit.

Entonces, ¿qué es la Fantasía que nos presenta *El Hobbit*?

Bueno, debe ser una historia donde haya un viaje, llevados a cabo por un héroe. Debe haber una evolución, donde el héroe descubra una verdad o tenga un crecimiento. Ha de encontrar seres, objetos y peligros de un significado simbólico, que evocan un sentido más profundo en la historia de este personaje, y debe ser capaz de crear una coexistencia entre el mundo ficticio y el real.

Pero no solo eso, sino que este mismo proceso debe aplicar al lector. Aquel que lee un libro de Fantasía embarca la misma travesía emocional del héroe, pero con un reconocimiento distinto, pues encontrará en la abstracción de sus criaturas y del relato un sentido de su propia experiencia.

¿Pero esto cómo se logra diferenciar de los otros géneros? ¿Acaso no podemos aplicar la mismas herramientas a relatos de ciencia ficción, cuentos de horror, historias de amor, tramas biográficas y clásicos de la literatura?

Sería una tarea titánica comparar este género con los quinientos, y tal vez más, que podrían formularse en la comprensión del arte. Tampoco se podría comparar *El Hobbit* con cada obra literaria escrita hasta hoy para identificar lo que la diferencia, sería ridículo e inútil. Por eso, considero que hay que iniciar de lo macro a lo micro para poder separar este género de todos los otros.

Iniciemos con todas **las obras ficcionales de la literatura**. ¿Qué diferenciaría al *Hobbit* de *Don Quijote de La Mancha*, o de *Notre Dame de París*? Aquí no se podría jugar la carta de que una obra sea más imaginativa que otra, porque no existe una forma de regular la imaginación y sería una manera de despreciar la literatura de manera innecesaria. Aun así, muchas obras de ficción se sostienen sobre las reglas del mundo real, ya sea que se encuentren en un lugar geográfico existente o en un tiempo específico de la humanidad; mientras tanto, la Fantasía se regocija en la subcreación de su mundo, sus habitantes y su propio tiempo. Mientras una forma de ficción

acontece en territorios «reales», la Fantasía se encuentra en terrenos levantados por *una destreza élfica* (J. Tolkien 62) que distancian al lector del mundo empírico. La Fantasía puede romper las normas de la ciencia si lo desea y sin perder su verosimilitud, porque recoge los ideales esenciales de un mundo (nuestra Tierra) para darles cuerpo y carne en otro (la Tierra Media), dictando sus propias reglas de juego. Entonces, los relatos de Fantasía se distanciarían de las otras ficciones gracias a su acercamiento maravilloso frente a la realidad que se da por el arte de la subcreación.

¿Pero qué sucede con **los géneros que también poseen elementos mágicos, irreales y que retan a la lógica**? Pensemos primero en los más sencillos a descartar, que serían los relatos de horror y las fábulas. *El Hobbit* en primera instancia no es un relato de horror, porque las historias de terror dirigen sus historias con un sentimiento principal en mente: el miedo. Relatos como *Eso* de Stephen King (1986) o *El morador en las tinieblas* de H. P. Lovecraft (1937) poseen momentos de misterio, acción y humor (en el caso de *Eso* específicamente), pero todos esos sentimientos fomentan el deseo principal y más preponderante en ambas obras que es el terror, haciendo del miedo el factor principal. Mientras tanto, *El Hobbit* posee gran número de ambientes sentimentales dentro de su relato; hay momentos de miedo y de suspenso, como los hay de valentía, tristeza, humor, acción y finalmente de felicidad, por lo que no se concentra en un afecto principal como el de los relatos de horror. Lo mismo aplicaría a los relatos de amor, a los netamente humorísticos, de suspenso, de acción, etc. La Fantasía es “multiafectiva” y “multisentimental”.

En cuanto a las fábulas como género literario, es poco más evidente: *El Hobbit* no posee una moraleja estricta al final. Aunque en la Fantasía los animales pueden hablar como en las fábulas, las fábulas representan el estilo de alegoría del cual Wolfe y Tolkien desean apartarse. Las fábulas nacen de una «alegoriosis», es decir que la moraleja es la causa y la historia su consecuencia; mientras que las historias en Fantasía son lo principal y de ellas puede nacer una

enseñanza (si la hay). Por lo tanto, la Fantasía no se aferra a un único significado o interpretación, está abierta a múltiples acercamientos por su misma naturaleza simbólica.

Y algo más complejo sería diferenciar al *Hobbit* del género hermano de la Fantasía, **la ciencia ficción**. Muchos lectores dirán que la encomienda es bastante sencilla, pues la Fantasía se sitúa en mundos medievales y juega con magia, mientras que la ciencia ficción trata del espacio y (valga la redundancia) de ciencia, a lo que yo respondería que es un razonamiento válido, pero simplista que llega a ser insuficiente.

Hay un estipulación que ya mencioné al inicio y quiero mantenerla en alto como el énfasis de esta sección: la puesta en escena no determina el género.

¿Acaso un relato de naves espaciales no puede ser una historia de terror? ¿Los populares *western* deben estar siempre situados en el viejo oeste de Estados Unidos o podría contarse una historia de vaqueros en los páramos colombianos? Con este mismo pensamiento quiero desechar la idea de que una novela como *El Hobbit* sea catalogada de Fantasía instantáneamente, porque se sitúe en un mundo con magos, dragones y elfos, de la misma manera como sucedería si una novela es catalogada de ciencia ficción, porque se sitúa en un cohete con robots y alienígenas. Mi propuesta sería que para diferenciar ambos géneros se debe analizar cómo estos utilizan sus elementos maravillosos.

Gary K. Wolfe lo explica de manera maravillosa, formulando que los mundos de ciencia ficción están subordinados a un propósito racional del autor para comprobar «qué pasaría si en nuestra sociedad sucediera esto», con el fin de comprobar una tesis que usualmente llega a una crítica social (Wolfe 8). Entonces utilizando un concepto de Ernest Schachtel, llamado los «objetos

de uso», explica que las subcreaciones del autor de ciencia ficción funcionan como elementos científicos, en cuanto son observados con la lupa de la hipótesis y con la investigación en mente:

El mundo perceptivo de la ciencia ficción, entonces, es significativo en cuanto sus objetos están sujetos a la manipulación y al control. Si los muebles de nuestro cuarto comenzaran a desaparecer, como podría suceder en una novela de Philip K. Dick, pronto descubriríamos que lo que está sucediendo no es un imposible, pero en cambio alguna forma sofisticada, aunque comprensible, de manipulación de estos objetos para un igualmente comprensible fin. En la ciencia ficción, los objetos, los paisajes e incluso los personajes están usualmente destripados de todas menos aquellas cualidades que eventualmente servirán un propósito cognitivo (Wolfe 8).⁷

Con esto, Wolfe da a entender que los autores de ciencia ficción usan elementos subcreados (robots, alienígenas, etc.) con solo cualidades que confirmarían el objetivo final del relato: la crítica social. Esto confiere un factor de «alegoriosis», despreciado por Wolfe, ya que la historia se vuelve una herramienta para comprobar la hipótesis propuesta por el autor. Sin embargo, Wolfe describe que este proceso de «destripamiento» también sucede en la Fantasía, pero de manera distinta, pues «logramos encontrar objetos reducidos no hasta su utilidad, pero en cambio hasta su significado

⁷ Traducción realizada por mí, para comodidad del lector, del texto original:

«The perceptual world of science fiction, then, is significant in that its objects are subject to manipulation and control. If the furnishings of our room begin to disappear, as they are apt to do in a Philip K. Dick novel, we will soon learn that it is not really the impossible that is happening but rather some sort of sophisticated yet understandable manipulation of these objects for some equally understandable end. In science fiction, objects, landscapes, and even characters are often stripped of all but those qualities which will eventually serve some cognitive purpose» (Wolfe 8)

afectivo» (Wolfe 8). Así se evita una reducción en los elementos fantásticos, otorgándoles una abstracción capaz de crear simbologías.

Las historias de Fantasía, entre ellas *El Hobbit*, no poseen un subtexto político en su esencia, sugiriendo una posición afiliada a un partido político específico del contexto histórico del autor o comprobando la superioridad de un sistema de gobierno sobre otro. Aún así, inevitablemente la historia de Fantasía reflejará los ideales políticos del autor, en cuanto el *Mundo Secundario* sea entendido como la concepción afectiva del autor sobre el *Mundo Primario* dentro de su momento histórico. En tal caso, su creación presentará los valores e ideales que él considerará correctos e incorrectos de acuerdo con su contexto, educación y psicología. *El Hobbit* no se escapa de esta inevitabilidad, en cambio, la demuestra.

Tolkien, al ser un cristiano fiel a sus creencias, presenta en su Tierra Media el maniqueísmo de la fe cristiana (la eterna lucha del bien contra el mal), por lo que existen individuos esencialmente malvados, como los tragos, y otros esencialmente buenos, como Bilbo. Su novela contiene discursos implícitos que promueven la paz, el amor a la naturaleza y el valor de la comida, la alegría y las canciones sobre el oro atesorado, porque nacen de sus vivencias personales en la Primera Guerra Mundial, donde vio morir a sus amigos más cercanos y nunca volver a casa. Lo mismo sucede con los discursos que él denigra (la destrucción, la violencia, la avaricia y el maltrato a la naturaleza) que se representan en sus antagonistas.

Aún así, las historias de Fantasía no funcionan como «alegoriosis» de una propuesta política. Pueden ser críticas en cuanto su historia resuena con los lectores a un nivel personal, gracias a las ambigüedades de sus figuras simbólicas que permiten una interpretación abierta y artística, pero jamás serán una excusa para la crítica social. *El Hobbit* no es una analogía de la

Primera Guerra Mundial, como sí lo es *Revolución en la granja* (Orwell, George) de la Revolución Bolchevique. Esta diferencia es lo que separa a la Fantasía de la ciencia ficción.

Es por esto que La Fantasía, viéndola desde *El Hobbit*, es un viaje afectivo y transformador a través de instrumentos simbólicos, pero que no nace de una «alegoriosis».

Capítulo 2: Harry Potter y la piedra filosofal.

Pocas obras de literatura han obtenido un reconocimiento cultural como lo ha logrado la obra de Joanne Rowling. La novela infantil de *Harry Potter y la piedra filosofal* se publicó el 30 de junio de 1997 e inició lo que sería una saga de siete libros, con varias adiciones que expanden sobre su mundo. Fue adaptada en una colección de ocho películas mundialmente taquilleras y ha sido la inspiración para un parque de atracciones. Estos libros llegaron a ser la serie de novelas mejor vendida en la historia, traducida a más de 65 idiomas, y han tenido un impacto mundial incuestionable. Sin lugar a duda, Harry Potter es un titán cultural y también un actor dentro del género de la Fantasía, pues hay un antes y un después de *Harry Potter y la piedra filosofal*. La saga inspiró a otras obras a crear historias con protagonistas jóvenes y distintos, escuelas mágicas y mundos sobrenaturales escondidos dentro del nuestro. Cuando se habla de Fantasía, fácilmente se puede remitir a dragones, magos de Hogwarts, varitas mágicas y escobas voladoras. Me lleva a preguntarme ¿qué habrá hecho Harry Potter para moldear el género? ¿Qué cambió? ¿Qué mantiene después de los sesenta años de diferencia con Tolkien? Y, por supuesto, ¿qué es la esencia de la Fantasía de acuerdo con esta novela?

Iniciemos, pues, conociendo a su autora.

J. K. Rowling (Joanne Rowling)⁸

Joanne nació el 31 de julio 1965 en Gales, siendo la primera hija de una familia con dos hijas. Su padre trabajó como ingeniero de aviones y su madre fue química. Joanne amaba los libros desde pequeña, por lo que fue la chica de gafas gordas, pecosa y come libros de su escuela.

⁸ Información sacada de la página oficial de Joanne Rowling.

Terminó estudiando francés en la universidad, donde leyó los clásicos griegos y francófonos mientras aprendía el idioma para convertirse en traductora. Después de graduarse, viajó a Londres y consiguió un trabajo investigativo sobre las violaciones de los derechos humanos en los países africanos francófonos; esta labor la llenó de humildad y de un deseo altruista. Luego consiguió un trabajo de secretaria que no duró mucho, porque lo detestaba inmensamente.

En 1990, sentada en un tren retrasado de Manchester hacia Londres, Joanne concibió la idea de un niño que fuera a estudiar en una escuela de magia y hechicería. A falta de papel y tinta no pudo escribir la historia en ese instante, pero en su viaje de cuatro horas imaginó el mundo, la escuela y una trama dirigida a siete libros (cada uno por un ciclo escolar). Tristemente, ese mismo año falleció su madre, lo que la empujó a dejarlo todo y comenzar de cero en Portugal, donde trabajó como maestra de inglés.

En 1992 se casó con Jorge Arantes en Portugal, con el que tuvo una hija, Jessica, en 1993. Joanne escribió los primeros tres capítulos de su libro y luego escapó de Portugal con su hija hacia el Reino Unido, porque su esposo era abusivo y violento. En sus años de vuelta a Inglaterra, Joanne no consiguió dinero, ni trabajo, y tuvo que mudarse a un apartamento minúsculo, donde debió decidir si comprar pañales para su hija o papeles para su libro con la plata que le aseguraba el estado. Después de terminar su manuscrito, envió los primeros capítulos de su novela a las grandes editoriales que la rechazaron constantemente por no ser de un contenido comercial, hasta que una agencia literaria apenas creciendo se interesó en ella y le pidió enviar el libro completo.

Una vez aceptaron la publicación de su libro, Joanne recibió un adelanto con el que le dio estabilidad a su vida y consiguió un trabajo como maestra de inglés en un colegio. No obstante, le recomendaron que publicara bajo un pseudónimo que sonara masculino para que la audiencia infantil no se desagradara de leer un libro escrito por una mujer; así que creó el alter ego de J. K.

Rowling, donde la «K» apareció como un homenaje a su abuela Kathleen. Su éxito fue tan grande que para la publicación de su segundo libro renunció a dar clases y se concentró únicamente en su escritura.

Desde entonces, ha publicado una saga de siete libros, dos novelas independientes, una colección de relatos expandiendo el mundo de su creación, un guion teatral y dos guiones cinematográficos. Dando fin a la historia de Harry Potter en el 2007, pero continuando la expansión de su Mundo Mágico, Joanne se ha consolidado como la autora más exitosa de la historia y una eminencia del género de Fantasía.

