



“RES PUBLICA LITTERARUM”
DOCUMENTOS DE TRABAJO
DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN ‘NOMOS’

D.L. M-24672-2005

ISSN 1699-7840

Autor: Instituto Lucio Anneo Séneca

Editor: Francisco Lisi Bereterbide

HORIZONTES DISTÓPICOS EN LA LITERATURA INFANTIL^{*}

EL CASO DE LA ESCLAVITUD EN LA SAGA DE HARRY POTTER

Luis Gómez Romero^{**}

“Some people say a man is made outta mud
A poor man’s made outta muscle and blood
Muscle and blood and skin and bones
A mind that’s weak and a back that’s strong”.
Merle Travis. *Sixteen Tons*

Sumario. I. Introducción. Anverso y reverso. II. Del pesimismo militante a la esperanza utópica. III. Harry Potter y su (injusto) mundo mágico. IV. Trabajadores y trabajadoras invisibles: la esclavitud élfica en las historias de Harry Potter

I. Introducción. Anverso y reverso

La voz *utopía* puede entenderse en dos sentidos. Habitualmente y en un sentido amplio, se ha convenido en remontar sus raíces a las voces griegas ού (no) y τόπος (lugar), esto es, *el lugar que no existe*. Sin embargo, también puede referirse a las raíces ευ (bueno) y τόπος (lugar): *el buen lugar*¹. En la etimología de la voz *utopía* se encuentra presente una ambigüedad que, al ser suprimida, confunde sus contenidos conceptuales: el “no lugar” (porque *no es ahora, pero puede ser mañana*) y el “buen lugar” (porque, *ahora o mañana, debe ser*). Con base en las acotaciones que establecen ambas perspectivas en torno a dicha definición etimológica, es dable perfilar el concepto que J. C. Davis califica como “más común” y “sencillo” de las utopías: aquél que las considera como “sueños humanos de un mundo mejor”².

^{*} Texto sujeto a ulteriores revisiones.

^{**} Universidad Carlos III de Madrid. Doctorado en Derecho, Programa Derechos Fundamentales.

¹ Bástenos recordar el célebre sexteto de Anemolio que figura entre los documentos introductorios al texto de Thomas More: “Me llamaron los antiguos/por insólita, Utopía [...] Siendo así que deberían./en justicia, desde ahora,/darme el nombre de Eutopía”. More, Thomas, *Utopía*, trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 2004, p. 53. Para un análisis de la ambigüedad inherente a la voz utopía, véase Ramiro Avilés, Miguel Ángel, *Utopía y derecho. El sistema jurídico en las sociedades ideales*, Madrid, Marcial Pons, 2002, p. 44. En el mismo sentido, Kumar, Krishan, *Utopianism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 1.

² Davis, J. C., *Utopía y la sociedad ideal. Estudio sobre la literatura utópica inglesa 1516-1700*, trad. de J. J. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 22.

Ningún sueño, empero, es susceptible de escapar totalmente a su reverso: la pesadilla. De ahí que la utopía sea virtualmente inseparable de su sombra, la *distopía*. Parafraseando a Krishan Kumar, cabe afirmar que utopía y distopía son *conceptos de contraste* que obtienen su significado a partir de sus mutuas diferencias, aunque la relación entre ambos no sea simétrica ni igual. La subsistencia de la distopía depende de la utopía, y se alimenta en forma parasitaria de ésta³. De ello da buena cuenta el origen del término, que debemos a John Stuart Mill. El 12 de marzo de 1868, Mill denostaba en la Cámara de los Comunes a sus adversarios políticos, con relación a cierto asunto eclesial, en los siguientes términos:

“Me será permitido, como alguien a quien, al igual que muchos de los mejores, ha sido acusado del cargo de ser utópico, felicitar al Gobierno de haberse unido a tan bondadosa compañía. Resulta, sin embargo, demasiado halagüeño llamarlos utópicos; merecen más bien el nombre de dis-tópicos o caco-tópicos. Aquello que comúnmente se denomina utópico es algo demasiado bueno para ser practicable; pero aquello que parecen favorecer es demasiado malo para ser practicable”⁴.

En el momento histórico en que Mill acuñó el término *distopía*, éste pudo referirse a obras como *Mundus Alter et Idem*, de Joseph Hall; o *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift, esto es, a toda *inversión*, ya fuera satírica, crítica o simplemente pesimista, del discurso eutópico. No obstante, con el paso de los años —y a medida que proliferaba la narrativa distópica—, los ámbitos conceptuales de la distopía y de la anti-utopía fueron diferenciados, reservándose este último para textos que reunieran el perfil de las dos narraciones que he citado previamente. Por razones de espacio me resulta imposible abordar la evolución que siguieron los análisis críticos en torno a esta materia⁵. Bástenos, entonces, recoger (por el momento) la distinción entre uno y otro formulada por Lyman Tower Sargent. Según Sargent, la *anti-utopía* consiste en “una sociedad no existente descrita en extenso detalle y normalmente localizada en el tiempo y el espacio que el autor pretende que un lector contemporáneo perciba como una crítica contra el pensamiento utópico o contra una eutopía particular”⁶. Por el contrario, la *distopía* (o *utopía negativa*) es “una sociedad no existente descrita en extenso detalle

³ Kumar, Krishan, *Utopia and anti-utopia in modern times*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, p. 100.

⁴ Mill, John Stuart, Speech in the House of Commons, *Hansard Commons*, 12 de marzo de 1868, p. 1517.

⁵ Para una explicación detallada del tema, remito a Moylan, Tom, *Scraps of untained sky. Science fiction, utopia, dystopia*, Colorado, Westview Press, 2000, pp. 121 y ss.

⁶ Sargent, Lyman Tower, “The three faces of utopianism revisited”, *Utopian studies*, Vol. 5, Núm.1, 1994, p. 9.

y normalmente localizada en el tiempo y el espacio que el autor pretende que un lector contemporáneo perciba como considerablemente peor que la sociedad en la cual vive”⁷.

La anti-utopía es una censura o burla de la utopía. La distopía es su otra cara: el reverso utópico en clave pesimista.

