

José Manuel López Gaseni

Doctor en Psicodidáctica, profesor de la Universidad del País Vasco y autor de varias monografías sobre las relaciones entre la literatura infantil y juvenil y la traducción

La manipulación de modelos textuales en Harry Potter

Para mi análisis me basaré fundamentalmente en las interesantes propuestas de la profesora Zohar Shavit, quien, en su famosa obra *Poetics of Children's Literature* (1986), aplicó los principios de la Teoría de los Polisistemas, de Itamar Even-Zohar, al campo de la literatura infantil y juvenil.

Harry Potter como texto ambivalente

El hecho de que las obras que conforman la serie de Harry Potter apelen con éxito a públicos lectores diferentes, desde niños de apenas nueve años hasta adultos de distinta formación y experiencia lectora, pasando por el público juvenil –que a priori era su destinatario natural–, no es mera casualidad, sino el resultado de la manipulación e integración de una serie de modelos narrativos que desembocan en la construcción de un texto ambivalente, tal y como lo define la profesora Zohar Shavit: “textos que mantienen en la sincronía (de forma dinámica y no estática) una posición ambivalente en el sistema literario. Estos textos pertenecen simultáneamente a más de un sistema y, en consecuencia, se leen de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por parte de dos grupos de lectores al menos, que di-

vergen en sus expectativas así como en sus normas y hábitos de lectura” (Iglesias Santos, 1999, 151).

En efecto, en tanto que los lectores menos experimentados atienden fundamentalmente a las aventuras del héroe Harry Potter, identificándose con él, sufriendo por sus penurias y alborozándose con sus momentos de gloria, aquellos otros lectores que acumulan una mayor experiencia literaria disfrutan con la galería de guiños que les dirige la autora con el diseño milimétrico de los dos mundos paralelos de los magos y los *muggles*, o cada vez que emplea el humor paródico introduce un personaje secundario ya conocido por otras lecturas o acierta a personificar el mal de una forma tan eficaz.

El juego de los modelos textuales

Como he adelantado, la ambivalencia del texto se basa en la integración de varios modelos textuales previos y fácilmente identificables por el lector experto; algunos de dichos modelos son estructurales y son empleados para vertebrar la serie, mientras que otros son secundarios y su aparición es más o menos esporádica. Para la formación de tales textos ambivalentes, la profesora Shavit habla de dos

modelos principales: "Lo que hace posible que el texto ambivalente apele a los dos grupos de lectores desde el punto de vista estructural, es el hecho de que el texto está compuesto por al menos dos modelos diferentes de coexistencia –uno más establecido y otro menos. El primero es más convencional y se dirige al niño lector; el otro, por dirigirse al lector adulto, está menos establecido, es más sofisticado y algunas veces está basado en la distorsión y/o adaptación y renovación de un modelo más establecido" (*ibid.*, 153-154).

El primero de los modelos que integra Rowling en su exitosa serie, que coincidiría con el que Shavit llama el "más convencional", perfectamente conocido e identificable por el lector inglés (aunque en menor medida por los lectores ajenos a la narrativa anglosajona), es el de la *school story*. Se trata de un modelo narrativo realista inaugurado con las obras *Tom Brown's Schooldays* (1857) de Thomas Hughes, y *Eric, or Little by Little* (1859) de F. W. Farrar, y que tuvo su época de esplendor a lo largo de la era victoriana. Sus historias se desarrollan invariablemente lejos de la autoridad de los progenitores, en escuelas de internado que se constituyen, en palabras de J. R. Townsend, en "pequeñas sociedades en las que los niños o niñas son ciudadanos de pleno derecho" (Townsend, 1990, 85). Se trata, dicho sea de paso, de uno de los primeros intentos de encontrar espacios para el desarrollo de ese tipo de literatura infantil situada en mundos pretendidamente autónomos, que apela exclusivamente al niño e "ignora al adulto y rechaza la necesidad de agradarle y buscar su aprobación" (Shavit, 1986, 94), y que encontraron gran éxito en el siglo XX con series como *Pippi Calzaslargas* de Astrid Lindgren, o *Los Cinco* de Enid Blyton. Esto no presupone que los adultos desaparezcan, sino que sus funciones quedan relegadas a un segundo plano.

De acuerdo con este primer modelo, las obras de Harry Potter se desarrollan en el colegio de régimen de internado Hogwarts, cuyos alumnos gozan de un grado de autonomía relativamente elevado, eluden con facilidad la autoridad de profesores y vigilantes, se agrupan en "familias" o "casas" integradas exclusivamente por alumnos, y sólo regresan a sus hogares en los períodos vacacionales.

El segundo modelo estructurador de la serie es, entre todos los puestos en juego aquí, el que goza de mayor prestigio, entendido una vez más desde las coordenadas literarias anglosajonas; se trata del modelo del *high fantasy*, cuyo precursor fue J. R. R. Tolkien con *The Hobbit*



© Aubrey Beardsley

(1937) y, sobre todo, la famosísima saga *The Lord of the Rings* (1954-55), que fue creciendo en popularidad a lo largo de los años hasta convertirse en modelo primero de la serie *Narnia* de C. S. Lewis, amigo de Tolkien; y más recientemente de obras como la trilogía de *La materia oscura*, de P. Pullman, y otros best-sellers como *Eragon* de Ch. Paolini.