En cuanto a sus ideologías, Rowling pertenece a la Iglesia de Escocia, aunque ha mostrado en sus libros una fluctuación con la religión; ella misma ha dicho en una entrevista con El País: «Me siento muy atraída por la religión, pero al mismo tiempo siento mucha incertidumbre. Vivo en un estado de flujo espiritual» (J. Rowling). De igual manera, Joanne es una filántropa que ha creado fundaciones para combatir la pobreza, donando parte de sus riquezas para ayudar a la gente más necesitada, tanto que en el 2016 dejó de ser multimillonaria por la cantidad de fortuna que invertía en donaciones (Carballo).

Sus libros señalan sus ideales feministas, mostrando personajes femeninos brillantes y capaces, al igual que un rechazo total al abuso y al racismo. De igual manera, demuestran apoyo y reconocimiento a la comunidad homosexual, ya que presentan a uno de los primeros personajes abiertamente gay en un libro dirigido a jóvenes y niños. Sin embargo, desde los últimos dos años, Rowling ha salido a la luz como una feminista transfóbica, pues ha dado declaraciones en sus redes sociales renegando las ideas de que un hombre biológico pueda reconocerse como mujer.

Ya que conocemos a la autora, conozcamos su obra.

“El niño que vivió”: la historia de *Harry Potter y la piedra filosofal*

Después del asesinato de sus padres por un mago tenebroso conocido como Voldemort, Harry Potter fue dejado en la puerta de sus familiares más cercanos, los Dursleys, cuando era solo un bebé. Allí creció en un ambiente de maltrato y abuso, durmiendo debajo de una escalera, siendo tratado como un niño indeseado y culpable de los sucesos sobrenaturales que pasaban a su alrededor, como la vez que liberó a una boa constrictor en el zoológico por accidente con solo pensarlo. A su edad de 11 años, recibió una carta de una escuela de magia y hechicería para que aprendiera las artes mágicas del mundo del que proviene, pero sus tíos hicieron todo lo posible para apartarlo de ese mundo, hasta que un gigante barbudo llamado Hagrid (el cuidador que dejó a Harry en la puerta de sus tíos cuando era bebé) vino a buscarlo y a contarle toda la verdad: la magia existía en un mundo oculto a plena vista; él, Harry, era un mago capaz de hacer cosas increíbles al igual que sus padres, y se había construido una leyenda acerca de su nacimiento desde que venció al mago más tenebroso siendo apenas un bebé, haciéndolo el chico más famoso de todo el Mundo Mágico.

Conociendo (parte de) la verdad, Harry aceptó entrar a Hogwarts, la escuela de magia y hechicería. Luego visitó el Mundo Mágico por primera vez y conoció Gringotts, el banco dirigido por duendes preferido por los magos; allí Hagrid recogió un paquetico secreto y le mostró a Harry la fortuna que le habían dejado sus padres. Con la ayuda del gigante, Harry compró sus útiles escolares y consiguió una varita mágica, preparado para empezar sus clases.

Después de subirse al que lo llevaría a Hogwarts, Harry conoció a su nuevo mejor amigo, Ron Wesley, y a su rival Draco Malfoy. Una vez en Hogwarts, Harry fue seleccionado en una de las distintas casas que determinaría su vida escolar a partir de su personalidad. Se hizo de nuevos amigos, como Hermione Granger (una chica bastante lista) y Neville Longbottom (el chico menos

suertudo de todos); aprendió a hacer magia de verdad, a montar escobas voladoras y a moverse por los pasadizos intrincados del castillo de la escuela. También se convirtió en el jugador más joven en el deporte preferido de los magos, el *quidditch*, y conoció a los profesores que le dictarían clases, pero que ocultan secretos de los estudiantes, como la respetuosa Profesora McGonagall y el odioso Profesor Snape.

Durante su tiempo en Hogwarts, Harry vivió pequeñas aventuras que tenían detrás un misterio más grande relacionado con el regreso de Voldemort y el escondite de la Piedra Filosofal. Encontró a un perro de tres cabezas cuidando una puerta secreta; sobrevivió un intento de asesinato durante su primer partido de *quidditch*; venció a un trol liberado en la noche de Halloween; espió las conversaciones secretas de sus profesores, usando una capa de invisibilidad; descubrió un espejo que muestra el deseo más profundo de su corazón; investigó la historia de Nicolás Flamel, creador de la piedra; liberó un dragón bebé que le habían regalado a Hagrid ilegalmente; presencié el retorno macabro de Voldemort durante un castigo en el Bosque Prohibido, y superó todas las pruebas dentro del castillo que protegían la Piedra Filosofal. Resolviendo el misterio y llegando a la cámara donde resguardaban la piedra, solo Harry entabló combate con Voldemort, quien renació en la nuca de su profesor de protección contra las artes oscuras, el señor Quirrel, responsable de todos los males de su año escolar en vez del presunto Snape. Harry logró vencerlo y apartarlo de la Piedra por un pelo, pero quedó muy malherido e inconsciente.

Al final, el único misterio irresoluto que quedó sin contestar fue la razón por la que él vivió y Voldemort no en la noche que mataron a sus padres, el gran secreto detrás de su cicatriz. El director de la escuela, Albus Dumbledore, le comparte un secreto al final de su año escolar: vivió gracias al amor de su madre que se sacrificó por él, que resultó ser la magia protectora más fuerte

de todas. Así terminó Harry su primer año escolar, ya preparado para regresar a casa y esperar el siguiente.

El género de Harry Potter

Indudablemente hay que analizar los elementos que hacen a Harry Potter pertenecer al género de la Fantasía. Podría tomar el mismo acercamiento que hice con *El Hobbit*, pero aún no deseo entablar una comparación, porque deseo develar lo que *Harry Potter y la piedra filosofal* presenta por Fantasía. Quiero que esta novela sea la que me ilustre con su contenido; por eso mismo procederé a demostrar los elementos que podrían abarcar la esencia de una historia de Fantasía como la estructura narrativa, el protagonista, el mundo ficcional y sus elementos mágicos.

Eso sí, algo que llama la atención de *Harry Potter y la piedra filosofal* es que también presenta características del género policiaco, como lo es un personaje investigador, un misterio por resolver, la recolección de pistas y el final explicativo que resuelve el caso. Es atrevido adentrarse en un segundo género cuando intento descifrar el corazón del género fantástico; no obstante, destilando las características del género policiaco podremos separar los elementos de la Fantasía en esta novela. Por lo tanto, me guiaré por el estudio de Iván Martín Cerezo en su libro *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)* (2006) para determinar los elementos policíacos de esta novela.

Entre el viaje y el misterio: la estructura mítica y detectivesca.

El análisis de una estructura narrativa es una excelente herramienta para intentar descifrar la composición de un relato y si esa composición tiene un objetivo particular. Eso sí, cuando hago un acercamiento estructural con esta novela no es para encasillarla en un molde y ver si se cumple o no unos “requisitos” para ser considerada de X o Y género, como sucede en la escuela del

estructuralismo que es fuertemente criticada por esto. Al contrario, aprovecho el análisis de estructuras como base para descubrir la funcionalidad de los sucesos dentro de la historia y entender mejor su significado, sin reprochar los cambios que harían de esta obra algo particular.

Es por esto que, aunque la trama de este libro tiene varios episodios que parecerían separados, se puede entender mejor como un viaje mágico repleto de pruebas para retar al protagonista y verlo crecer a través del relato. En sí, la historia de Harry Potter en su primer año escolar se asemeja a un relato heroico; es por eso que Joseph Campbell, escritor de *El héroe de las mil caras* (1949), y su estructura estudiada sobre el *monomito* nos ayudará de nuevo a comprender con mayor profundidad cada suceso narrativo dentro de esta novela y el posible centro de esta trama: el viaje del protagonista en un mundo maravilloso.

Analicemos pues qué tanto se asemeja la historia de Harry Potter al *monomito* y qué significados agregaría a la novela.

1. *Mundo ordinario*: Como una muestra del espacio normal antes de la aventura, *el mundo ordinario* es presentado desde la perspectiva del tío de Harry, el Sr. Dursley. Se estipula una división entre el mundo de los magos y de los *muggles* (personas no mágicas); luego, *el mundo ordinario* se transforma en el horrible día a día de Harry con sus tíos y primo.
2. *La llamada a la aventura*: El suceso que invita a Harry Potter a salir del *mundo ordinario* acontece en su cumpleaños número 11, cuando Harry recibe una lluvia de cartas dirigidas hacia él. Nos enteraríamos después de que las cartas son invitaciones para entrar a la escuela de magia y hechicería, Hogwarts.
3. *El rechazo al llamado*: Curiosamente, el *rechazo* no es proporcionado por el héroe, sino por los individuos en control de él, sus tíos. Ellos obstaculizan la entrega de las

cartas para Harry, destruyendo toda la correspondencia. Este *rechazo* llega hasta tal punto, que el tío de Harry obliga a toda la familia a mudarse a una isla a mitad de la nada para alejarse de los magos y sus cartas infernales.

4. *La ayuda sobrenatural* (o *Encuentro con el mentor*): El *mentor* que motiva al héroe a aceptar su destino con la aventura aparece en la isla desierta. Harry es visitado por Hagrid, el gigante cuidador que lo dejó en la puerta de sus tíos. Este le cuenta sobre el mundo de los magos, le entrega su carta para entrar a Hogwarts y le celebra su cumpleaños para luego llevarlo a su primer encuentro con el Mundo Mágico.
5. *El cruce del primer umbral*: La línea que separa al *mundo ordinario* del mundo del llamado es cruzada dos veces dentro de esta historia. La primera vez es cuando Harry se adentra en el mundo de los magos con Hagrid, atravesando un muro de ladrillos que resguarda un callejón de tiendas mágicas. Aquí, el héroe obtiene un mejor vistazo del Mundo Secundario y del contraste con el *mundo ordinario*. La segunda vez sucede cuando Harry cruza una columna dentro de una estación de tren para llegar a un carril de trenes que lo llevará directo a Hogwarts. Este contiene un significado más profundo, ya que es el equivalente a un salto de fe para atravesar el velo que separa ambos mundos.
6. *El vientre de la ballena*: Este suceso es un segundo renacimiento del héroe dentro del lugar más alejado del mundo ordinario, por eso se representa con llegar al vientre de la tierra en un lugar oscuro o secreto, del cual el héroe escapa siendo alguien nuevo o renacido. En el caso de Harry, podría entenderse como un “bautismo simbólico” al llegar a Hogwarts: la selección de su casa dentro de la escuela. Cuando le ponen el Sombrero Seleccionador, este describe la valentía, la inteligencia, el potencial y la perseverancia que Harry posee, pero que nunca había sentido o creído

de sí mismo. En el momento que es escogido dentro de la casa de los valientes, en voz alta y con gran celebración, Harry «renace» como un Gryffindor y un habitante del mundo mágico, cosa que no era antes.

7. *El camino de las pruebas*: El trayecto del héroe contiene distintas *pruebas* y contratiempos que lo hacen crecer, encontrar a sus aliados, conocer a sus enemigos, y que conforman la gran parte de su historia. En su tiempo en la escuela, Harry supera distintos contratiempos que conforman su primer año escolar en Hogwarts: las clases de magia, la práctica de vuelo con escobas, los paseos nocturnos en el castillo, los partidos de Quidditch, la lucha contra el troll en Halloween, la liberación del dragón mascota de Hagrid, el misterio de Nicolás Flamel y el castigo en el Bosque Prohibido.
8. *El encuentro con la diosa*: La diosa siempre es presentada como la amada de la cual el héroe se enamora o la figura materna que puede prometer una vida de belleza y júbilo. Como la historia de Harry está ligada a la muerte de sus padres, no encuentra ningún interés amoroso, pero sí encuentra afecto en un espejo encantado que le muestra el deseo más profundo de su corazón, el Espejo Oesed. En el Espejo ve la oportunidad de reencontrarse con sus padres y estar junto a ellos, algo que nunca pudo hacer antes. Es un momento de belleza amarga y una promesa de júbilo, pero falsa y peligrosa. Este *encuentro con la diosa* presenta al Espejo como un objeto antagónico y a la vez deseado, por lo que actúa como la figura de «diosa malvada» (Campbell 68): un amor inalcanzable que crea un conflicto sentimental para el héroe.
9. *La mujer como tentadora*: La figura amorosa se convierte en una fuerza que intenta separar al héroe de su búsqueda y descarrilarlo de su aventura. Por eso mismo el

espejo Oesed es similar a la mujer tentadora, pues resulta ser un instrumento que le hace mal a Harry con el deseo de una falsa promesa. Es por eso por lo que Harry debe ser salvado del Espejo por un segundo actor. Dumbledore, su director de escuela, le explica la trampa de aquellos que miran al Espejo por mucho tiempo y le hace prometer que no lo buscará más, dándole una lección a Harry para que no sufra el mismo destino de aquellos que se concentran tanto en un sueño inalcanzable: enloquecer o morir de tristeza. (J. K. Rowling 185).

10. *La reconciliación con el padre*: El héroe en su viaje se topa con una figura monstruosa que simbolice la maldad del padre, la cual debe derrotar o reconciliarse para romper su pasado y pasar a la adultez. Esta etapa no se encuentra en esta novela, ni hay un evento que la iguale tal cual. Curiosamente, dentro de la novela hay una constante de Harry siendo la viva imagen de su padre y heredero de su legado, tanto lo bueno (la riqueza, la fama y las habilidades innatas para los deportes) como lo malo (la enemistad de Snape), por lo que la historia contiene elementos de paternidad, pero no de la manera negativa que el héroe supera en otros relatos.
11. *Apoteosis (o La prueba final)*: Después de descubrir el misterio de la Piedra Filosofal y que Voldemort estaba tras de ella, Harry y sus amigos atraviesan las trampas dejadas por los profesores que resguardaban la Piedra dentro del castillo. Dejando a sus amigos atrás en las pruebas finales, Harry se enfrenta a su rival más osado, Voldemort.
12. *La gracia última*: La gracia se da después del éxito del héroe y usualmente es presentada como una comida, un elixir, un regalo de los dioses como premio por los frutos de su aventura. En el caso de *Harry Potter y la piedra filosofal*, el niño mago se despierta en la enfermería después de haber quedado inconsciente de su pelea con

Voldemort. Se encuentra rodeado de dulces y regalos de sus compañeros y por un momento cree tener la snitch dorada entre sus dedos. Dumbledore, que lo acompañaba mientras despertaba, lo tranquiliza y le comparte todo lo acontecido después con la Piedra Filosofal y Voldemort; también los secretos que Harry no pudo resolver, como el odio de Snape, la razón por la que Harry no murió la noche que mataron a sus padres y por qué Quirrel no pudo tocarlo. En sí, los regalos, las enseñanzas de Dumbledore y la revelación de los secretos son los que componen *la gracia última* de su aventura.