II. Del pesimismo militante a la esperanza utópica

La distopía constituye un género literario netamente contemporáneo, cuyo nacimiento se encuentra situado en el periodo que corre desde los últimos años del siglo XIX hasta los primeros del XX: signo revelador, según apuntara Mark Hillegas hacia 1967, de las *ansiedades de nuestros días*⁸. En sus orígenes, cabe apreciar una ruptura formal y epistemológica con el realismo decimonónico. El mundo degradado de Charles Dickens, Gustave Flaubert o Émile Zola es reestructurado en las proto-distopías a tal grado que el lector pierde toda familiaridad con sus iniquidades⁹. Una figura paradigmática en este tránsito entre el realismo y la distopía es H. G. Wells. En concreto, *The Time Machine* (1895) representa una distopía *avant garde*. El Viajero en el Tiempo se mueve hacia un futuro protervo, pero refiere las causas del detestable vínculo entre los Eloi y los Morlock a las peores tendencias de su propia época. Merced a la maravilla de la Máquina que ha fabricado, el Viajero en el Tiempo *es capaz de acceder al presente como si éste ya fuese historia*, a raíz de lo cual es posible efectuar un contraste crítico entre lo que es y lo que será o, en otro giro, entre las instituciones políticas y sociales vigentes y el marco institucional que debería ser en caso de que tuviéramos la voluntad de remediar las injusticias actuales.

The Time Machine, entonces, marca un hito en la técnica narrativa que la ficción distópica, en principio, comparte tanto con los textos de ciencia ficción como con el discurso eutópico: el *extrañamiento*, esto es, el enfoque crítico de la sociedad presente en espacios o tiempos distantes que, consecuentemente, ofrecen perspectivas novedosas sobre prácticas sociales o políticas problemáticas que, en tanto no son cuestionadas, resultan asumidas como naturales o inevitables¹⁰. Sin embargo, este rasgo no basta para

⁷ *Ibidem*

⁸ Hillegas, Mark, *The future as a nightmare. H. G. Wells and the anti-utopians*, New York, Oxford University Press, 1967, p. 3.

⁹ Véase Jameson, Frederic, “Progress versus Utopia; or, Can we imagine the future?”, *Science fiction studies*, Vol. 9, Núm. 2, 1982, pp. 149 y ss.

¹⁰ Booker, Keith M., *The dystopian impulse in modern literature. Fiction as social criticism*, Westport, Greenwood Press, 1994, p. 19. En términos análogos, véase Suvin, Darko, *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*, New Haven, Yale University Press, 1979, pp. 3 y ss.

distinguir la distopía de la eutopía. *The Time Machine* no alcanza a satisfacer la totalidad de los extremos formales de la ficción distópica, que habrían de esperar la publicación, en el año de 1909, del cuento de E. M. Forster que lleva por título *The Machine Stops* para ver la luz¹¹. Antes que la despiadada crítica de Evgueniï Zamiatin contra el Estado soviético en *Nosotros* (1924), que el ataque de Aldous Huxley contra el consumismo capitalista en *Brave New World* (1932), y que la desesperación carcelaria de George Orwell en *1984* (1949), Forster ya había lanzado una invectiva literaria contra el núcleo mismo de una modernidad maquinizada que avistaba como perversa y amenazante.

La delimitación de la distopía en cuanto género literario autónomo, empero, dista de ser una labor sencilla. El mismo Forster sostiene que *The Machine Stops* constituye “una reacción frente a uno de los paraísos tempranos de H. G. Wells”¹². Específicamente, el escritor inglés dirige sus baterías contra la sociedad hipertecnificada que Wells describe en *A Modern Utopia* (1905)¹³. Este dato parece confirmar la fusión entre las estrategias narrativas de la anti-utopía y la distopía. Más aún, en cuanto iniciamos la lectura del relato somos remitidos a las formas tradicionales de la novela eutópica. El narrador nos invita a situarnos en un mundo que nos es absolutamente ajeno. “Imagina”, nos indica, “si puedes, un pequeño cuarto con forma hexagonal, como la celda de una abeja”¹⁴. El extrañamiento epistemológico es el mismo que, por citar solo un ejemplo, atribuye William Morris al protagonista de *News from Nowhere* cuando, interrogado por el anciano Hammond sobre la forma en que debe dirigirse a él, responde lacónicamente: “Como si yo fuera de otro planeta”¹⁵.

Sin embargo, a medida que nos adentramos en el relato, la apariencia de confusión entre anti-utopía y eutopía se desvanece, y adquirimos conciencia de que nos enfrentamos a otro género narrativo. A efecto de explicar en qué consiste la diferencia específica que le define, es conveniente recurrir a la distinción entre el registro icónico (*iconic register*) y el registro independiente (*discrete register*) del texto utópico que propone Tom Moylan. Moylan afirma que el examen del texto utópico arroja tres dimensiones: i) la descripción de la sociedad alternativa (el registro icónico); ii) el protagonista típico de las utopías, un visitante o viajero (el registro independiente); y

¹¹ Moylan, Tom, *Scraps of untained sky*, cit., pp. 111 y ss.

¹² Forster, E. M., “Introduction”, en IBID, *Collected short stories*, London, Penguin, 1954, p. 6.

¹³ Kumar, Krishan, *Utopia and anti-utopia in modern times*, cit., p. 451, nota 52.

¹⁴ Forster, E. M., “The Machine Stops”, en *Collected short stories*, cit., p. 109.

¹⁵ Morris, William, *News from Nowhere or an epoch of rest, being some chapters from a utopian romance*, en IBID, *News from Nowhere and other writings*, London, Penguin, 2004, p. 89.

iii) la comparación ideológica entre aquélla y la visión de éste, que vincula el texto con el momento histórico en que vive el lector¹⁶. Mediante la articulación de estas tres dimensiones, la ficción utópica provoca un diálogo preponderantemente conflictivo entre el mundo que conocemos y un mundo mejor que todavía no es, pero que puede llegar a ser¹⁷.

En la narrativa distópica también se halla presente el juego entre el registro icónico, el registro independiente y la realidad histórica, aunque la confrontación entre la sociedad alternativa y el punto de vista individual del protagonista adquiere una renovada radicalidad que urge al lector a comprometerse con la solución de ciertos problemas sociales e institucionales que, en el supuesto de no ser remediados *hic et nunc*, pueden empeorar hasta extremos intolerables. Me explico. Hemos asentado que, para Lyman Tower Sargent, la distopía constituye una sociedad *considerablemente peor* que aquélla en la cual se ubica el lector. No obstante, como hace notar Darko Suvin, “nada es visto sin ser ‘visto como X’ puesto que es “visto desde la posición de Y”¹⁸. Dicho en otras palabras, nada puede ser visto como *peor* salvo que se le evalúe desde la perspectiva de algo que se considera *mejor*. Por tanto, concluye Suvin, la distopía es “una comunidad donde las instituciones sociopolíticas, las normas y las relaciones entre los individuos están organizadas en una forma significativamente menos perfecta que en la comunidad del autor [...] *según lo percibe el representante de una clase social o fracción descontenta, cuyo sistema de valores define la ‘perfección’*”¹⁹.