El *high fantasy* bebe de las fuentes de la mitología y el folclore del norte de Europa, por lo que se sirve de estructura del cuento tradicional (la que con más frecuencia se menciona al hablar de los elementos formales de Harry Potter): un héroe, a menudo huérfano, con su correspondiente genealogía y señales identificables, que sufre un proceso de iniciación que lo prepara para enfrentarse a sus enemigos, frecuentemente con la ayuda de algún objeto mágico, y que alcanzará la victoria sobre las fuerzas del mal. También toma elementos de las narraciones de caballerías del ciclo artúrico: guerreros idealistas comprometidos en determinada empresa o búsqueda; el sabio mago y mentor del héroe, con el claro referente de Merlín; elementos mágicos, como anillos o capas para hacerse invisibles (Antón, 1990). Proceden de la mitología los seres del bosque tales como elfos, gnomos, ogros, dragones, etcétera. Algunas otras características de este modelo, inmediatamente identificables en *Harry Potter*, son la creación de mundos imaginarios vagamente identificables con una caótica Edad Media, la introducción de lenguas extrañas y la interminable lucha de las fuerzas del

bien contra las del mal. Y un último rasgo común en el que coincide la mayoría de los estudiosos del género, es el inequívoco compromiso moral a favor del "bien", presente en este tipo de narraciones, compromiso que en el caso de Harry Potter es ciertamente explícito. Fernando Savater, a propósito de *El señor de los anillos*, escribió: "En *El señor de los anillos*, la condición ética lo impregna todo y los olores, las espadas o las montañas son en primer término buenas o malas, han tomado partido moral del mismo modo que las personas, y esa opción es, en último extremo, lo que determina su eficacia" (Savater, 1976, 128).

Es evidente que la mayoría de las características reseñadas aparecen en mayor o menor medida en la serie de *Harry Potter*, y son por tanto fácilmente identificadas y valoradas por el lector adulto o el mediador. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el modelo del *high fantasy* ha sido sometido a una serie de distorsiones paródicas, como suele suceder con los modelos que se desplazan desde posiciones más o menos centrales del polisistema a otras más periféricas como, en este caso, la literatura infantil y juvenil.

La primera y más importante de las distorsiones paródicas, directamente relacionada con la fusión de los dos modelos descritos anteriormente, es la idea de que la magia abandona su carácter de arcano, deja de ser un arte esotérico para convertirse en algo que se puede aprender en una escuela de magia, una especie de didáctica de la magia *ad usum delphini*. Pero también pueden rastrearse numerosas distorsiones de los roles tradicionales de distintos personajes, tan frecuentes en la nueva literatura infantil, como el "gigante bonachón" Hagrid, elfos domésticos que reniegan de su destino, las lechuzas reunidas en una empresa de mensajería, centauros amigos de los humanos, etcétera. Uno de los efectos del travestismo paródico es el humor, otra de las importantes características de la saga de *Harry Potter*.

Los modelos narrativos secundarios introducidos en la serie son el de la literatura de misterio o detectivesca y el de la literatura de terror. El primero de ellos consiste en el planteamiento, en cada entrega, de una serie de misterios o incógnitas que los jóvenes aprendices de magos han de resolver, y se encuentra más cerca de la trivialización del género en sus múltiples adaptaciones para niños, que de sus precursores Edgar Allan Poe o Arthur Conan Doyle. El modelo de la literatura de terror,

por el contrario, no aparece en todas las obras de la saga: se pueden encontrar algunos pasajes en la tercera y la cuarta entrega, y se hace más presente en la quinta y la sexta, contribuyendo al progresivo oscurecimiento de la trama y su ambiente. Algunos ejemplos de ello son el final del primer capítulo de *Harry Potter y el cáliz de fuego*, el ataque de los "dementores" en el capítulo veinte de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*, y otros.

Para finalizar, me gustaría remarcar un último aspecto estructural que, si bien para desgracia de muchos lectores, contribuye al prestigio de la serie. Se trata, precisamente, de que a diferencia de otras sagas, el protagonista de la que nos ocupa se va haciendo mayor, con lo que su caracterización y madurez psicológica va evolucionando hacia el final de sus estudios y su edad adulta. Esta concepción de la serie obliga a la autora, más allá de las anécdotas que se desarrollan en cada volumen, a llevar a cabo una cuidadosa planificación del relato principal que dota de unidad a las siete entregas.

Como conclusión, se puede decir que la sabia integración de diversos modelos previos, ha dado como resultado una fórmula de calidad y a todas luces exitosa, que ha sido capaz de atraer a distintos tipos de lectores en base a unas u otras de sus características, tanto estructurales como argumentales.

Por otra parte, el problema de que los modelos que conforman la serie de *Harry Potter* no sean tan conocidos de primera mano entre nosotros como en el mundo anglosajón, parece haber sido superado por el conocimiento subsidiario de los mismos a través de los mass media, ya que no se debe olvidar que, según Even-Zohar, gran parte de los consumidores literarios lo son tan sólo de forma indirecta, a través de fragmentos, adaptaciones, etcétera, o bien consumidores de la función socio-cultural relacionada con la actividad en cuestión, más que del producto propiamente dicho. ◀▶

Bibliografía

- ANTÓN, Jacinto (1990). "Límites y profundidades del 'fantasy'". En: *CLIJ*. 1990, nº 18, pp. 24-28
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (ed.). *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco. 1999
- SAVATER, Fernando. *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus, 1976
- SHAVIT, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens/Londres: The University of Georgia Press. 1986
- TOWNSEND, John Rowe. *Written for Children*. Londres: The Bodley Head. 1990. 5ª ed.