13. *La negativa al regreso*: Tal como al inicio, el héroe *rechaza al llamado* de regresar a su hogar y al *mundo ordinario*. Curiosamente, el *regreso* entero es bastante corto (2 páginas) en esta novela, pero dentro de este segmento del regreso no hay una *negativa*.
14. *La huida mágica*: El viaje de regreso se da usualmente por medios de transporte mágico, por el que pueden transcurrir nuevos contratiempos. En el caso de Harry no es muy distinto, él simplemente se regresa en el tren con el que llegó a la escuela en primer lugar.
15. *El rescate del mundo exterior*: El héroe es rescatado por los habitantes del *mundo ordinario* como una forma de reencuentro y de recompensación por los logros que hizo en su viaje. Harry no tiene tal rescate en su relato.
16. *El cruce del umbral de regreso*: El momento en que el héroe regresa al *mundo ordinario* como un ser cambiado, tratando de resolver los peligros que ocurrieron en su ausencia. En la novela, Harry es recogido por sus tíos que lo siguen tratando con desprecio; existe un cambio de realidad al pasar de un mundo que lo vanagloria a otro distinto que no conoce de su fama.

17. *La posesión de los dos mundos*: El héroe se convierte en un paragón del mundo exterior y del mundo ordinario, encontrando el mejor balance entre ambos para poder transitarlos con facilidad. En esta novela solo tenemos un vistazo diminuto a lo que sería un balance entre la vida mágica y la vida cotidiana de Harry: él se sonríe a la idea de que sus tíos no saben que no puede hacer magia fuera de la escuela, por lo que tendrá unas vacaciones divertidas.

Como hemos dicho antes, el viaje del héroe es una estructura que se presenta en historias de crecimiento y evolución, pues el protagonista debe afrontar pruebas en un mundo distante que lo cambian para mejor, y que se da en relatos sobre el paso a la adultez. En *Harry Potter y la piedra filosofal* no es distinto, pues el protagonista emprende un viaje mágico con adversidades que lo van formando. Harry adquiere un mejor conocimiento de sus capacidades, de su pasado y del mundo que lo rodea para lograr su objetivo al final de su historia.

No obstante, dentro de *Harry Potter y la piedra filosofal* la estructura mítica comparte un lugar con la estructura de una narración policiaca. La trama gira también alrededor de un misterio del cual se plantean hipótesis, se encuentran pistas y se hace una investigación que termina en una explicación final, resolviendo el caso de la titular Piedra Filosofal. Para entenderlo mejor podemos utilizar el estudio de Iván Martín Cerezo sobre el género policiaco, ya que Harry Potter presenta los elementos que Cerezo propone en su libro sobre la composición de un relato policiaco, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*.

Al comienzo encontramos el crimen o la perturbación del orden social junto con la presentación del protagonista —el detective— y, en caso de que los haya, del deuteragonista y del antagonista; a medida que avanza el relato se van presentando los sospechosos y el detective va uniendo los cabos sueltos que le llevarán a la solución final por medio de una investigación racional o una búsqueda

dinámica, en la que tendrá que dar cuenta de los resultados de su investigación para haber llegado a esa solución (Cerezo, Poética del relato policiaco: (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler) 107).

En términos más simples, un relato policiaco está compuesto por un *Crimen* (*perturbación*), una *Investigación* y una *Solución* (107). La novela de Rowling no es distinta y entraremos en cada uno con gran detalle.

El Crimen

Existen dos sucesos —o crímenes— que detonan dos respectivos misterios. El primero, al que llamaremos «El misterio de la cicatriz», se da con la muerte de los Potter por parte de Voldemort y la incógnita de cómo Harry sobrevivió:

—Eso no es todo. Dicen que [Voldemort] quiso matar al hijo de los Potter, a Harry. Pero no pudo. No pudo matar a ese niño. Nadie sabe por qué ni cómo, pero dicen que, como no pudo matarlo, el poder de Voldemort se rompió... y que ésa es la razón por la que se ha ido [...]. ¿Es verdad? —tartamudeó la profesora McGonagall—. Después de todo lo que hizo... de toda la gente que mató... ¿no pudo matar a un niño? Es asombroso... entre todas las cosas que podrían detenerlo... Pero ¿cómo sobrevivió Harry, en nombre del cielo?

—Solamente podemos hacer conjeturas —dijo Dumbledore—. Tal vez nunca lo sepamos. (J. K. Rowling 22)

Este misterio gira en torno a esa pregunta: ¿cómo sobrevivió Harry?

El segundo, al que llamaremos «El misterio de la Piedra Filosofal», se da con el robo en el mismo día que Harry y Hagrid recogieron un extraño paquete en el Banco de Gringotts:

ULTIMA HORA SOBRE EL ASALTO EN GRINGOTTS

Continúan las investigaciones del asalto que tuvo lugar en Gringotts el 31 de julio. Se cree que se debe al trabajo de magos y brujas tenebrosos desconocidos.

Los duendes de Gringotts insisten en que no se han llevado nada. La cámara que se registró había sido vaciada aquel mismo día.

«Pero no vamos a decirles qué había allí, así que mantengan las narices fuera de esto si saben lo que les conviene», declaró esta tarde un duende portavoz de Gringotts.

[...] Hagrid había vaciado la cámara setecientos trece, si puede llamarse vaciarla a sacar un paquetito arrugado. ¿Sería eso lo que estaban buscando los ladrones? [...] ¿Hagrid había sacado el paquete justo a tiempo? ¿Dónde podía estar? ¿Sabría algo sobre Snape que no quería decirle? (J. K. Rowling 127-128).

Todas esas preguntas son las cuestiones que atañen a ese misterio, por lo que la investigación de ese caso intenta descubrir cuál es el objeto que se está buscando, dónde podría estar oculto y si Snape, el principal sospechoso, desea apoderarse de él.

La investigación

De juntos misterios se recopila información que desemboca en la resolución de estos. Del «Misterio de la cicatriz» se obtienen pistas en forma de los testimonios o explicaciones de los acontecimientos de la noche del asesinato: los Dursleys le cuentan a Harry que sus padres murieron en un accidente automovilístico —lo cual es una vil mentira—, pero Harry no se acuerda de ningún auto (J. K. Rowling 36); Hagrid le revela a Harry la historia de Voldemort, el intento de convencer a sus padres de unírsele y algunas ideas de por qué los mató (57); luego comenta que su cicatriz fue a causa de un maleficio y que algo no esperaba Voldemort lo hizo desaparecer (59). También

hay señales de este misterio en los momentos extraños cuando la cicatriz de Harry arde en su frente, que luego se da a entender está relacionado con la presencia de Voldemort.

El primer ardor en la cicatriz sucede en el banquete, cuando el profesor Snape «miró por encima del turbante de Quirrel, directamente a los ojos de Harry...» (114). El segundo ardor y mucho más fuerte acontece en el Bosque Prohibido, en el momento que una figura encapuchada bebe la sangre de un unicornio y se levanta a encarar a Harry que es salvado por un centauro (218). Mismo centauro que le sugiere la posibilidad de que Voldemort es el culpable detrás de todo, marcando así una posible relación entre su cicatriz y el mago malvado (220). El último ardor se da en la confrontación final con Voldemort, cuando Harry es agarrado y tocado por Quirrel (248).

En cuanto al «Misterio de la Piedra», hay muchas más pistas para descubrir ¿dónde está? ¿Qué es? Y ¿quién es el culpable? Por temas de brevedad solo presentaré los sucesos más importantes, sin enlistar los que podrían tomarse como «presunciones falsas» (como es el caso de que Snape fuera el sospechoso principal por la malinterpretación de sus actos, o de que Quirrel escondiera ajos dentro de su turbante como la razón de su nauseabundo aroma): Dumbledore previene de no entrar a cierta sección del castillo (115); Harry y sus amigos encuentran un perro de tres cabezas resguardando una trampilla en la sección prohibida (143); en Halloween se escapa un trol, y luego se presume que alguien lo soltó para entrar a la sección prohibida (153); Hagrid tiene un desliz y menciona que el perro de tres cabezas cuida algo de Nicolas Flamel (168); descubren que Nicolas Flamel es el creador de la Piedra Filosofal, objeto capaz de dar vida eterna, múltiples riquezas y seguramente el que está escondido en el castillo (189); Hagrid tiene otro desliz y comenta que los profesores crearon trampas para proteger la piedra (199); Hagrid revela la forma de hacer dormir al perro cuando le regalan un huevo de dragón, se sospecha que el donador del

huevo es quien busca la Piedra (225); Dumbledore recibe una carta urgente que lo obliga a salir del castillo por todo un día, se presume que es una táctica para robar la Piedra ahí mismo (227).

La Solución.

La culminación de las *Investigaciones* y la explicación de cada misterio son presentadas en la conclusión y clímax de la novela. «El misterio de la cicatriz» termina confirmando lo que se temía, pero sin realmente resolver el caso. Voldemort había vuelto y la razón por la que había asesinado a los Potter fue porque se interpusieron en su intento de matar a Harry:

—Qué conmovedor —dijo [Voldemort]—. Siempre he valorado la valentía... Sí, muchacho, tus padres eran valientes... Maté primero a tu padre y luchó con valor... Pero tu madre no tenía que morir... ella trataba de protegerte... Ahora, dame esa Piedra, a menos que quieras que tu madre haya muerto en vano. (J. Rowling 247, 248)

Más que resolver el misterio en sí, en realidad potencia más preguntas ¿por qué quiso matarlo? ¿Por qué le duele a Harry su cicatriz cerca de él? ¿Por qué Voldemort desapareció cuando intentó matar a Harry? Lo que se supone de este misterio inconcluso es que se resolverá en los libros subsiguientes, ya que parece ser el gran misterio de toda la saga, y lo es.

Por otro lado, «El misterio de la piedra filosofal» sí se resuelve. Al igual que la *Solución* anterior, no es el detective el que explica lo sucedido —es decir Harry—, sino el villano que confirma la verdad de todo una vez se revela su identidad. El profesor Quirrel, el tartamudo inofensivo, explica que fue realmente él quien intentó matar a Harry en el partido de *quidditch*; él, quien soltó al trol para escabullirse y entrar a la sección prohibida; él, quien mató a los unicornios y bebió su sangre para mantener con vida a Voldemort que estuvo detrás de su nuca todo el tiempo, y fue él quien asaltó Gringotts e inició la búsqueda por la piedra filosofal; mas nada de eso lo hizo

el profesor Snape, el cual era el sospechoso principal, pero que realmente intentaba proteger a Harry desde el inicio (243, 244, 245). En fin, el Misterios de la Piedra se resuelve. Caso cerrado.

Viendo que puede hacerse una lectura de *Harry Potter y la piedra filosofal* no sólo desde los elementos que aquí se consideran de una comprensión de la Fantasía, sino desde los aspectos que integran muchos relatos policiacos también, la cuestión de a cuál género pertenece aún se mantiene presente. Deducir esto desde la estructura sería encasillarnos a la manera indeseada de los estructuralistas. Por el momento podemos concluir que la estructura heroica es utilizada para mostrar un viaje de aventuras que cambia al protagonista y lo hace crecer, mientras que la estructura policiaca es utilizada para crear intriga y un hilo narrativo que relata una historia de misterio en un mundo maravilloso.

Para entender mejor el género de la Fantasía y sus diferencias con el género policiaco, hay que analizar más de cerca a nuestro protagonista.

Harry Potter, el detective, el héroe.

Para entender mejor a nuestro personaje principal y saber qué lo hace un protagonista de una narración de Fantasía debemos incurrir en ¿Qué es? Y ¿Quién es?

¿Qué es?

Harry Potter es un mago, una especie de humano con habilidades innatas para transformar la realidad que pertenece a un mundo distinto al de los *muggles* (los humanos no mágicos, es decir, nosotros). Nace con estas habilidades, porque sus padres también pertenecen a esta especie, convirtiendo las cualidades mágicas en una herencia sanguínea. A nuestro protagonista no lo podríamos entender como un ser humano promedio, sino como un ser sobrenatural.

¿Quién es?

La explicación es sencilla, pero con un trasfondo bastante profundo, pues está ligada a la evolución de nuestro protagonista. Por un lado, Harry Potter es el hijo de Lily y James Potter, dos magos muy talentosos y ricos cuando estaban con vida, haciendo de Harry el heredero de su fortuna y su talento; de aquí nace un primer conflicto, pues Harry sufre un conflicto interno muy profundo por la muerte y ausencia de sus padres, ya que no sabe nada de ellos y jamás ha conocido una familia. Por otro lado, es el mago más famoso del mundo mágico por haber vencido a Voldemort siendo apenas un bebé, estableciéndose una leyenda antes de que tuviera consciencia; aquí nace un segundo conflicto también, pues Harry no considera estar a la altura de esa leyenda, ya que duda de sí mismo y se siente indigno de pertenecer al Mundo Mágico en más de una ocasión. Como se puede ver, estas dos explicaciones determinan *quién es*, pero también conllevan un peso sobre la evolución que atañe su crecimiento. Para saber cómo es su transformación como protagonista, debemos ver su desarrollo partir de los dos temas anteriores: el duelo con la muerte de sus padres y la inseguridad de Harry frente a sí mismo.

Iniciemos con el tema de sus padres. Harry vive en la ignorancia por no saber nada de sus padres, ya que sus tíos jamás le cuentan la verdadera historia de su muerte y ni siquiera le muestran una foto de ellos. Gracias a ese desconocimiento y al abuso diario por parte de sus parientes, Harry experimenta un duelo interno por la ausencia de sus padres y desarrolla un vacío de afecto, porque nunca conoce cómo es tener una familia amorosa. Este vacío se va llenando una vez Harry llega al Mundo Mágico, donde encuentra el afecto de algunos habitantes y consigue la información que nunca tuvo de sus padres: le describen las varitas que usaron y sus cualidades personales; descubre que su padre era el mejor jugador de *quidditch* y que su habilidad innata con la escoba la heredó

de él; recibe la capa de invisibilidad que le pertenecía a su padre, y también escucha las anécdotas sobre lo buenas personas que eran ellos dos.