The Machine Stops, precisamente, añade al extrañamiento epistemológico característico de la utopía un registro independiente que se formula como antítesis del registro icónico del relato. La realidad alternativa reside en el dominio de la Máquina. Originalmente creada para servir al ser humano, dicha Máquina –“Leviatán endurecido” proyectado para superar finalmente cualquier dependencia respecto a “el día y la noche, el viento y la tormenta, la marea y el terremoto”²⁰- ha desarrollado la capacidad para obrar al margen de los deseos de quienes le crearon. Peor aún, la humanidad, disminuida física y mentalmente, es incapaz de subsistir fuera de un

¹⁶ Moylan, Tom, *Demand the impossible. Science fiction and the utopian imagination*, New York, Methuen, 1986, p. 36.

¹⁷ *Idem*, p. 37.

¹⁸ Suvin, Darko, “Utopianism from orientation to agency: what are we intellectuals under post-fordism to do?”, *Utopian studies*, Vol. 9, Núm. 2, 1998, p. 170.

¹⁹ *Ibidem*. El subrayado es propio.

²⁰ Forster, E. M., “The Machine Stops”, cit., p. 117.

entorno mecánicamente regulado y administrado. La mayoría se encuentra satisfecha con esta situación. De ello da buena cuenta Vashti, mujer transformada en un “bulto de carne” envuelto en tela cuyo rostro es “blanco como el moho”²¹, para quien es imperativo no hacer comentario alguno contra la Máquina²². Sin embargo, frente al conformismo de Vashti se erige la disidencia de Kuno, su hijo. Kuno desea ver las estrellas desde la superficie terrestre. Abandona por unas horas el ambiente artificial en que habitan sus congéneres y descubre que, contra lo que proclama el mito, algunos seres humanos han subsistido fuera de la Máquina. Este descubrimiento le lleva a adquirir una nueva conciencia. “Nosotros creamos la Máquina para obrar según nuestro arbitrio”, advierte a Vashti, “pero ahora no podemos obligarla a seguirlo. Nos ha robado nuestro sentido del espacio y nuestro sentido del tacto, ha manchado toda relación humana y ha restringido el amor a un acto carnal, ha paralizado nuestros cuerpos y nuestras voluntades, y ahora nos compele a adorarla. La Máquina se desarrolla –pero no según nuestros lineamientos. La Máquina avanza– pero no hacia nuestra meta”²³.

Mientras que Vashti se niega a escuchar a su hijo, la Máquina decide prestar honda atención a su hallazgo. Durante los años siguientes a la ínfima fuga de Kuno, impide cualquier ulterior exploración que permita adquirir un conocimiento de primera mano. Ansiosa por preservar la subordinación de todo hombre y toda mujer, fracciona y burocratiza incesantemente cualquier manifestación del saber humano; se hace servir “con creciente eficiencia y decreciente inteligencia” hasta que no queda nadie en el mundo capaz de comprender “el monstruo como un todo”²⁴. Finalmente, sobreviene el desastre: la progresiva centralización lleva a la Máquina a fallar y, después, a detenerse totalmente cuando ya nadie puede repararla. Pero la humanidad prevalece. Con su último aliento, Kuno profetiza que los exiliados por la Máquina, ocultos entre la niebla y los helechos, habrán de ocupar el vacío dejado por su civilización agonizante. La voz del narrador sustituye entonces a Kuno, y *desde otro lugar* –quizás el futuro en que la Máquina es un recuerdo remoto- manifiesta al lector que, antes de unirse a “las naciones de los muertos”, Kuno y Vashti consiguieron admirar “retazos del cielo immaculado”²⁵.

²¹ *Idem*, p. 109.

²² *Idem*, p. 110.

²³ *Idem*, p. 131.

²⁴ *Idem*, p. 138.

²⁵ *Idem*, p. 146.

The Machine Stops trasciende la mera sátira respecto a las expectativas utópicas que había caracterizado la literatura anti-utópica de los siglos previos. “En textos como el de Foster”, señala Moylan, “la sociedad dibujada de manera ‘anti-utópica’ es evidentemente peor que aquella que el autor o los lectores conocen; no obstante, el retrato *no* obra para socavar la Utopía, sino más bien para abrir espacio a su reconsideración y refuncionalización aún en los peores tiempos”²⁶. Con base en este relato distópico primigenio, por tanto, podemos afirmar que la distopía, considerada como género literario, encierra un anhelo utópico que ha sabido trascender lo que Ernst Bloch llamaba peyorativamente *wishful thinking*, la fantasía abstracta que añora mundos mejores, pero que no compromete esfuerzo alguno en su realización²⁷. Bloch recomendaba, en pro de la realización de las aspiraciones utópicas, cierta dosis de pensamiento *ad pessimum* “entendido como un correlato en el que de ninguna manera todos los días son noche, pero en el que tampoco [...] todas las noches son ya día”²⁸. La terrible herencia del siglo XX –desde Auschwitz y el *gulag* hasta el cambio climático; desde Hiroshima hasta la debacle social provocada por la globalización neoliberal– previno a nuestras generaciones sobre los peligros que entraña el optimismo fácil y ciego. En nuestros días, Utopía debe pasar por el tamiz de un pesimismo militante porque, como la esperanza misma, es *frustrable* por definición: está abierta hacia el futuro y, por ello, lleva en sí la precariedad de lo posible que todavía no ha sido consumado y puede fracasar²⁹.

III. Harry Potter y su (injusto) mundo mágico

El País de las Maravillas, Nunca Jamás, la Tierra Media, Oz... la literatura infantil abunda en realidades alternativas que se rigen por reglas y convenciones específicas. Múltiples de estos (conforme a la terminología empleada por J. R. R. Tolkien) *mundos secundarios* presentan elementos eutópicos o distópicos en tanto describen, respectivamente, sociedades mejores o peores que la nuestra; y obligan a sus jóvenes lectores y lectoras a reflexionar sobre el gobierno óptimo, la renovación de la organización social o los límites de la libertad, entre otros problemas políticos que

²⁶ Moylan, Tom, *Scraps of untained sky*, cit., p. 133.

²⁷ Cfr. Bloch, Ernst, *El principio esperanza*, trad. de Felipe González Vicén, Madrid, Trotta, 2004, pp. 179 y ss.

²⁸ *Idem*, p. 241.

²⁹ Véase Bloch, Ernst, “Kann Hoffnung enttäuscht werden?”, en *IBID*, *Werkausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, vol. 9 (*Literarische Aufsätze*), pp. 385-392.

podrían traerse a colación³⁰. Piénsese, verbigracia, en la metáfora sobre el poder que impregna *The Lord of the Rings* (1954-1955), o en el sustrato socialista que informa *The Emerald City of Oz* (1910). Pese a ello, la literatura infantil, hasta fechas relativamente recientes, no ha recabado mayor atención en los estudios utópicos. Incluso Lyman Tower Sargent ha confesado que, al elaborar en los años setenta su célebre bibliografía sobre la literatura utópica³¹, excluyó el contenido de los estantes señalados bajo el rubro PZ7 en la Librería del Congreso de los Estados Unidos –destinados a las obras infantiles y juveniles– porque “muy pocos entre los cientos de libros” que consultó en éstos “tenía algún contenido social o político concreto, y aquéllos que lo poseían eran tan vagos que resultaba virtualmente imposible clasificarlos”³².

Aunque me vea en el ingrato trance de disentir con una figura intelectual de la talla de Sargent, creo imprescindible subrayar que difícilmente puede defenderse que las obras destinadas al público infantil (aun cuando no se encuentren vinculadas a modelos eutópicos o distópicos) carecen de contenidos políticos o sociales. Primero, la literatura infantil está motivada, en la generalidad de los casos, por un *moralismo utilitario* que persigue instruir a la par que entretener. El empleo de esta clase de literatura como instrumento socializador tiene un innegable tinte político³³. Segundo, los relatos populares y los cuentos de hadas que tradicionalmente se han adscrito al género, en la medida en que tienden a proyectar mundos secundarios, involucran un poderoso germen subversivo. No debe olvidarse que el *folclore* que dio origen a los cuentos de hadas lidiaba con la explotación a la que fueron sometidas las clases más bajas en las sociedades precapitalistas: el ingrediente mágico que encontramos en estas narraciones corresponde a auténticos anhelos de cambio social, al deseo de trascender una situación de opresión bajo un contexto histórico –el feudalismo y las monarquías del *ancien régime*– en que las alternativas de movilidad social del individuo se encontraban

³⁰ Cfr. Hintz, Carrie y Ostry, Elaine, “Introduction”, en AAVV (Hintz, Carrie y Ostry, Elaine, eds.), *Utopian and dystopian writing for children and young adults*, New York, Routledge, 2003, p. 1. Según Tolkien, el *mundo primario* se constituye a partir de aquello que perciben nuestros sentidos. La fantasía trasciende esta realidad sensible y persigue crear un *mundo secundario* en donde, por ejemplo, puedan existir –y resulten creíbles– los “verdes soles”. El esfuerzo imaginativo que involucra la creación fantástica, en este sentido, trasciende tanto la puerilidad –en su sentido peyorativo– como el mero afán decorativo, y se orienta hacia las manifestaciones más elevadas de la creación artística. Cfr. Tolkien, J. R. R., “On fairy-stories”, en IBID, *The Tolkien Reader*, New York, Ballantine Books, 1966, pp. 68 y ss.

³¹ Sargent, Lyman Tower, *British and American utopian literature 1516-1975. An annotated bibliography*, Boston, G. K. Hall & Co., 1979.

³² Sargent, Lyman Tower, “Afterword”, en *Utopian and dystopian writing for children and young adults*, cit., p. 232.

³³ Zipes, Jack, *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process for civilization*, New York, Routledge, 1991, pp. 9-10.

extremadamente limitadas. “Cuando el campesino se hallaba todavía atado a la gleba”, comenta Bloch sobre tales historias, “el pobre jovencito de la fábula conquistaba a la hija del rey”³⁴. Dicho en breve, como herramientas para la reproducción del *statu quo* o como catalizadores de la inconformidad social –al igual que sucede con toda creación literaria–, siempre es factible analizar las obras destinadas a niños y niñas desde una perspectiva ideológica y políticamente fructífera³⁵.

El verdadero problema que presenta la literatura infantil con respecto a los discursos eutópicos y distópicos es asaz distinto al señalado por Sargent, puesto que atiende más bien a la delimitación de la primera como género literario, que es un requisito insoslayable para discernir con alguna precisión las posibilidades de una intertextualidad que le integre a los segundos. La definición de la voz “literatura” conlleva serias dificultades teóricas³⁶, que no son menores a la hora de precisar los contenidos conceptuales de lo “infantil”³⁷. La literatura para niños y niñas no existe *per se*: el lector “infantil” implícito en el texto es inevitablemente una construcción cultural y, por consiguiente, son los adultos –el autor, además de editores, maestros, padres y madres o tutores– quienes, de manera dominante, crean y aprueban las obras “adecuadas” para la lectura de este público³⁸.

Nótese, empero, que he asentado que la manipulación adulta en la determinación de la literatura infantil es *dominante*, que no *absoluta*. Cabe aducir dos razones para justificar este matiz. La primera salta a la vista: los niños y las niñas no son simples productos del discurso adulto, sino que también existen fuera de los libros, donde desempeñan una agencia social que ciertamente podemos calificar como limitada, sin que ello nos autorice para considerarla nula³⁹. La segunda, de raigambre psicoanalítica, es menos evidente. Antes que constituir una etapa definitivamente superada en la edad adulta, la niñez persiste a lo largo de nuestras vidas como parte de un relato personal que en forma constante reelaboramos mientras confeccionamos nuestra propia

³⁴ Bloch, Ernst, *El principio esperanza*, cit., p. 408. Véase asimismo Zipes, Jack, *Fairy tales and the art of subversion*, cit., p. 8.

³⁵ Cfr. Hollindale, Peter, “Ideology and the children’s book”, en AAVV (Hunt, Peter, ed.), *Literature for children. Contemporary criticism*, London, Routledge, 1992, pp. 19-40.

³⁶ Cfr. Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, 2ª ed., trad. de José Esteban Calderón, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 11-28.

³⁷ Cfr. Rudd, David, “Theorising and theories: how does children’s literature exist?”, en AAVV (Hunt, Peter, ed.), *Understanding children’s literature*, 2ª ed., New York, Routledge, 1999, pp. 15 y ss.

³⁸ Véase Rose, Jacqueline, *The case of Peter Pan, or the impossibility of children’s fiction*, London, Macmillan, 1984.