No obstante, la búsqueda por afecto e información se convierte en obsesión cuando aparece el Espejo Oesed. El Espejo muestra el deseo más profundo del corazón de quien lo mira, y en él Harry ve a sus padres rodeándolo con todos sus familiares. Es lo más cercano a un verdadero reencuentro con familiar y le crea una felicidad agrídulce, pues solo puede verlos, mas no alcanzarlos. Por tres días y tres noches se escabulle a espiar el Espejo, hasta que Dumbledore le pone un fin por su salud mental. Harry no vuelve a buscar el espejo, per lucha contra una crisis sentimental que supera a través del entrenamiento deportivo y el afecto de sus amigos, enseñándole que su familia ahora estaba en la gente que lo rodeaba afectuosamente en la escuela: Hagrid, Ron y Hermione.

Adicionalmente, existe en toda la novela una sensación tácita de que Harry está constantemente acompañado por los espíritus de sus padres. No hay momento más claro de esto que en la confrontación final con Voldemort, cuando Harry vence a Quirrel y escucha unas voces antes de quedar inconsciente:

El dolor de la cabeza de éste [Quirrel] aumentaba y el muchacho no podía ver, solamente podía oír los terribles gemidos de Quirrel y los aullidos de Voldemort: «¡MÁTALO! ¡MÁTALO!», y otras voces, tal vez sólo en su cabeza, gritando: «¡Harry! ¡Harry!» (J. K. Rowling 248 - 249).

Aunque es ambiguo a quiénes pertenecen las voces (podrían ser de los profesores llegando a salvarlo, por ejemplo), se supone que son sus padres, gracias a la explicación que da Dumbledore sobre por qué Quirrel no pudo dañar a Harry:

—¿Y por qué Quirrel no podía tocarme?

—Tu madre murió para salvarte. Si hay algo que Voldemort no puede entender es el amor. No se dio cuenta de que un amor tan poderoso como el de tu madre hacia ti deja marcas poderosas. No una cicatriz, no un signo visible... Haber sido amado tan profundamente, aunque esa persona que nos amó no esté, nos deja para siempre una protección. Eso está en tu piel. Quirrel, lleno de odio, codicia y ambición, compartiendo su alma con Voldemort, no podía tocarte por esa razón. Era una agonía el tocar a una persona marcada por algo tan bueno.

Entonces Dumbledore se mostró muy interesado en un pájaro que estaba cerca de la cortina, lo que le dio tiempo a Harry para secarse los ojos con la sábana (251 - 252).

Más que reabrir el vacío que tenía Harry o fomentar su obsesión por encontrarlos, esta pequeña charla logra dar un poco de cierre a ese dolor tan tremendo. Tal vez los Potter viven dentro de Harry cada vez que demuestra su amabilidad, valentía, dedicación y talento, ya que está manteniendo vivo su legado, lo cual termina siendo un final muy hermoso; adicionando a esto, el cierre de su búsqueda se da cuando Hagrid le otorga lo único que nunca había tenido en la casa de sus tíos: unas fotos de sus padres.

Eso resume en gran parte la evolución de Harry por encontrar un cierre a sus problemas sentimentales; el segundo gran crecimiento ocurre cuando Harry desarrolla autoconfianza y vive a la altura de su leyenda

Inicialmente, Harry vive en desgracia: es la bolsa de boxeo de su primo, los adultos lo consideran una molestia y en su escuela lo tildan de «problemático». El mundo ordinario y triste causa en él baja autoestima e inseguridad; esto contrasta con la gran leyenda que se ha contado

sobre él en el Mundo Mágico, creando una diferencia abismal entre un don nadie y *el niño que vivió*; por ello mismo, duda en si es él quien Hagrid busca cuando le dice que es un mago, y no cualquier mago, el mago más famoso de todos.

Hagrid miró a Harry con afecto y respeto brillando en sus ojos, pero Harry, en lugar de sentirse complacido y orgulloso, estaba casi seguro de que había una terrible equivocación. ¿Un mago? ¿Él? ¿Cómo era posible? Había estado toda la vida bajo los golpes de Dudley y el miedo que le inspiraban tía Petunia y tío Vernon. Si realmente era un mago, ¿por qué no se habían convertido en sapos llenos de verrugas cada vez que habían intentado encerrarlo en la alacena? Si alguna vez derrotó al más grande brujo del mundo, ¿cómo es que Dudley siempre podía pegarle patadas como una pelota?

—Hagrid—dijo con calma—, creo que está equivocado. No creo que yo pueda ser un mago.

(J. K. Rowling 59)

Este dilema no desaparece, sino que se adhiere al nuevo temor de ser vetado del Mundo Mágico una vez descubre lo maravilloso que es. Justo antes de ser seleccionado en Hogwarts, Harry duda si podrá entrar a alguna de las casas, pues se considera indigno de las cuatro:

Harry sonrió débilmente. Sí, probarse el sombrero era mucho mejor que tener que hacer un encantamiento, pero habría deseado no tener que hacerlo en presencia de todos. El sombrero parecía exigir mucho, y Harry no se sentía valiente ni ingenioso ni nada de eso, por el momento. Si el sombrero hubiera mencionado una casa para la gente que se sentía un poco indispueta, ésa habría sido la suya. (J. K. Rowling 108)

Un horrible pensamiento atacó a Harry, uno de aquellos horribles pensamientos que aparecen cuando uno está muy intranquilo. ¿Y si a él no lo elegían para ninguna casa? ¿Y

si se quedaba sentado con el sombrero sobre los ojos, durante horas, hasta que la profesora McGonagall se lo quitara de la cabeza para decirle que era evidente que se habían equivocado y que era mejor que volviera en el tren? (109 - 110).

Esta inseguridad se ve contrariada por el estamento del Sombrero Seleccionador que mira al interior de Harry, mostrando que posee las cualidades de cada casa: «—Hum —dijo una vocecita [la del sombrero] en su oreja—. Difícil. Muy difícil. Lleno de valor, lo veo. Tampoco la mente es mala. Hay talento, oh, vaya, sí, y una buena disposición para probarse a sí mismo, esto es interesante... Entonces, ¿dónde te pondré?» (J. K. Rowling 110). Y una vez lo asignaron a Gryffindor, la casa de los valientes, Harry empieza a demostrar esas cualidades.

Cuando explota su talento con la escoba voladora, rompe una orden directa de no subirse, porque quería rescatar la pertenencia de un amigo. El miedo a ser expulsado y la inseguridad regresan cuando la profesora McGonagall aparece después de atestiguar la arriesgada hazaña y se lo lleva a una alguna parte del castillo:

Iban a expulsarlo, lo sabía. Quería decir algo para defenderse, pero no podía controlar la voz. La profesora McGonagall andaba muy rápido, sin siquiera mirarlo. Tenía que correr para alcanzarla. Esta vez sí que lo había hecho. No había durado ni dos semanas. En diez minutos estaría de haciendo su maleta. ¿Qué dirían los Dursley cuando lo vieran llegar a la puerta de su casa? [...].

Pensó en Hagrid, expulsado, pero con permiso para quedarse como guardabosques. Quizá podría ser el ayudante de Hagrid. Se le revolvió el estómago al imaginarse observando a Ron y a los otros convirtiéndose en magos mientras él andaba por ahí, llevando la bolsa de Hagrid (134).

En cambio, McGonagall lo lleva con un individuo llamado Wood, que en la mente de Harry suena como si buscara un bastón para pegarle como harían los Dursleys en casa. Para sorpresa de él, en realidad es el capitán del equipo que lo ayuda a explotar sus habilidades para el *quidditch*. Entonces, las suposiciones de Harry sobre sí mismo se ven contrariadas por el valor que el resto de la gente observa en él, y el miedo por ser expulsado se desvanece, creando un sentimiento más temerario; incluso se aprecia un enorme cambio cuando Harry decide adentrarse en los calabozos secretos donde esconden la Piedra para evitar que Voldemort la consiga, aunque le cueste la expulsión de la escuela:

—¡Estás loco! —dijo Ron.

—¡No puedes! —dijo Hermione—. ¿Después de todo lo que han dicho Snape y McGonagall? ¡Van a expulsarte!

—¿Y qué? —gritó Harry—. ¿No comprenden? ¡Si Snape consigue la Piedra, es la vuelta de Voldemort! ¿No han oído cómo eran las cosas cuando él trataba de apoderarse de todo? ¡Ya no habrá ningún colegio del que puedan expulsarnos! ¡Lo destruirá o lo convertirá en un colegio para las Artes Oscuras! ¿No se dan cuenta de que perder puntos ya no importa? ¿Creen que dejará que ustedes y sus familias estén tranquilos si Gryffindor gana la Copa de las Casas? Si me atrapan antes de que consiga la Piedra, bueno, tendré que volver con los Dursley y esperar a que Voldemort me encuentre allí. Será sólo morir un poquito más tarde de lo que me debería haber muerto, porque nunca me pasaré al lado tenebroso. Voy a entrar por esa trampilla esta noche, y nada de lo que digan me detendrá. Voldemort mató a mis padres, ¿lo recuerdan? (J. K. Rowling 230)

En definitiva, existe un cambio en la personalidad y en la voz de Harry Potter. El cariño de los demás, la motivación de sus amigos y la oportunidad para probarse a sí mismo son lo que logran esa transformación. El niño desgraciado que vivía en la alacena de los Dursley no es el mismo que venció a Voldemort y evitó que adquiriera la Piedra Filosofal.

Todavía así, una aptitud de Harry se mantiene todo el libro, y es su carácter de investigador.

Harry actúa como el detective del libro, por ser quien descubre las pistas, une los hilos y propone las soluciones al misterio, pero aún carece del título de investigador policiaco. No es extremadamente brillante ni tiene una mente que está 2 pasos adelante de todos, como la tendría Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle), Auguste Dupin (Edgar Allan Poe) o Hércules Poirot (Agatha Christie). De acuerdo con Cerezo, el investigador es el ingrediente central del género, e idealmente debe exponer tres cualidades específicas: «capacidad de observación, capacidad de deducción y los conocimientos adecuados, por absurdos que parezcan, que le puedan llevar a la solución final» (Cerezo, Revista Electrónica de estudios filológicos).

De estas tres cualidades, nuestro protagonista solo muestra dos. Harry es un personaje observador, pillándose las pistas fundamentales para resolver el misterio de la Piedra Filosofal, y demuestra la única capacidad de deducción entre todos los personajes, porque logra unir pistas y guiar la investigación:

—¿No les parece un poco raro —dijo Harry, subiendo por la colina cubierta de hierba— que lo que más deseara Hagrid fuera un dragón, y que de pronto aparezca un desconocido que casualmente lleva un huevo en el bolsillo? ¿Cuánta gente anda por ahí con huevos de dragón, que están prohibidos por las leyes de los magos? Qué suerte tuvo al encontrar a Hagrid, ¿verdad? ¿Por qué no se me ocurrió antes? (J. K. Rowling 225)

Eso sí, Harry carece de los conocimientos adecuados de la investigación por ser un habitante externo al mundo mágico y un niño de 11 años. Tampoco posee el intelecto superior representativo de los detectives policiacos, y esto se debe a que la narración está centrada en su perspectiva, algo que es imposible en las narraciones policiacas, porque la mente del investigador está muy alejada a las capacidades del lector para seguirla, por lo que se resuelve narrar desde la perspectiva del asistente para que sea un polo a tierra que conecte al investigador con el lector.

Los amigos de Harry tendrían el rol de asistentes, si no fuera porque tanto Ron como Hermione poseen los conocimientos adecuados que necesitan para resolver el misterio, convirtiéndolos en una especie de subinvestigadores. Es decir, el trío de amigos conformaría al investigador completo, pero ni siquiera con los tres combinando sus mentes igualarían a las células grises de un Poirot o un Sherlock. En ese caso, quedarían descartados como investigadores policiacos, aunque cumplan con los otros elementos, ya que carecen del rasgo racional y característico de los detectives. Y esto se hace más claro al final, cuando ninguno de los tres llega a solucionar el misterio, como debería suceder en una narración policiaca, sino que es el criminal quien lo resuelve y el mentor quien lo explica.

Y como la narración sigue directamente a Harry es imposible otorgarle un intelecto extraordinario, porque es importante el seguimiento de su viaje interno, haciendo que una separación con el lector se vuelva desastrosa. Es aquí que encontramos la división entre ambos géneros, pues Harry Potter es, al fin y al cabo, un protagonista heroico más que uno policiaco, aunque posea las características detectivescas necesarias para resolver el misterio oculto en su novela. Lo vital del protagonista no es su intelecto para encontrar la solución, sino el crecimiento que adquirió para llegar al final de la historia.

Por lo tanto, la historia de Harry Potter es en esencia un viaje de crecimiento, autoconfianza y de sanación por la ausencia de seres queridos; todo condimentado con los ingredientes de una narración policiaca.

Ahora bien, ya teniendo a nuestro protagonista, debemos seguir a uno de los elementos más característicos del género de Fantasía, y ese es el mundo fantástico.

Hogwarts y El Mundo Mágico.

El mundo de Harry Potter se denomina El Mundo Mágico (*The Wizarding World*) por ser hogar de los magos y todas las cosas maravillosas. Está escondido en Inglaterra, apartado del mundo de los *muggles* para que estos no los molesten ni se enteren; ambos coexisten, pero en secreto, y en el corazón del Mundo Mágico se encuentra la escuela de magia y hechicería, Hogwarts, lugar central de la novela y que logra ser su propio microcosmo.

Como tal, el mundo fantástico es un trabajo de subcreación, donde la autora utiliza el mundo real como inspiración (*el Mundo Primario*) para crear otro mundo (*el Mundo Secundario*) que sea un reflejo espiritual, donde viven seres mágicos y se presentan sucesos maravillosos. La autora debe proporcionar las reglas que rigen el *Mundo Secundario* para que sea verosímil y el lector pueda suspender con más facilidad su incredulidad frente a gigantes amables, brujos malvados, libros que gritan y piedras filosofales.

Lo importante y lo que hay que recalcar como vital para el *Mundo Secundario* es su relación espiritual con el *Mundo Primario*. Debe poseer un entendimiento superior sobre los ideales humanos, sus valores y sentimientos, porque les otorga una forma física dentro de su mundo. Los seres mágicos del *Mundo Secundario* poseen una relación implícita con su referente del mundo

real⁹, y muchas veces esa relación otorga una profundidad simbólica a los seres mágicos y al relato en que están. Esto nace de una explicación del profesor Tolkien en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*:

La Fantasía se saca del Mundo Primario, pero un buen artesano ama sus materiales y posee el conocimiento y la intuición de la arcilla, la piedra o la madera que sólo el arte de trabajarlos puede proporcionar. Al forjar a Gram se descubrió el temple del hierro; con la creación del Pegaso se ennoblecieron los caballos; en los Árboles del Sol y la Luna se manifiestan gloriosos el tronco y las raíces, la flor y el fruto. (J. Tolkien 74)

Entonces en la creación del Pegaso se evoca la esencia mistificada del caballo y lo ennoblece. Lo mismo sucede con ideales más abstractos que son moldeados como arcilla para dar vida a criaturas y objetos de un arte mayor, de ahí que los seres subcreados puedan ser entendidos como un símbolo. Por eso muchas veces la función simbólica de las evocaciones puede jugar un rol importante dentro de la historia y construir un tejido alegórico a partir de sus relaciones dentro del *Mundo Secundario*, sin caer en la alegoriosis.

En el caso del Mundo Mágico funciona de manera algo distinta. Este mundo está repleto de seres y momentos maravillosos, pero existe un número de elementos mágicos que funcionan como evocación, mas no como símbolo, y las evocaciones que sí lo hacen, muchas veces son para ennoblecer el propio *Mundo Secundario*, porque Rowling está creando nuevos referentes.

Para entender mejor la diferencia entre evocación y simbolismo, pongo a disposición del lector una forma de catalogar los elementos mágicos (objetos, seres y sucesos) a partir de su

⁹ Real usado en un sentido material, pues existen implicaciones filosóficas que debaten la existencia de la realidad, las cuales no debatiré aquí.

implementación dentro de la novela en tres grandes órdenes: *instrumentos fantásticos*, *utensilios mágicos* y *decorativos maravillosos*.

El instrumento fantástico: Las varitas mágicas

Las varitas son el arma de los magos con las que llevan a cabo sus hechizos, pero en el Mundo Mágico adquieren un carácter más profundo, pues son ellas las que escogen al mago, y no al contrario, otorgando un sentimiento de «destino» y «pertenencia» al momento de conseguirlas, muy al estilo de la espada en la piedra, Excalibur (que solo puede ser desenterrada por el verdadero y legítimo Rey de Inglaterra). A esto se adiciona que cada varita tiene particularidades en sus materiales y su función, distinguiéndolas de las otras y por consiguiente describirían también al mago que las usa. Tal es el caso de las varitas de los Potter:

—Tiene los ojos de su madre. Parece que fue ayer cuando vino a comprar su primera varita. Veintiséis centímetros de largo, elástica, de sauce. Una preciosa varita para encantamientos [...]. Su padre, por otra parte, prefirió una varita de caoba. Veintiocho centímetros y medio. Flexible. Un poquito más poderosa y excelente para las transformaciones. Bueno, he dicho que su padre la prefirió, pero en realidad es la varita que elige al mago. (J. K. Rowling 79).

La de Voldemort:

—Lamento decir que yo vendí la varita que hizo eso —dijo amablemente [señalando a su cicatriz]—. Treinta y cuatro centímetros y cuarto. Una varita poderosa, muy poderosa, y en las manos equivocadas... Bueno, si hubiera sabido lo que esa varita iba a hacer en el mundo... (80).

Y la misma varita de Harry que posee una gran peculiaridad: es la varita hermana de la varita de Voldemort, subrayando la conexión y el destino que Harry comparte con el brujo malvado más poderoso:

—Recuerdo cada varita que he vendido, señor Potter. Cada una de ellas. Y resulta que la cola de fénix de donde salió la pluma que está en su varita dio otra pluma, sólo una más. Y realmente es muy curioso que estuviera destinado a esa varita, cuando fue su hermana... sí, fue su hermana la que le hizo esa cicatriz [...]. Sí, veintiocho centímetros. Ajá. Realmente curioso cómo suceden estas cosas. La varita escoge al mago, recuérdelo... Creo que debemos esperar grandes cosas de usted, señor Potter... Después de todo, El-que-no-debe-ser-nombrado hizo grandes cosas... Terribles, sí, pero grandiosas (81 - 82).

Aquí observamos el uso de un *instrumento fantástico*, pues contiene tanto una evocación como una simbología. Su evocación nacería de la esencia de las herramientas, esa extensión del ingenio humano para dar forma a las cosas. La varita mágica, entonces, estaría ennobleciendo el propósito de los cinceles y martillos del mundo, porque efectúa el cambio que su artesano (el mago) quiere ver en las cosas, usando de materia prima la magia; en otras palabras, la varita es esencialmente el cincel del mago.

La simbología de las varitas mágicas aparece cuando percibimos los lazos metafóricos que le dan profundidad dentro de la obra y el mundo, como serían los elementos del destino, la escogencia de su usuario y las cualidades que representa de este. Puede ser esencialmente sea una herramienta, pero llega a ser mucho más. Este objeto es valioso en cuanto logra una función simbólica que resuena con el resto de la novela y engrandece su evocación, por lo tanto, es un *instrumento fantástico*.

El utensilio mágico: el fuego azul

El fuego azul es un hechizo usado por Hermione en dos ocasiones. Posee las características de un fuego normal, pero responde a sus indicaciones y puede ser envasado en un recipiente de cristal. Su primera aparición es durante un fuerte frío:

El día anterior al primer partido de Harry los tres estaban fuera, en el patio helado, durante un recreo, y la muchacha había hecho aparecer un brillante fuego azul que podían llevar con ellos en un frasco de mermelada. Estaban de espaldas al fuego para calentarse cuando Snape cruzó el patio (J. K. Rowling 159).

Luego vuelve a aparecer como una solución que Hermione usa para detener a Snape, quien supuestamente estaba embrujando la escoba de Harry durante el partido de *quidditch*:

Unas llamas azules salieron de su varita y saltaron a la túnica de Snape. El profesor tardó unos treinta segundos en darse cuenta de que se incendiaba. Un súbito aullido le indicó a la chica que había hecho su trabajo. Atrajo el fuego, lo guardó en un frasco dentro de su bolsillo y se alejó gateando por la tribuna. Snape nunca sabría lo que había sucedido (J. K. Rowling 167).

Como tal, este fuego azul no tiene un significado o una importancia mayor a su uso. Es simplemente utilitario para el momento en que aparece y no tiene significado profundo para desenterrar, solo la maravilla de un fuego al dominio del mago que lo emplea. Entonces la vigencia del fuego azul inicia y acaba ahí, es un utensilio para el momento.

Su evocación, por redundante que parezca, es la esencia del fuego, en cuanto quema y calienta. No obstante, carece de simbología, porque no alberga profundidad significativa con los otros elementos de la novela y el mundo. Si fuera en cambio un fuego fatuo o una representación

del intelecto fulgurante de Hermione, tendría un valor mayor; sin embargo, solo es presentado como un encendedor sin huella. El fuego azul es valioso en cuanto cumple su función, pero no sirve a un mayor propósito, por lo tanto, es un *utensilio mágico*.

La decoración maravillosa: Los petardos con ratones blancos

Los petardos son un regalo que Harry recibe de Navidad, los cuales no son nada como los petardos del *Mundo Primario* por sus particularidades maravillosas que describe la narradora:

Estos fantásticos petardos no tenían nada que ver con los flojos artículos de los muggles, que Dudley habitualmente compraba, ni con juguetitos de plástico ni gorritos de papel. Harry tiró uno al suelo y no sólo hizo ¡pum!, sino que estalló como un cañonazo y los envolvió en una nube azul, mientras del interior salían una gorra de contraalmirante y varios ratones blancos, vivos [...]. Cuando Harry finalmente se levantó de la mesa, estaba cargado de cosas salidas de los petardos, que incluían un paquete de globos luminosos que no estallaban, un kit de Haga Crecer sus Propias Verrugas y piezas nuevas de ajedrez. Los ratones blancos habían desaparecido, y Harry tuvo el horrible presentimiento de que iban a terminar siendo la cena de Navidad de la *Señora Norris* (J. K. Rowling 176 - 177).

Entonces, estos petardos, aunque maravillosos, no cumplen un propósito distinto al de maravillar, por lo que son un decorativo mágico. No afectan, ni adicionan nada a la trama, solo sirven de *set dressing* con cualidades mágicas; fácilmente podrían desaparecer del relato y no afectarían la narrativa como sí sucedería si desaparecen los *instrumentos fantásticos*. Su evocación podría referenciar directamente a la esencia de los petardos y los explosivos de celebración. Y, aunque logra mejorar y exagerar a su contraparte del *Mundo Primario*, es un objeto inútil, y el abismo interpretativo de los petardos con ratones blancos, me atrevo a decir, es tan profundo como un charco en comparación con los *instrumentos fantásticos*. Es valioso en cuanto embellece el

escenario en el que está, pero no cumple una utilidad narrativa ni tiene una función simbólica, por lo tanto, es un *decorativo maravilloso*.

Esas son las tres órdenes a las que pertenecen los elementos mágicos del Mundo Mágico de J. K. Rowling, tanto seres y objetos como sucesos sobrenaturales. Como vimos, se confirman los dos ejes que las diferencian: el simbolismo y la evocación.

La presencia de la evocación es constante en las tres órdenes, pues las tres son evocaciones, porque se crean a partir de un referente del *Mundo Primario* que daría identidad a estos objetos subcreados en el *Mundo Secundario*. No obstante, solo una de ellas es realmente un simbolismo; provee una profundidad y ambigüedad para interpretar el instrumento y su implicación con el resto del relato, ergo funciona de manera alegórica.

Entonces, tanto el *instrumento fantástico* y el *utensilio mágico* como el *decorativo maravilloso* son evocaciones, pero solo el *instrumento* es simbólico; solo este último posee un verdadero peso dentro de la obra de arte. El *utensilio*, por su lado, carece de este simbolismo, porque cumple una función utilitaria dentro de la narración. Por último, en el *decorativo* está desprovisto del eje simbólico y de la función utilitaria.

De todos modos, el mundo es de los seres que lo habitan, y los pueblos que componen el Mundo Mágico presentan las características que ya hemos expuesto, pero surge la pregunta: ¿cómo funciona la evocación y el simbolismo en los pueblos? Con detenimiento podemos analizar algunas criaturas y ejemplos para entender mejor estos conceptos dentro del *corpus*.

Los magos son de los que más hemos hablado por sus poderes innatos para la magia, su contraste con los *muggles* y por su protagonismo dentro del Mundo Mágico. Sus facultades mágicas

evocan el deseo primordial de la humanidad de cambiar la realidad a su antojo, que ya es una capacidad del ser humano de por sí, pero aquí se potencia a otro nivel.¹⁰

Esta evocación se complejiza cuando se introduce el tema genético al pueblo de los magos. Existe un ideal latente sobre la pureza sanguínea y un desprecio a los individuos que nacen de familias no mágicas, creando así una discusión social, racial y genetista (pues en el *Mundo Secundario* la magia está ligada a los genes) que atañe al entendimiento y significado de su evocación; no obstante, este discurso solo se da en los individuos despreciables, como lo es el rival del protagonista, Draco Malfoy, mientras los personajes más cercanos y agradables son los que rechazan esos ideales nocivos. Entonces se podría afirmar que los magos son una sociedad compleja que evoca lo bueno y lo malo de la humanidad, otorgándole una profundidad que logra resonar y jugar con los otros elementos de la novela, Esto hace de los magos un *instrumento fantástico*.

Los duendes (goblins) son seres pequeños de dedos y pies largos, inteligentes y algo maliciosos. Se les ve únicamente como los banqueros de Gringotts, donde contabilizan los tesoros de los magos y dragones los protegen. En sí, es muy poca la interacción con los duendes, pero la idea que se transmite es que son los banqueros más seguros, cerciorándose de cada moneda, y para

¹⁰ Aquí nace una posibilidad de estudio bastante interesante que no tuvo espacio dentro de esta investigación: la Magia. Como explica Tolkien en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*, menciona que la Magia es distinta a la Fantasía, porque es «el recurso vulgar del mago laborioso y técnico» (21) o «el tejemaneje del Mago» (J. Tolkien 66 - 67) que se diferencia del Encantamiento élfico presente en los *Mundos Secundarios* y la subcreación. Otro autor más contemporáneo, Brandon Sanderson, analizó a fondo los distintos sistemas de magia para los universos de Fantasía en *Las leyes de Sanderson para la magia* (o *Sanderson's Laws of Magic*), donde estipula una diferencia entre sistemas «blandos» y «fuertes» de magia (Sanderson). En definitiva, es un tema interesante que abre las puertas a un mayor estudio.

garantizar esa seguridad demuestran una respuesta desagradable a los ladrones y al desorden (pueden dejar ladrones atrapados entre los muros del banco por diez años y los duendes se regocijan de que sea así), por lo que evocan la naturaleza fría de los bancos. Pero su profundidad alegórica carece de profundidad, ya que no explora la esencia de su evocación, y no juega con los demás elementos del mundo, por lo que su rol en la historia (Las víctimas del crimen para el misterio de la Piedra) inicia y termina ahí.

Superficialmente a los duendes de Gringotts se les categorizaría como una *herramienta mágica*, pero con un análisis sobre interpretativo se revela un atisbo de profundidad fantástica.

Es curiosa la decisión de ligar a los *goblins* (específicamente el término original «goblin») a la esencia bancaria, pues en otras obras los *goblins* son sinónimo de malicia y desorden; una reencarnación de la humanidad dañina o tóxica. Por ello mismo, Rowling está proponiendo un cambio a la evocación tradicional o revelando una intencionalidad perversa frente a su relación con los bancos, pero esto ya es interpretación mía.

Los vampiros son mencionados sin descripción alguna, por lo que se apela al folclor popular para su comprensión; es decir que Rowling recurre la evocación ya dada por la cultura popular (el hombre murciélago chupasangre) para insertar estos seres en su mundo. No tienen un papel importante y solo sirven de coartada para el Profesor Quirrel para colaborar su personalidad «inofensiva». Por su presencia tan utilitaria los vampiros se categorizaría de *herramienta mágica*, ya que su mención es funcional. Si no fuera por esto, serían *decorativos maravillosos*.