³⁹ Rudd, David, “Theorising and theories: how does children’s literature exist?”, cit., p. 16.

historia⁴⁰. C. Walter Hodges explica la relevancia que guarda esta permanencia para la formación del mencionado género literario en términos casi poéticos: “[A]sí como en cada niño hay un adulto tratando de salir; en cada adulto hay un niño intentando regresar. En la superposición entre estos dos, existe un terreno común”⁴¹. Es este espacio compartido el que abona la literatura infantil. Por un lado, los adultos expresan sus deseos sobre la niñez en este tipo de obras; pero, por otro, los niños y las niñas también participan activamente en sus procesos creativos, que abarcan desde el acto de escribir hasta la contribución hermenéutica que requiere cualquier lectura. A partir de estos presupuestos, cabe definir convencionalmente el género, con David Rudd, de la siguiente manera:

“La literatura infantil consiste en los textos que consciente o inconscientemente consignan construcciones particulares sobre los niños, o sus equivalentes metafóricos en términos de carácter o situación (por ejemplo, los animales, los títeres, los adultos subdesarrollados o desaventajados), cuyo común denominador reside en que despliegan una conciencia sobre el estatus vulnerable de la niñez (ya sea conteniéndolo o controlándolo, cuestionándolo o subvirtiéndolo)”⁴².

Sin lugar a dudas, las sonadas novelas sobre Harry Potter satisfacen los extremos narrativos descritos en la definición propuesta. La fragilidad del huérfano, el súbito descubrimiento de un destino grandioso en medio de su opresión, la exaltación del coraje heroico... ya lo hemos escuchado en otras historias destinadas a niños y niñas. De hecho, diversos críticos –entre quienes es preciso destacar a Jack Zipes- han enfatizado la adhesión formularia de la creación literaria de J. K. Rowling a las cuatro etapas típicas del cuento de hadas convencional: a) la *prisión del héroe*; b) la *llamada a un noble destino*; c) las *aventuras heroicas*, y d) el *victorioso retorno al hogar*⁴³. En opinión del profesor estadounidense, la mayor y única novedad que Rowling imprimió a su obra radica en haber incorporado libremente a dicha fórmula tradicional elementos provenientes de diversos productos culturales de consumo popular, como las novelas de misterio, las “comedias de situación” (*sitcoms*) o los filmes de aventuras (incluido el formato “seriado”). En buena medida, Zipes justifica la enorme popularidad de los

⁴⁰ *Idem*, p. 25.

⁴¹ Hodges, Walter C., “Children? What children?”, en AAVV (Blisshen, E., ed.), *The thorny paradise. Writers and writing for children*, Harmondsworth, Kestrel Books, 1975, p. 57.

⁴² Rudd, David, “Theorising and theories: how does children’s literature exist?”, cit., p. 19.

⁴³ Zipes, Jack, “The phaenomenon of Harry Potter, or why all the talk?”, en IBID, *Sticks and stones: the troublesome success of children’s literature from Slovenly Peter to Harry Potter*, New York, Routledge, 2000, pp. 176-177

relatos sobre Harry Potter con fundamento en la afortunada síntesis que, entre estas ofertas de entretenimiento popular, elaboró la escritora británica⁴⁴.

No obstante, los textos *potterianos* dejan asomar, entretejidas con tales elementos, algunas cuestiones políticas que Zipes sorprendentemente pasa por alto, considerando que reconoce que “los escritores de cuentos de hadas y relatos fantásticos son astutos y persiguen evadir la censura social y a sus propios censores internos mediante la invención de tramas, personajes y temas que en apariencia tienen poca conexión con nuestra realidad cotidiana, pero que tienen mayor relevancia de la que creemos”⁴⁵. Esta estrategia narrativa guarda una significativa semejanza con aquella prevaleciente en la literatura utópica. La *Utopía* de Thomas More abunda en alusiones irónicas encaminadas a hacer dudar al lector sobre la veracidad del texto y su vinculación con el entorno histórico. El poeta que canta las glorias de Utopía, verbigracia, recibe el nombre de *Anemolio* (imaginario, ficticio)⁴⁶; el viajero que testimonia sobre la grandeza de las instituciones utópicas, *Rafael Hitlodeo* (embaucador, visionario)⁴⁷; la capital de la isla, *Amaurota* (ciudad oscura)⁴⁸, el río que la atraviesa, *Anhidro* (sin agua)⁴⁹... en suma, como anota Kumar Krishan, Utopía es “el relato de una tierra extraña y maravillosa que pone a disposición del narrador todos los ingeniosos recursos de las escenas vívidas y los hechos extraordinarios, la incompreensión fingida y la comparación historiada⁵⁰”.

En forma similar, los relatos sobre Harry Potter aparentemente agotan sus contenidos narrativos en las varitas mágicas y la *bildungsroman*, cuando en última instancia abordan una serie de conflictos políticos que les confieren un acentuado carácter distópico. La propia J. K. Rowling nos ha obsequiado algunas pistas en este sentido. Por supuesto, hoy en día resulta problemático enlazar el análisis de un texto con una pretendida intención autoral. Recordemos a Roland Barthes: “Como institución, el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer

⁴⁴ *Ibidem*. Sobre la fusión de géneros literarios en las novelas sobre Harry Potter, véase además Alton, Anne Hiebert, “Generic fusion and the mosaic of Harry Potter”, en AAVV (Heilman, Elizabeth, ed.), *Harry Potter's World. Multidisciplinary critical perspectives*, New York, Routledge, 2003, pp. 141-162.

⁴⁵ Zipes, Jack, *Breaking the magic spell. Radical theories of folk & fairy tales*, 2ª ed., Lexington, The University Press of Kentucky, 2002, p. 211.

⁴⁶ More, Thomas, *Utopía*, cit., p. 53.

⁴⁷ *Idem*, p. 70.

⁴⁸ *Idem*, p. 116.

⁴⁹ *Idem*, p. 118.

⁵⁰ Kumar, Krishan, *Utopianism*, cit., p. 24.

y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión”⁵¹. Actualmente estamos *vacunados* contra las lecturas ingenuas –tan frecuentes en el caso de Rowling, cuyos comentarios sobre los libros que escribe suelen adoptarse como pautas canónicas para su interpretación- que atribuyan al autor total responsabilidad en los contenidos de los mensajes transmitidos mediante el acto comunicativo que subyace a la obra literaria. Aún así, las reflexiones que la autora (real, y no solo implícita) de las historias sobre Harry Potter ha realizado en torno a su propia obra pueden constituirse en criterios orientadores –que no verdades absolutas- para una lectura más fecunda de ésta. Parece conveniente, entonces, recordar que, durante la ceremonia de aceptación del Premio Príncipe de Asturias de la Concordia 2003, J. K. Rowling manifestó lo siguiente:

“Desde luego mi intención no fue ni enseñar ni predicar a los niños. De hecho, creo que salvo raras excepciones, las obras de ficción infantil sufren si el autor o autora está más interesado en instruir a sus lectores que en cautivarlos con un cuento. Sin embargo, siempre he creído que los libros de Harry Potter son altamente morales. Quise representar las ambigüedades de una sociedad donde la intolerancia, la crueldad, la hipocresía y la corrupción abundan, para demostrar mejor lo heroico que es, cualquiera que sea tu edad, luchar en una batalla que nunca se ganará. Y también quise reflejar el hecho de que la vida entre los once y los diecisiete años puede ser difícil y confusa, aún estando armado con una varita mágica”⁵².

La intención autoral manifestada es, sin duda alguna, distópica. Esta conclusión resulta confirmada mediante un análisis cuidadoso del texto *potteriano*. Entre los vicios institucionales que aquejan a la comunidad mágica en que Harry habita –esto es, los *desperfectos* inscritos en el registro icónico del texto– descuellan los siguientes⁵³:

- i) La estructura de gobierno de los magos y las magas está basada en un Ministerio de Magia conformado por una burocracia incompetente y corrupta, libre de cualquier forma de control popular.
- ii) El sistema de justicia criminal, en cuya cúspide se encuentra el centro penitenciario de Azkaban, es arbitrario e inusitadamente cruel.

⁵¹ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, en IBID, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de Seuil, 2002, tomo IV, p. 235. En otro ensayo, Barthes apunta igualmente: “Nosotros sabemos que para devolver a la escritura su porvenir, es necesario invertir el mito: el nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del Autor”. Barthes, Roland, *La mort de l’auteur*, en IBID, *Œuvres complètes*, cit., tomo III, p. 45.

⁵² Rowling, J. K., *Discurso Premio Concordia 2003* [en línea] <http://www.fundacionprincipedeasturias.org/esp/premios/galardones/galardonados/discursos/discursoorigi nal784.html> (Consulta de 21 de agosto de 2005).

⁵³ Cfr. Joseph, Paul y Wolf, Lynn, “The Law in Harry Potter: a system not even a *muggle* could love”, *University of Toledo Law Review*, Vol. 34, 2002-2003, pp. 195 y ss. Véase también Macneil, William, “‘Kid-lit’ as ‘law-lit’: Harry Potter and the scales of justice”, *Law and Literature*, Vol. 14, Núm. 3, 2002, pp. 545-564.

- iii) Los magos y las magas ejercen un dominio arbitrario sobre otras especies de criaturas mágicas (gigantes, centauros, gente del mar).
- iv) Las relaciones de los magos y las magas entre sí están marcadas por rígidas jerarquías de clase y raza. Amplios sectores de la comunidad mágica consideran una virtud la “pureza de sangre”, esto es, la ausencia de mestizaje con las personas carentes de habilidades mágicas (*muggles*).

La consistente negatividad de las instituciones que acogen a Harry Potter realmente representa una de las mejores bromas que el capitalismo se ha gastado a sí mismo: pocos han advertido que, con salvaje ánimo de lucro, por espacio de casi diez años ha sido propagada por todos los rincones del mundo una ficción política profundamente crítica con las democracias occidentales que algunos, inclusive, han pretendido vincular cierto jacobinismo revolucionario. Noel Chevalier, por ejemplo, sostiene que la construcción que Rowling hace de la comunidad mágica “mimetiza la estructura social y política de la Inglaterra contemporánea”, pero con una “significativa diferencia”: la ausencia de una “engañosa apariencia de progreso y desarrollo que provee lo que Jean Baudrillard ha llamado ‘el relumbre de la tecnología’”. Según Chevalier, “Rowling remueve las complejidades tecnológicas de nuestros días no tanto en obsequio de la nostalgia o de la estabilidad cultural, sino para revelar que, sin el embozo de la tecnología, el mundo forcejea en 1990 con de los mismos conflictos sociales y políticos que le aquejaban en 1790”⁵⁴. En otras palabras, Chevalier considera que la escritora inglesa ha vuelto a los ideales de la Ilustración y de la Revolución Francesa para reexaminar problemas de justicia política y social que no han sido resueltos a la fecha. “En lugar del falso positivismo que ofrece el progreso tecnológico”, concluye, “Rowling propone otro tipo de positivismo, construido sobre los ideales de los jacobinos ingleses”⁵⁵.

Cada uno de los conflictos sociales inscritos en el registro icónico de los relatos *potterianos* merecería un estudio por separado. Sin embargo, por razones de espacio he reservado mi análisis para el quinto y último que me interesa destacar: la esclavitud a la que se encuentran sometidos los elfos domésticos, y la crítica que sobre ella realiza Rowling desde las tres perspectivas que integran el registro independiente del texto: Albus Dumbledore, el director del Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería; el propio

⁵⁴ Chevalier, Noel, “The Liberty Tree and the Whomping Willow: Political justice, magical science and Harry Potter”, *The Lion and the Unicorn*, Vol. 29, Núm. 3, 2005, p. 402.

⁵⁵ *Ibidem*

Harry Potter, en cuanto discípulo de éste, y Hermione Granger, auténtica conciencia moral de la comunidad mágica y paradigma de la trascendencia que reviste la agencia femenina en la transformación de las injusticias sociales.

IV. Trabajadores y trabajadoras invisibles: la esclavitud élfica en las historias de Harry Potter

Históricamente, la esclavitud constituye una institución situada en las antípodas de aquella confianza en la capacidad del ser humano para transmutar el presente dentro del marco de un justo futuro que Ernst Bloch llamara *utopía concreta*. Todo sistema político que autoriza la esclavitud es, en sí mismo, ejecución colectiva de la violencia y la opresión. Cabe, por consiguiente, valorar dicha institución jurídico-política como una *distopía concreta*: expresión vívida de tiempos y espacios en que la esperanza cede su ímpetu a la desesperación; y el deseo de horizontes emancipadores sucumbe ante el temor y la alienación⁵⁶. De ahí que la literatura distópica ofrezca variados ejemplos de relatos anti-esclavistas, entre los que podemos citar *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood; o *The Parable of the Sower* (1993), de Octavia Butler.