El trol es descrito como un monstruo gigante de tres metros, piel gris piedra, cabeza pequeña, pies gruesos y brazos largos. Es una bestia apestosa y bruta, pero peligrosa. No habla, parece un animal sin rumbo y el campo léxico que se usa para describirlo (troncos, montañas,

piedras y cocos) dan a entender una textura dura y de poco intelecto. Fue fácilmente vencido por Ron, quien usó magia para desarmar al trol y noquearlo con su propio garrote, mostrando así un crecimiento de su aprendizaje. El trol parece evocar la esencia del músculo sin cerebro, por la manera en cómo es presentado. Con él resuena el ideal simbólico de que el intelecto derrota a la fuerza bruta, por lo que podría verse como un *instrumento fantástico*.

Los dragones son, como siempre en el folclor popular, reptiles gigantes que escupen fuego. En el Mundo Mágico los magos intentan mantenerlos bajo control para que no revelen la existencia de la magia a los *muggles*, pero es una tarea difícil por lo que son animales terribles e incontrolables, posiblemente los más peligrosos. A diferencia de otros casos del folclor, estos dragones no presentan autoconsciencia ni intelecto y su legendario amor por el oro no es mencionado, por lo que su evocación tradicional tampoco está presente; en cambio, Rowling los reinterpreta al evocar la esencia de El animal salvaje. En cuanto a su función dentro de la historia, el dragón aparece como una medida para lograr, por lo menos, dos cosas: 1. Hacer que atrapen a los protagonistas después de liberar al dragón y castigarlos con ir al Bosque Prohibido. 2. Hacer que Hagrid revelara información al villano de cómo pasar la primera prueba para llegar a la Piedra. Si bien estos dos casos demuestran una utilidad narrativa, no existe una profundidad simbólica que juegue con el resto de los actores de la historia, excepto por una: su interacción con Hagrid.

El amor de Hagrid por todas las criaturas se ve explorado en su relación con el dragón Norberto, demostrando así la naturaleza de gigante amable que posee Hagrid incluso con la bestia más salvaje; pero la resolución de la interacción entre ambos es que el gigante amable puede ser bastante ingenuo frente a lo indomable. Por esta razón consideraría al dragón un *instrumento fantástico*.

Los centauros son hombres mitad caballo, inofensivos, inteligentes y amantes de las estrellas. Se les describe como astrólogos que miran el cielo nocturno para saber lo que está vaticinado y actuar de acorde a los astros. Esta forma de pensar entra en conflicto cuando un joven centauro salva a Harry de morir en el Bosque Prohibido, a pesar de que los centauros ancianos percibieron que Marte brillaba mucho esa noche y por lo tanto algo nefasto sucedería; los ancianos reprocharon el acto del joven como un insulto a su forma de vivir, mientras que el joven protegía su bosque de la oscura presencia que lo acechaba. Entonces, los centauros se verían aquí como guardianes del bosque y de las estrellas, por su forma de pensar el destino ligada al de algunas culturas ancestrales, donde (en términos muy ligeros) cada uno está obligado a un futuro del que es incapaz de escapar. La evocación de los centauros sería la del bosque y la de ese ideal antiguo. A su vez, los centauros crean un debate interesante sobre el destino y las acciones de las personas frente a él, lo cual resuena bastante con los otros símbolos que también tocan este mismo tema; por lo tanto, los centauros serían un *instrumento fantástico*.

Concluyendo esta lista, los seres fantásticos nos demuestran su peso sobre el *Mundo Secundario*, haciendo de este uno de Fantasía; a diferencia de los *decorativos* y *utensilios* que solo hacen parte de la puesta en escena, pero que no potencian la narrativa en sí. Son las evocaciones las que dan forma a la Fantasía, pero son los simbolismos los que realmente la convierten en arte. Son estos *instrumentos fantásticos* los que separan a la Fantasía de las otras novelas, son en ese secreto corazón que tanto estábamos buscando del género.

La Fantasía de *Harry Potter y la Piedra Filosofal*

Entonces, ¿qué es la Fantasía según *Harry Potter y la Piedra Filosofal*?

Los dos ejes que he señalado ya, la evocación y el simbolismo, permitieron comprender la manera en cómo se relaciona el *Mundo Secundario* con el *Mundo Primario*, a través de los seres,

objetos e ideas que los componen. No obstante, quiero regresar a las diferencias ya estudiadas en la sección “Harry Potter, el detective, el héroe” entre el género policiaco y lo que propongo se comprenda como el género de la Fantasía.

Descubrimos que en *Harry Potter y la Piedra Filosofal* coexiste el relato mítico del viaje heroico con la investigación del misterio típica del relato policiaco, pero entra en conflicto cuando llega al protagonista. Si bien Harry cumple con el viaje afectivo para convertirse en héroe, no podemos decir lo mismo de su papel como protagonista policiaco. Para la policiaca es recurrente distanciar al protagonista del lector, ya que el lector no podría seguir el razonamiento agudo del detective; pero para el protagonista mítico es importante que el lector atestigüe el viaje afectivo, y sabemos que para la Fantasía la afectividad es un factor importante. Al decidir el viaje interno sobre el intelecto agudo, Harry Potter se establece como protagonista de Fantasía.

Este conflicto también lo encontramos en los objetos subcreados del mundo fantástico. La afectividad es la base que hila las subcreaciones del *Mundo Secundario* con la realidad del *Mundo Primario* (de esto trata la evocación), y la razón por la que pueden conseguir una profundidad alegórica (el simbolismo). Por su misma naturaleza metafórica es que los objetos subcreados sirven para crear intriga al relato de misterio en esta novela. Su ambigüedad despierta preguntas acerca del significado de los objetos mágicos dentro del gran tapiz alegórico de la historia o, en este caso, del gran tapiz de significados que podrían resolver el misterio.

Este suceso se ve claramente en el «Misterio de la cicatriz», ya que el Crimen del caso despierta la búsqueda interna del héroe, y todas las pistas que componen la Investigación (como las varitas hermanas de Harry y Voldemort, coincidencias que unen el destino de ambos, la creación de la cicatriz, etc.) resultan ser *instrumentos fantásticos* que resuenan de manera simbólica. Solo la Solución se aparta de la policiaca tradicional, pues evita dar una explicación concreta al misterio,

dejándolo inconcluso; pero, si la diera, estaría otorgando un único significado a cada uno de los símbolos, destripándolos de su simbolismo y así destruyendo el posible tejido alegórico. Esto sería un caso donde el misterio juega en función de la Fantasía, por lo que la historia abandonaría parte de la esencia de lo policiaco.

Pero también se presenta el caso opuesto, donde la Fantasía juega a favor del misterio, destripándola de su arte. Entra a colación el «Misterio de la Piedra Filosofal». Las subcreaciones tienen el rol de hacer llegar a la historia lo más rápido posible al final, para que el misterio pueda ser resuelto. Incluso la Piedra no posee un rol más allá de ser un objeto de deseo que mueve la historia —en términos del director Albert Hitchcock, un *MacGuffin*, «es la cosa que preocupa a los personajes en pantalla, pero a la audiencia no le importa» (Entrevista con Alfred Hitchcock para la France Culture)—.

Aquí se cumpliría el principio que Cerezo comentaba sobre la narración de los relatos policiacos. La novela se construye del final hacia el inicio, porque «la investigación tendrá como objetivo reconstruir el camino que desembocó en crimen» (Cerezo, Poética del relato policiaco: (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler) 70); es decir, la obra está construida de tal manera que todo dirija y esté en función de la solución al final del misterio. Al hacer esto, los objetos mágicos que aparecen en la investigación son destripados de su ambigüedad dentro de la novela —si es que no están estrictamente ligados a otras líneas narrativas, como lo sería el viaje interno del héroe)—. Los *instrumentos* son convertidos en *utensilios*. Por eso, los duendes y los dragones no tienen una integridad alegórica dentro del relato, pues cruzan un proceso parecido al destripamiento que Wolfe anuncia que sucede en «los objetos de uso» de la ciencia ficción: «En la ciencia ficción, los objetos, los paisajes e incluso los personajes están usualmente destripados de todas menos aquellas cualidades que eventualmente servirán un propósito cognitivo» (Wolfe 8). Solo que aquí ese

propósito cognitivo es un propósito lógico dirigido a la resolución a un misterio, provocando un proceso similar a la «alegoriosis».

Entonces, ¿qué nos dice esto? Destilando las características policiacas, nos queda un relato de un protagonista heroico que transita un viaje afectivo con *instrumentos* alegóricos de una naturaleza evocativa.

Aún así, me gustaría resaltar algo personalmente, pues los elementos policiacos me hacen pensar en la posible existencia de un relato detectivesco en un *Mundo Secundario* y que por un momento *Harry Potter y la piedra filosofal* pudo haber sido ese relato, confirmando así que la puesta en escena no establece el género. Sin embargo, esta novela confirmó ser parte del género fantástico, pero con varias cualidades del relato policiaco que demuestran la versatilidad de los géneros novelísticos.

¡Cuán maravillosas son las posibilidades de la literatura!

Capítulo 3: El corazón de la Fantasía

Hemos llegado al capítulo final, donde estipularemos la definición final de Fantasía con todas las herramientas, características y análisis que descubrimos en el transcurso del trabajo de grado usando las dos obras meritorias para definir el género. Eso sí, no entraré en gran detalle en la teoría literaria para consolidar un género narrativo, pues para lograr esa tarea de manera gratificante se necesita un estudio mayor a dos obras, incluso mayor al que corresponde una tesis de pregrado. La complejidad de esa tarea se hizo evidente durante el desarrollo de esta investigación. Sin embargo, este estudio se inició sabiendo que no consolidaría un género narrativo, pero que sí encontraría los elementos centrales que compondrían la esencia de la Fantasía.

Para ello, veo necesario aclarar la diferenciación de lo que aquí queremos entender por Fantasía con algunos términos que podrían crear confusión con nuestra concepción.

La ficción

Antes que nada, **Fantasía** no es igual a **ficción**. Mientras unos pensarían que por ficción se debe entender todo relato cuyos sucesos o personajes son imaginarios¹¹, es decir, que los límites están claramente definidos. En cambio, J. J. Saer en *El concepto de ficción* (1989) señala que la diferencia entre ficción y realidad es relativa. En los géneros como la biografía se hace evidente esta afirmación, ya que existe la posibilidad de que el biógrafo adopte inconscientemente los puntos de vista del biografiado, confundiendo así su subjetividad con los sucesos de la biografía e integrando un matiz personal a sucesos “objetivamente reales”; mientras que en la ficción *per se*, la realidad y la falsedad entran a un segundo plano, pues la ficción se convierte en un medio para tratar las relaciones complejas del autor con su realidad empírica. Por eso mismo, para el lector

¹¹ Definición de la Real Academia Española

siempre existe una noción de lo real, y tal noción es compatible con lo que lee. Esto abarca un innumerable número de obras de literatura y arte. Eso sí, pocas ficciones proponen elementos maravillosos como lo hacen *El Hobbit* y *Harry Potter y la piedra filosofal*. Existe una diferencia abismal entre la ficcionalidad realista de *Papá Goriot* de Honorato de Balzac y la ficcionalidad maravillosa de *El Hobbit* de J. R. R. Tolkien. Si bien ambas obras son ficcionales, se podría decir que el sentido de realidad de los contemporáneos de Balzac es cercano a la ficción creada por el novelista, posee las mismas reglas de juego del “mundo real”, es decir, la misma sensación de realidad empírica. En cambio, el lector de *El Hobbit* no podrá encontrar siempre coincidencia entre su sensación de la realidad empírica y el mundo subcreado de la novela; la Fantasía sugiere un cambio en las reglas de juego desde el inicio.

En pocas palabras, la Fantasía es una forma de ficción, pero no toda ficción es Fantasía.

Lo maravilloso

No todo **lo maravilloso** es **Fantasía**. Lo maravilloso refiere a los relatos que «sustituyen y funcionan en algunas ocasiones a la margen de las leyes de la realidad empírica»¹² (Marchese y Forradellas). Esto se puede ver en los objetos o sucesos sobrenaturales que ponen a prueba a la ciencia y son productos de la imaginación, como por ejemplo las alfombras voladoras, ciudades en el centro de la tierra o perros que recogen sus propias ceses. No obstante, que un objeto sea sobrenatural no lo hace de Fantasía, pues carece de un carácter importante que descubrimos en los *instrumentos fantásticos*¹³ y es su valor simbólico. Tanto en la obra de Tolkien como en la de Rowling pudimos reconocer que los objetos y seres verdaderamente fantásticos poseen una

¹² Definición sacada del *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*, donde consideran lo Maravilloso como un género narrativo propio.

¹³ Pág. 63

profundidad simbólica que se entrelaza con los demás entes simbólicos para crear una alegoría más grande sin llegar a la alegoriosis. Incluso, existen objetos maravillosos que en el capítulo de Harry Potter categorizamos como *decorativos maravillosos* –con la palabra “maravillosos” muy en cuenta– a todos aquellos objetos subcreados que no tuvieran simbología, ni un propósito utilitario dentro de la historia; por tanto, lo maravilloso se categorizó como algo decorativo cuyo único papel es el de recordar que se está en un mundo de ensueño. Es gracias a esta confusión que hay entre la Fantasía y lo maravilloso que se catalogan las historias maravillosas como relatos de Fantasía y viceversa; lo cual es incorrecto. Caso aquí que la puesta en escena (lo maravilloso) no concreta al género (la fantasía), sino sus componentes narrativos (instrumentos fantásticos) lo que marcan la diferencia.

Entonces, como lo maravilloso regula el sentido de realidad del lector, crea la ficción, sin embargo, no toda ficción es maravillosa.