El trabajo forzado –o, cuando menos, no remunerado– y la esclavitud constituyen temas que tampoco han sido absolutamente ajenos a la literatura infantil⁵⁷. Uno de los acercamientos más celebrados al problema es aquel realizado por L. Frank Baum en *The Wizard of Oz* (1900)⁵⁸. Las primeras palabras que los Munchkins –pequeñas personas que únicamente utilizan vestidos azules– dirigen a Dorothy, la humilde niña de Kansas que protagoniza la historia, previenen sobre la intencionalidad política de la narración: “Eres bienvenida, muy noble Hechicera, a la tierra de los Munchkins. Te estamos muy agradecidos por haber matado a la Bruja Malvada del Este, y por haber liberado a nuestro pueblo de su servidumbre”⁵⁹. Tan sencillo acogimiento envuelve un poderoso reproche moral contra la esclavitud, que es calificada como un acto intrínsecamente condenable, reservado a las hechiceras de corazón siniestro. Los Munchkins, empero, no son el único pueblo beneficiado por el ímpetu liberador de

⁵⁶ Cfr. Varsam, Maria, “Concrete dystopia: slavery and its others”, en AAVV (Baccolini, Raffaella y Moylan, Tom, eds.), *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*, London, Routledge, 2003, pp. 207-210.

⁵⁷ Carey, Brycchan, “Hermione and the house-elves; the literary and historical contexts of J. K. Rowling’s antislavery campaign”, en AAVV (Anatol, Giselle Liza, ed.), *Reading Harry Potter. Critical essays*, Westport, Praeger, 2003, p. 103.

⁵⁸ *Idem*, p. 111.

⁵⁹ Baum, Frank L., *The wizard of Oz*, New York, North-South Books, 1996, p. 10. El subrayado es propio.

Dorothy. La Bruja Malvada del Oeste también posee esclavos, los Winkies –similares a los Munchkins aunque, a diferencia de éstos, sólo visten de amarillo-, quienes fueron sometidos bajo su yugo por los Monos Voladores, que a su vez están condenados a ser “tres veces esclavos del poseedor de la Capa Dorada, quienquiera que sea”⁶⁰. Al caer la Bruja del Oeste bajo el balde de agua enarbolado por Dorothy, los Winkies son emancipados y el accesorio mágico pasa a manos de la niña, quien a su vez lo cede a Glinda, gentil taumaturga que finalmente concede a los Monos Voladores su libertad. La triple manumisión puede sorprendernos poco hoy en día pero, en su tiempo, constituyó un auténtico refrendo del abolicionismo triunfante. Baum, es preciso recordar, nació en 1856, esto es, casi diez años antes del inicio de la Guerra Civil estadounidense, cuando no existía –al menos, en el país que le vio nacer– consenso alguno sobre la necesidad moral de abolir la esclavitud.

En el extremo opuesto del espectro ideológico (y, vergonzosamente, muchos años después) se encuentra *Charlie and the Chocolate Factory* (1964), de Roald Dahl. La primera edición de esta obra refiere que Willy Wonka, dueño de una maravillosa factoría chocolatera, encuentra en el África un hambriento pueblo de pigmeos (los *Oompa-Loompa*) que no tenían más remedio que alimentarse a base de repugnantes orugas. El señor Wonka sugiere que la tribu entera trabaje en la manufactura de golosinas; y ofrece pagarles los correspondientes salarios... en especie, esto es, con chocolate y semillas de cacao. El cacique pigmeo acepta encantado, de modo que el señor Wonka *importa* [sic] a sus trabajadores en grandes cajones previsoramente dotados de algunos agujeros que les permitieran respirar. La espeluznante *incorrección política* inherente a semejante planteamiento produjo enconadas críticas que obligaron a Dahl a corregir el relato en las ediciones posteriores. Los Oompa-Loompa se transformaron así en rubios nativos de *Loompalandia*, aunque sus salarios continuaron siendo pagaderos en barras de chocolate⁶¹. Curiosamente, la traducción castellana del año 2004 aún es fiel a la versión original, y asienta que Willy Wonka llevó a la fábrica de chocolates tres mil pigmeos que halló “en la parte más intrincada y profunda de la jungla africana, donde el hombre blanco [sic] no ha estado jamás”⁶².

⁶⁰ *Idem*, p. 72.

⁶¹ Dahl, Roald, *Charlie and the chocolate factory*, London, Puffin Books, 1997, p. 74. Véase también, en el mismo volumen, Eccleshare, Julia, “Afterword”, p. 169.

⁶² Dahl, Roald, *Charlie y la fábrica de chocolates*, trad. de Verónica Head, Madrid, Santillana, 2004, pp. 93 y ss.

Un análisis superficial de la narrativa *potteriana* probablemente la colocaría a medio camino entre las ficciones de Dahl y Baum: Harry Potter no es un desvergonzado Willy Wonka, pero tampoco es un libertador como Dorothy. En realidad, como se verá a continuación, es más complejo que uno y que otra, porque la crítica contra el trabajo esclavo o servil se escinde entre las voces de múltiples personajes que guardan con relación a dicho problema posturas, en muchas ocasiones, incompatibles entre sí.

Rowling nos introduce a la cuestión de la esclavitud mediante Dobby, el primero de los elfos domésticos que encuentra Harry Potter a lo largo de sus correrías. En el segundo volumen del conjunto de siete novelas proyectadas por la escritora británica – *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998)- adquirimos noticia de que los elfos domésticos son criaturas vagamente antropomórficas, con grandes orejas “parecidas a las de un murciélago”, y unos ojos verdes y saltones “del tamaño de pelotas de tenis”⁶³. Al margen de su aspecto físico, es destacable la forma gramaticalmente incorrecta como se expresan, que recuerda el caló estereotipado que el Hollywood de los años treinta y cuarenta atribuía a los Afro-Americanos⁶⁴. El propio Dobby refuerza esta similitud al afirmar que sus congéneres son “los humillados, *los esclavizados*, la escoria del mundo mágico”⁶⁵, esto es, al atribuirles un rol análogo al que desempeñaron las personas negras durante cientos de años.

No obstante, algunas características del estatuto élfico asimilan dichas criaturas a otros colectivos históricamente oprimidos, como los siervos de la gleba⁶⁶. A diferencia de los esclavos en sentido estricto, los elfos no pueden ser vendidos ni comprados, sino que se encuentran vinculados al servicio de familias “de larga tradición”, propietarias de “grandes casas solariegas” o “castillos”, para quienes realizan las labores domésticas⁶⁷. Asimismo, deben a la familia una fidelidad que recuerda el pacto feudal de vasallaje. “Nosotros”, expone Dobby, “guardamos los secretos de los amos con nuestro silencio [...] sostenemos el honor familiar, y nunca hablamos mal de ellos”⁶⁸.

⁶³ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, New York, Scholastic, 2000, p. 12.