Lo fantástico

Lo fantástico es un término complejo. Uno creería que es un derivado de la Fantasía, pero realmente es un término distante, redefinido por Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1980), para describir aquellas obras con elementos que serían o bien extraños o bien maravillosos, pero finalmente no evidencian su origen en ninguno de los dos. Este es un atributo que se puede encontrar en cuentos como los de Cortázar; por ejemplo, *Continuidad en los parques*, donde hay un juego interesante entre la narración y el relato. El relato podría entenderse como la historia de un hombre leyendo una novela tranquilamente sobre su sillón, mientras su esposa infiel y su amante se han decidido a matarlo; en cambio, la narración da a entender que el complot de la esposa y el amante son realmente la trama del libro que está leyendo, haciendo que al final haya un desajuste en el sentido de realidad, sugiriendo una explicación maravillosa en que los personajes

de la novela han escapado del libro para matarlo. Como tal, el cuento hace un gran trabajo en mantener ambas versiones en la ambigüedad y, por lo tanto, en lo plausible, creando así incertidumbre y dejando a juicio del lector decidir cuál de las dos realidades es la verdadera. A esta incertidumbre Todorov le dice la “vacilación” que se da entre lo extraño (natural) y lo maravilloso (sobrenatural). Esto es a lo que denomina lo *fantástico*.

Esta noción de lo fantástico, sin embargo, entra en conflicto con la Fantasía¹⁴, pues desde el inicio se presenta al *Mundo Secundario* como una transgresión a las normas de juego de la realidad empírica y no crea una vacilación entre los sentidos de realidad del lector. Aunque en los relatos de Fantasía existe una ambigüedad presente en sus objetos mágicos e instrumentos fantásticos por la profundidad simbólica de estos, no existe una cualidad fantástica como la que sugiere Todorov al no encontrarse una vacilación entre lo extraño y lo maravilloso. Por lo tanto, lo fantástico de Todorov no es Fantasía.

La Fantasía

Al fin hemos arribado a nuestro centro. Ya algunos elementos los hemos conciliado en el transcurso de este estudio. Sin embargo, considero pertinente analizar cómo el término de Fantasía ha evolucionado bajo la vista de otros críticos y autores para determinar en qué se parecen sus conclusiones y cómo encajarían dentro de nuestro corpus, porque es en las obras donde cobra sentido la teoría.

¹⁴ Y en el transcurso de este trabajo de grado he evitado usar ese término o sus derivados, como “literatura fantástica”, justamente para no entrar en esta problemática, sino hasta ahora.

Todorov y lo fantástico vacilante

Como ya expliqué antes, el libro *Introducción a la literatura fantástica* es un estudio bastante impresionante sobre el funcionamiento interno de los relatos fantásticos, donde propone una ambigüedad única entre lo extraño y lo maravilloso. Los relatos deben presentar un suceso sobrenatural, pero que no se confirme como tal, sino que presente también pruebas para una posible explicación natural sin dar una conclusión definitiva frente a la naturaleza maravillosa del suceso. Aquí propone un «trato fantástico», donde el autor debe mantener esa ambigüedad durante todo el relato, y si concede una explicación prefiriendo lo maravilloso o lo natural, lo fantástico se pierde.

Su conjetura sobre la vacilación de lo fantástico es genial, pero parece aplicar a relatos como *Una vuelta de tuerca* de Henry James, donde la ambigüedad provoca suspenso, o algunos cuentos de Julio Cortázar como *La noche boca arriba*, donde la ambigüedad sirve a un juego narrativo para desencajar y sorprender al lector; de todos modos, en ambos textos existe un deseo por desajustar al lector de su sentido de realidad y no darle una respuesta directa sobre la realidad. No obstante, sus conclusiones no aplicarían a la Fantasía, pues lo descalificaría al instante por no dudar de sus cualidades maravillosas; tanto así, que en el mismo ensayo categoriza a los cuentos de hadas (la fuente principal de Fantasía para autores como Tolkien) como literatura maravillosa y no como fantástica.

No es mi intención desmeritar el estudio de Tzvetan Todorov. Es un gran crítico y su aproximación a los símbolos y los géneros tienen una genialidad muy sobria. Su revelación de que gran parte de los elementos fantásticos fueron utilizados en historias para hablar de temas tabú sin repercusiones de censura, porque apelan a la imaginación, es bastante interesante por su aproximación desde el psicoanálisis. El único dilema con su estudio sería una falta de acercamiento a las obras que él considera del género maravilloso, pues vería las similitudes que tienen con las

obras que ha escogido por fantásticas y que la Fantasía, como dice él, también es fantástica pues «*La literatura sólo puede llegar a ser posible en la medida en que se vuelve imposible*» (Todorov 126).¹⁵

Por mi parte, considero que Todorov tiene verdad en cuanto existe un género narrativo que vacila entre lo extraño y lo maravilloso para dejar una ambigüedad atrapante; por ello mismo puede que el problema recaiga en la semántica de nombrarlo “fantástico”. En español es difícil encontrar una diferencia entre “Fantasía” y “fantástico”, pues son básicamente sinónimos o, mejor dicho, uno es adjetivo consecuente del otro. No creo posible en este momento proponer un término satisfactorio, porque no encuentro uno. Esta problemática seguirá y es una tarea que deberíamos abordar con más cuidado en otro momento.

Tolkien y los cuentos de hadas

En su ensayo *Sobre los cuentos de hadas* (1938) Tolkien explica la naturaleza de estos relatos y su gran concepción sobre lo que es la Fantasía. Comienza señalando que los cuentos de hadas no son aquellas historias sobre las hadas o seres pequeños y mágicos, sino relatos sobre el País de las Hadas, *Fantasía*, la región o reino en el que las hadas tienen su existencia:

Fantasía cuenta con muchas más cosas que elfos y hadas, con más incluso que enanos, brujas, gnomos, gigantes o dragones: cuenta con mares, con el sol, la luna y el cielo; con la tierra y todo cuanto ella contiene: árboles y pájaros, agua y piedra, vino y pan, y nosotros mismos, los hombres mortales, cuando quedamos hechizados. (J. Tolkien 19)

¹⁵ No quiero entrar en más discusión con Todorov, pues ya otro crítico ha entrado en conversación con él y de una mejor manera de la que yo podría hacerlo. Recomiendo la lectura de *On the Nature of Fantasy* de C. N. Manlove (1980)

Con esto Tolkien nos introduce los conceptos de Subcreación, Mundo Secundario y Mundo Primario, pues la Fantasía para Tolkien se encuentra en el arte de crear mundos, porque apela al deseo de materializar lo imaginado y que luego cobre independencia de la mente que lo concibe. Esto para decir que el autor, como subcreador, conoce la esencia de las cosas que hacen bellas al Mundo Primario, y es dentro de su mundo de Fantasía donde las materializa en su verdadera forma, haciéndolas independientes de él y obteniendo un valor propio. En los Mundos Secundarios se encuentra el mar, la luna, las estrellas y las flores en su espíritu más bello, y por esto es que los cuentos de hadas para Tolkien tratan de más que de solo seres pequeños y caprichosos como las hadas. Es por eso que los entiende como historias relatadas por elfos, hablando de los hombres.

Bien podría ser este un *ars poetica* de Tolkien, cuya percepción sobre este género es de un entendimiento etéreo, casi visceral, pues él no logra concebirlo en palabras: «*Fantasía no puede quedar atrapada en una red de palabras; porque una de sus cualidades es la de ser indescriptible, aunque no imperceptible*» (J. Tolkien 20).

Las propuestas de Tolkien podemos encontrarlas en su novela, ya que (como vimos en el capítulo 1) *El Hobbit* demostró la teoría del Mundo Primario y del Mundo Secundario dentro de sus páginas, con La Tierra Media cobrando una vida propia como un reflejo afectivo del contexto histórico de su autor. De igual manera sucede con Rowling, pero en su capítulo describimos este fenómeno perceptible como el acto de la *evocación*, que posiblemente era lo que Tolkien no podía poner en palabras, pero sí manifestar con sensaciones. Aún así, sus mundos fantásticos son la concepción afectiva de su mundo real, que realzan lo bueno y lo malo de las evocaciones que manifestaron para contar las historias y que lograron superar a sus propios creadores. Los magos del Mundo Mágico logran evocar la naturaleza de la humanidad y su capacidad de cambiar el mundo, justo como los hobbits logran evocar la comodidad y la felicidad de una vida tranquila. Sus

Mundos Secundarios atrapan al lector y consiguen ponerlo bajo el encantamiento élfico de la Fantasía, por lo que sus mundos se sienten reales y, lo más importante, resuenan con el nuestro.

En fin, Tolkien sabía de su materia y lo demuestra en su obra.

Gary K. Wolfe y la lista simbólica

Siguiendo el estudio de Tolkien como una guía y con un conocimiento sobre varias obras contemporáneas y anteriores del género, Gary K. Wolfe logra expandir sobre los términos de Tolkien y propone una manera más crítica de percibir la Fantasía en su ensayo *The Encounter with Fantasy* (1982). Introdujo la idea de que el género de ciencia ficción y la Fantasía utilizan los elementos maravillosos de su historia como “objetos de uso”, los cuales son destripados de todas sus cualidades, dejando solo una esencia afectiva que argumenta su presencia en los relatos de Fantasía. Como ejemplo usa los Nazgûl del *Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien, de los cuales no es necesario saber su biología para reconocer su presencia tenebrosa y, por lo tanto, su rol dentro del mundo fantástico (Wolfe 9). De igual manera, Wolfe estipula que en el centro de estos mundos de Fantasía existe un “significado más profundo” o “conocimiento antiguo” que resulta ser la *convicción* del autor sobre el mundo; pero aclara que esta no debe ser entendida como una alegoría o una moraleja: «No necesitamos ser cristianos para impresionarnos con la fuerza y la bondad del Aslan de C.S. Lewis» (Wolfe 11). Es gracias a esta *convicción* integrada en los personajes de Fantasía que se transforman en metáforas de un arte mayor, abren las puertas a nuevas preconcepciones y se convierten en un espejo afectivo de nuestro propio ser sin convertirse en una alegoriosis.

Como conclusión a su ensayo, propone una estructura que explica cómo la Fantasía mantiene el interés del lector en lo imposible, se gana su convicción y demuestra la verdad escondida en lo ficcional:

- 1) *cognición de lo imposible*, en la cual nos damos cuenta, usualmente temprano en la fantasía, que las reglas de juego de nuestra realidad están siendo infringidas de manera significativa;
- 2) *localización de lo imposible*, o la conciencia de que esta infracción de la realidad yace en alguna parte entre la fantasía psicológica privada y el mito cultural compartido [...];
- 3) *delimitación de lo imposible*, en la cual nos aseguran que la obra está bajo control y que algún sistema subyacente pone restricciones sobre lo que sucedería en este mundo fantástico;
- 4) *sensación de lo imposible*, o la sensación afectiva de “otredad” (opuesto a lo “foráneo” del horror) o “irrealidad” que reafirma nuestra continua inmersión emocional en este mundo, incluso después de que las maravillas hayan dejado de aparecer;
- 5) *conciencia del significado afectivo*, en la cual se separa a la obra de la mera especulación o sensacionalismo, al prometer que esta inmersión emocional será recompensada por un orden afectivo subyacente;
- 6) *conciencia del significado cognitivo*, o “significado más profundo”, el cual redirige nuestras preocupaciones cognitivas, apartándolas de las imposibilidades superficiales de la narrativa, hacia una estructura ideacional emergente,
- 7) *convicción* en el mundo fantástico, surgida de la interacción entre los significados afectivos y cognitivos; y
- 8) *convicción más profunda*, que permite a ciertas obras de fantasía llegar a ser análogas de una experiencia interna tan válida como los eventos del “mundo real”, y que expresa las creencias más fundamentales del propio autor.¹⁶ (Wolfe 13)

¹⁶ Traducción mía para comodidad del lector:

«1) *cognition of the impossible*, in which we realize, usually early on in a fantasy, that the accepted ground rules of our reality are in some significant way being contravened;

Entonces, ¿cómo responde nuestro corpus de Fantasía frente a las suposiciones de Wolfe? Sinceramente, casi que las confirman. Los elementos de la inmersión afectiva en el Mundo Secundario que describe Wolfe en los puntos 1 a 3, suceden casi al pie de la letra. Ya que el lector descubre un mundo nuevo y mágico a través de los ojos de los protagonistas, quienes a su vez tampoco conocen este nuevo mundo de aventuras y por lo que deben descubrir las reglas de lo que es posible y de lo que no junto con el lector. Claro, esto lo atestiguamos más claramente en *Harry Potter y la piedra filosofal* que en *El Hobbit*, ya que Harry pertenece a un mundo más cercano al nuestro y se aventura por primera vez en el *Mundo Secundario*; mientras, Bilbo ya nace dentro del *Mundo Secundario* y debe adentrarse más en él, en vez de conocerlo por primera vez (como sería el caso del lector). Y es bastante cierto que, gracias al arte narrativo de los autores, el lector puede

2) *location of the impossible*, or the awareness that this contravention of reality lies somewhere between private psychological fantasy and culturally shared myth [...];

3) *delimitation of the impossible*, which assures us that the work is under control and that some underlying system places constraints on what may happen in this fantastic world;

4) *the feeling of impossible*, or the affective sense of “otherness” (as opposed to horror’s “outsideness”) or “irreality” that assures our continued emotional investment in this world even after new marvels have ceased to appear;

5) *awareness of affective significance*, which sets the work apart from mere speculation or sensationalism by promising that this emotional investment, once made, will be rewarded by some underlying affective order;

6) *awareness of cognitive significance*, or “deeper meaning”, in which in effect refocuses our cognitive concerns away from the surface impossibilities of the narrative and toward an emerging ideational structure;

7) *belief* in the fantastic world, arising from the interaction between affective and cognitive significance; and

8) *deeper belief*, which permits certain fantasy works to become analogues of inner experience virtually as valid as events of the “real world”, and which expresses the author’s own most fundamental convictions (Wolfe 13)

sumirse emocionalmente dentro de la historia y el *Mundo Secundario*, haciendo posible una búsqueda sobre los significados ocultos y simbólicos que poseen las subcreaciones y demostrando los lazos afectivos con el *Mundo Primario*.

Incluso, es posible que la presencia de esta *convicción* y *convicción profunda* sea la razón hermenéutica por la cual es posible que se pueda crear un tapiz alegórico en *Harry Potter* y en *El Hobbit*. Son los instrumentos fantásticos de cada novela los que nos dan las herramientas simbólicas para unir todos los elementos e interpretar un significado oculto, ya sea el viaje de autoconfianza y superación del duelo de Harry o la importancia de la paz y la lucha contra la avaricia de Bilbo. Sea cual sea, podríamos confirmar que ambos tapices alegóricos poseen esa *convicción* del autor, pues su mundo está impregnado de ella, pero que hace del relato un medio para que el lector interprete su propia *convicción profunda*. No tenemos que estar de acuerdo con los ideales cristianos de Tolkien o haber vivido la Primera Guerra Mundial para reprochar la codicia de Thorin una vez se contagia de la fiebre de dragón. No tenemos que haber presenciado el abuso que recibió Joanne Rowling por parte de su exesposo para sentir desagrado por la forma en que los Dursleys tratan a Harry.

En fin, Wolfe le acertó a varios elementos que no se ven tan fácilmente dentro de la Fantasía y que nuestras obras lo confirman.

Ya con este trayecto de la Fantasía, ¿dónde se encuentra su corazón?

Estando sobre los hombros de estos gigantes y condensando su trabajo en términos que aquí hemos utilizado para explicar la Fantasía, como *evocación*, *simbolismo*, *no-alegoriosis*, *instrumento fantástico*, *herramienta mágica* y *decorativo maravilloso*, puedo inferir lo siguiente: la Fantasía es un campo para la imaginación, donde el autor evoca seres que dan forma a símbolos

complejos y a relaciones alegóricas, para hacer un viaje afectivo que refleje las convicciones profundas de quien se adentre en ella.

No obstante, hay un tema en el que me gustaría ahondar y del que no muchos autores han abordado. Es el tema que más preocupación me provoca y el que realmente da origen a esta investigación.

La percepción y sensibilidad de la Fantasía

En enero del 2019, tuve la oportunidad de ver a la autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie entablar una conversación con la escritora mexicana Alma Guillermoprieto en el Hay Festival de Cartagena. Hablaron sobre la novela *Americanah*, lo que significa ser una autora feminista en la época actual y la percepción de Nigeria frente al mundo. Toda la entrevista fue muy iluminadora, marcando a Chimamanda no solo como una autora prodigio, pero también como una pensadora muy culta. Llegó un momento en que comentaron sobre la situación política de Estados Unidos (específicamente sobre la llegada a la presidencia de Donald Trump) y la entrevistadora, Guillermoprieto, le comentó que el día en que Donald Trump se posesionó en La Casa Blanca, ella tuvo que releer el primer capítulo de *Harry Potter y la piedra filosofal* y, con lágrimas en los ojos, pudo sentir que aún había esperanza en el mundo. A lo cual, Chimamanda respondió de manera muy respetuosa que ella no leía Fantasía y que no le interesaba leer literatura escapista, como el *Señor de los Anillos*, aunque su hermano se lo recomendara mucho, porque a ella le parecía mucho más interesante conocer los conflictos del mundo real y no veía la necesidad de escapar a uno de fantasía (Adichie).

Esta historia la traigo a consideración, porque la respuesta de Chimamanda me dejó perplejo y tal vez a la entrevistadora también. ¿Acaso ella no entendía que la Fantasía no es escapista, sino una confrontación con la realidad? Y me di cuenta de que, posiblemente, en su poco acercamiento

al género no le mostraron el secreto que hay dentro de sus páginas. O tal vez que existe un nivel de abstracción distinto entre los lectores de Fantasía, ya que podían encontrar un rasgo universal dentro de un mundo ficticio, ese espejo afectivo del *Mundo Primario*. Esto en ningún sentido es para demeritar a Chimamanda, sino para manifestar esta desconexión entre dos perspectivas lectoras.

Por mi parte, había entendido que la entrevistadora había encontrado la esperanza en el primer capítulo de *Harry Potter*, y cuando lo releí entendí por qué: Los magos festejan la derrota del brujo tenebroso más temible por parte de un niño recién nacido, pero también algunos lloran la muerte de seres queridos y el destino que le depara a este salvador. En sí, podría verse como un momento de esperanza y de triunfo contra el mal, mas no sin sus pérdidas y sus luchas; algo que seguramente debió haber tocado inmensamente a Alma Guillermoprieto, y que yo comprendí una vez lo leí.

Seguramente para lectores como Chimamanda, ese momento sería entendido como un escape de la oscura realidad política del mundo a un mundo ficcional, un olvido a los problemas, una pausa de la realidad. Y entiendo el por qué podría ser malentendido de esa manera. En nuestra sociedad es cada vez más normal poner una película en la tele para apagar el cerebro y hacer al mundo desaparecer. No se concibe una diferencia entre lo simplemente decorativo de lo maravilloso y el reflejo afectivo de la Fantasía; y tal vez sea porque no se posee una lectura entrenada en género que ofrece un gozo en las abstracciones del mundo.

Conclusión

Cuando me dispuse a hacer este estudio nunca pensé que llegaría a encontrar una respuesta satisfactoria a mi búsqueda, pues iniciaba con expectativas muy diferentes a cómo resultó ser este trabajo. Esta es la respuesta a toda la búsqueda de toda mi carrera literaria y a la razón por la que escogí las letras. Puedo decir que los resultados de esta investigación me dejaron satisfecho.

Si bien escogí *El Hobbit* y *Harry Potter y la piedra filosofal* por su popularidad en el género, antes de iniciar, pensé que Harry Potter no iba a ser Fantasía, por su cantidad de elementos policiacos. Intuí que la obra de Rowling iba a ser un relato detectivesco ambientado en un mundo maravilloso. Me vi corregido al comprender las decisiones de priorizar la transformación afectiva del protagonista por sobre la distancia narrativa para no desarticular la complejidad intelectual del detective. *Harry Potter* es Fantasía por centrarse en el viaje afectivo, algo que *El Hobbit* concibe con Bilbo y Thorin, por sus influencias con las historias de héroes míticos. Ambas obras tienen en su eje ese viaje afectivo que ese da dentro del Mundo Secundario.

De igual manera quedé sorprendido por la artesanía detrás de los Mundos Secundarios, especialmente en la relación compleja e invisible con el Mundo Primario de cada autor. Personalmente, quería alejarme del estudio sobre los mundos mágicos por miedo a que terminaran confirmando mi mayor objeción: la puesta en escena estipula el género. Descubrí que el Mundo Secundario, en sí, juega un papel importante, pero no como terreno para la historia (puesta en escena), sino como un reflejo de las convicciones del autor (subcreación); es lo que da forma al tapiz alegórico, donde las subcreaciones se relacionan simbólicamente entre sí. Esto fue lo que descubrí tanto en La Tierra Media como en el Mundo Mágico: las convicciones de los autores y las esencias que estos quisieron personificar logran resonar durante todo el relato, dándole fuerza al viaje afectivo de los protagonistas y manifestando un reflejo alegórico de lo humano. Las raíces

subyacentes sobre la paz y los males de la guerra en la vida de Tolkien me dieron una mejor perspectiva sobre los significados afectivos de la Tierra Media; el sueño de una mejor vida y el duelo por la muerte de una madre en la vida de Rowling me hicieron comprender mejor el rol de los objetos y seres subcreados en el Mundo Mágico (o bueno, de aquellos que son *instrumentos fantásticos*).

También las criaturas subcreadas manifestaron su propia ciencia, que se hizo clara cuando aparecieron en ambas obras. Por un lado, los trols mantuvieron la misma evocación en ambas novelas, siendo símbolos de la fuerza bruta, y su valor simbólico siguió presente en cuanto eran vencidos por el ingenio de los protagonistas y sus aliados; por su participación consecuente y similar en ambas obras podríamos empezar a hablar de una tradición en la Fantasía, una historia de las evocaciones. Por otro lado, existen cambios en las evocaciones por las resignificaciones dadas por cada autor. Los dragones, los cuales Tolkien entendía como la codicia encarnada (Smaug es el mejor ejemplo), fueron reinterpretados por Rowling como animales salvajes e incontrolables, resultando en dos evocaciones de un mismo cuerpo, pero de distinto significado; un fenómeno interesante que demuestra la correspondencia entre las convicciones de los autores y la naturaleza de sus evocaciones, pero comprobando que las reglas de los *instrumentos fantásticos* se mantienen. La Fantasía resulta ser una tradición cambiante, si bien conserva las mismas reglas de uso.

Y esto me lleva a la teoría. De Todorov solo diré que su sistema sobre la literatura fantástica es brillante, aunque no sea del todo de Fantasía. Eso sí, crea la cuestión de si será posible escribir una novela (si es que no existe ya) con todos los elementos de Fantasía (el Mundo Secundario, el viaje heroico, las evocaciones simbólicas, etc.), pero utilizando la vacilación de Todorov ¿cómo afectaría lo fantástico a la Fantasía? Tal vez un autor con la habilidad para el juego narrativo de Cortázar y el ingenio artesano de los elfos podría lograrlo.

De Tolkien resolveré que respiraba y vivía la Fantasía, la conocía como ninguno, y aún intentamos descifrar esa comprensión visceral que no sabía poner en palabras. De todos modos, nos dio el entendimiento sobre lo que sería la base para entender la Fantasía y que se puede comprobar dentro de su obra y la de Rowling: El Mundo Secundario y el Primario, el arte élfico de las esencias ennoblecidas.

De Wolfe me atrevería a decir que fue el que mejor pudo entender a Tolkien y acercamiento sobre las obras de Fantasía logró ahondar más en el funcionamiento interno del género. Sin su teoría, que fue el gran soporte de este estudio, nunca hubiera desarrollado las herramientas para encontrar el corazón de la Fantasía.

Y, hablando del corazón de la Fantasía, el descubrimiento de *instrumentos fantásticos* que poseen una profundidad simbólica por evocar un ideal del Mundo Primario y engrandecerlo por su valor dentro de la narrativa, sin crear una alegoriosis, más sí una alegoría, es el aporte más grande de esta investigación. No es una delimitación del género de la Fantasía, pero sí una teoría que explica cómo funciona, gracias al estudio de las dos novelas más populares del género. Claramente, *El Hobbit* de Tolkien y *Harry Potter y la piedra filosofal* de Rowling merecen un mayor análisis por su valor estético y artístico.

Y si algo quiero dejar claro es que esta teoría aplica a toda la Fantasía. Nótese que yo no he hablado de “literatura de Fantasía”, sino de “La Fantasía”, porque esta teoría de los *instrumentos fantásticos*, si bien nace de la literatura, no deja de ser útil y funciona para todo arte donde se plasme la Fantasía (oralitura, mitología, películas, videojuegos, etc.), ya que trata de su funcionamiento. Hago una invitación a comprobarla, a estudiarla y a discutirla, para crear un mejor entendimiento de lo que es Fantasía y se descarte para siempre que una historia deba ser fantástica, porque transcurra en un mundo con elfos y dragones, y no por su implementación evocativa.

Bibliografía

- Adichie, Chimamanda Ngozi. *Entrevista con Chimamanda Ngozi Adichie* Alma Guillermoprieto. 26 de 01 de 2019. Entrevista en vivo.
- Campbell, Joseph. *El heroe de las mil caras*. Mexico D.F.: Fondo de cultura económica Mexico, 1949. Digital.
- Carballo, Julieta. *¿Conoces la inspiradora razón por la que J. K. Rowling ya no es multimillonaria?* 23 de 08 de 2016. Web. 18 de 01 de 2021.
- Cerezo, Iván Martín. *Poética del relato policiaco: (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006. Web.
- . *Revista Electrónica de estudios filológicos*. 10 de noviembre de 2005. 29 de diciembre de 2020. Web.
- Colaboradores de Wikipedia. «Magic Realism.» 31 de 01 de 2021. *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Web. 01 de 02 de 2021. <https://en.wikipedia.org/wiki/Magic_realism>.
- Crossley, Robert. «Pure and Applied Fantasy, or From Faerie to Utopia.» Schlobin, Robert C. *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1982. 176-192. Impreso.
- Hitchcock, Alfred. *Entrevista con Alfred Hitchcock para la France Culture* Francois Truffaut. Agosto de 1962. Grabación.
- Manlove, C. N. «On the Nature of Fantasy.» Schlobin, Robert C. *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1982. 16-36. Impreso.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Milán: Ariel Letras, 2013. Digital.
- Pearce, Joseph. *Bilbo's Journey: Discovering the Hidden Meaning of The Hobbit*. Charlotte, NC: Saint Benedict Press, 2012. Digital.
- Raglan, Lord. *The Hero, A Study in Tradition, Myth and Drama*. Bungay: The Thinker's Library, 1935. Digital.
- Rearick, Anderson. «Why is the Only Good Orc a Dead Orc? The Dark Face of Racism Examined in Tolkien's World.» *Modern Fiction Studies* (2004): 861-874. Digital.
- Rowling, J. K. *Harry Potter y la piedra filosofal*. Londres: Salamandra, 1997. Impreso.
- Rowling, Joanne. *Entrevista con J. K. Rowling* Juan Cruz. 07 de Febrero de 2008. Página web. 12 de Diciembre de 2020. Web.
- Sanderson, Anderson. <https://brandonsanderson.com/sandersons-first-law/>. 20 de Febrero de 2007. Web. 3 de Octubre de 2019.

- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Mexico D.F.: Editions du Seuil, 1980. Digital.
- Tolkien, J. R. R. «A Charlotte y Denis Plimmer.» Carpenter, Humphrey, comp. *Cartas de J. R. R. Tolkien*. Barcelona: Minotauro, 1993. 567-573. Digital.
- Tolkien, J. R. R. «De una carta a Christopher Tolkien.» Carpenter, Humphrey, comp. *Cartas de J. R. R. Tolkien*. Barcelona: Minotauro, 1993. 154-156. Digital.
- Tolkien, J. R. R. «De una Carta a Christopher Tolkien.» Carpenter, Humphrey, comp. *Cartas de J. R. R. Tolkien*. Ed. Humphrey Carpenter. Trad. Ruben Maser. Barcelona: Minotauro, 1993. 51. Digital.
- Tolkien, J. R. R. «De una carta a Stanley Urwin.» Carpenter, Humphrey, comp. *Cartas de J. R. R. Tolkien*. Barcelona: Minotauro, 1993. 56. Digital.
- . *El Hobbit*. Barcelona: Minotauro, 1937.
- Tolkien, J.R.R. «Sobre los Cuentos de Hadas.» Tolkien, J.R.R. *Cuentos desde el Reino Peligroso*. Brcelona: Minotauro, 2009. 257-324. Impreso.
- Wolfe, Gary K. «The Encounter with Fantasy.» Schlobin, Roger C. *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1982. 1-15. Impreso.