⁶⁴ Carey, Brycchan, “Hermione and the house-elves; the literary and historical contexts of J. K. Rowling’s antislavery campaign”, cit., p. 103. Esta aclaración es especialmente relevante debido a que, con enorme pérdida de impacto narrativo, el lenguaje élfico ha sido uniformado con el empleado por los demás personajes en la traducción castellana.

⁶⁵ *Idem*, p. 178. El subrayado es propio.

⁶⁶ Stengel, Wendy, A. F. G., “‘That’s the title on the Manifesto’: Labor and class concerns in Harry Potter”, en AAVV (Tandy, Howard Heidi, coord.), *Selected papers from Nimbus 2003 Compendium. We solemnly swear this papers were worth the wait*, Houston, 2005, pp. 143-144.

⁶⁷ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, cit., p. 28

⁶⁸ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Goblet of Fire*, New York, Scholastic, 2000, p. 380.

¿Esclavos y siervos a la vez? La pregunta no admite una respuesta simple. De hecho, la situación social de los elfos domésticos resulta más desconcertante aún si sumamos a su naturaleza ambigua la ausencia de razones –justas o no- que puedan fundarla. Dentro del contexto fantástico creado por la narración *potteriana*, los elfos no son en forma alguna inferiores a los seres humanos, como lo eran aquellos *Epsilon* genéticamente corrompidos en el mundo feliz de Aldous Huxley. Los magos y las magas reconocen que los elfos poseen grandes dotes para la magia, pero no pueden emplearlas “sin el permiso de sus amos”⁶⁹, de modo que tienen prohibido –al igual que toda criatura no-humana- el uso de varitas mágicas⁷⁰. Tampoco pueden utilizar vestidos. Como símbolo de su sujeción, están obligados a cubrir –literalmente- con cualquier trapo su cuerpo: costales, fundas de almohadones o toallas, por citar algunos ejemplos. El acto de *manumisión* élfica involucra una inversión formal de esta *desnudez institucionalizada*: en cuanto sus amos les obsequian alguna prenda de vestir, estas criaturas adquieren la libertad. Según revela Dobby, la familia a la que sirve “tiene buen cuidado” de no entregarle “siquiera un calcetín”, porque entonces “sería libre de dejar su casa para siempre”⁷¹.

Harry descubre la inquietante presencia de esta peculiar esclavitud/servidumbre en el mundo mágico al mismo tiempo que el lector. El hallazgo, sin embargo, no parece hacer mella en su ánimo, cuya respuesta al sufrimiento de Dobby es eminentemente práctica y personal. Lejos de disputar la justicia de las instituciones en la sociedad mágica que le ha acogido, Harry se conforma con provocar que Dobby sea emancipado⁷². El elfo pertenece a la familia Malfoy, una aristocrática estirpe de magos y magas que antagoniza directamente con el propio Harry. Nuestro héroe, por tanto, no tiene empacho en depositar por sorpresa una de sus medias sucias y malolientes en la mano de Lucius Malfoy, *paterfamilias* del venerable linaje. Cuando éste, asqueado, la entrega a su vez a Dobby, el elfo le sostiene entre sus manos “como un tesoro inapreciable”⁷³. Bastaba un calcetín: Harry no necesitó más.

La parquedad de medios empleados en la liberación del elfo resulta proporcional a los resultados obtenidos. Dobby obtiene la libertad como recompensa por haber prevenido a Harry sobre una conspiración perpetrada por sus amos en contra de

⁶⁹ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, cit., p. 28.

⁷⁰ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Goblet of Fire*, cit., p. 132.

⁷¹ *Idem*, p. 177.

⁷² Carey, Brycchan, “Hermione and the house-elves; the literary and historical contexts of J. K. Rowling’s antislavery campaign”, cit., p. 104.

⁷³ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, cit., p. 338.

Hogwarts. En prenda de este mérito personal, el director del colegio, Albus Dumbledore, le contrata para trabajar en las cocinas de Hogwarts⁷⁴. Los demás elfos, evidentemente, no corren con la misma suerte y continúan sujetos a la servidumbre impuesta sobre su raza. Habría que esperar a *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2000) –el cuarto episodio en la serie– para que Hermione Granger comprendiese la situación de los elfos domésticos y formulase una primera (y solitaria) declaración *política* relacionada con ella.

Tras ser testigo del abusivo trato que recibe Winky, la elfina de la familia Crouch, Hermione cuestiona en términos universales el estatuto personal de los elfos dentro de la comunidad mágica al proveerle de un nombre que, como quedó anteriormente apuntado, solo permite la repulsa ética: “¡Es esclavitud, eso es lo que es!”, exclama. Con ello, abre la posibilidad de la reforma social y política, puesto que *nombrar el daño es el primer paso hacia su rechazo*⁷⁵. Cuando Ron Weasley sugiere que la felicidad de los elfos reside en obedecer la voluntad de sus dueños, la respuesta de Hermione apunta a responsabilizar a quienes sostienen semejante opinión en la reproducción de la injusticia social que entraña el trabajo élfico: “Es gente como tú, Ron”, sostiene acalorada, “la que mantiene estos sistemas injustos y podridos, simplemente porque son demasiado perezosos [...]”⁷⁶.

A diferencia de Harry, Hermione intuye la condición de los elfos como un problema *público* (atribuible, en sus propias palabras, a un *sistema injusto y podrido*), superable exclusivamente mediante la *agencia política*⁷⁷. Esta impresión inicial resulta confirmada en cuanto le es revelado que Hogwarts también emplea elfos para la realización de las tareas domésticas. En el primer episodio de la saga –*Harry Potter and the Philosopher’s Stone* (1997)–, el lector se maravilla, a la par que todos los nuevos alumnos y alumnas de Hogwarts, por las fantásticas pitanzas celebradas en el Gran Comedor del Colegio de Magia y Hechicería, en las que la comida aparece y desaparece de los platos al compás de alguna voluntad (aparentemente) milagrosa⁷⁸. Ignorante (al

⁷⁴ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Goblet of Fire*, cit., p. 379.

⁷⁵ Cfr. Thiebaut, Carlos, *De la tolerancia*, Madrid, Visor, 1999, pp. 21 y ss.

⁷⁶ *Idem*, p. 125.

⁷⁷ Carey, Brycchan, “Hermione and the house-elves; the literary and historical contexts of J. K. Rowling’s antislavery campaign”, cit., p. 105.

⁷⁸ Cfr. Rowling, J. K., *Harry Potter and the Sorcerer’s Stone*, New York, Scholastic, 1999, pp. 123-125. Es necesario aclarar que cito la versión estadounidense, en la que el título fue modificado debido a que se consideró que los niños y niñas de dicho país serían incapaces de comprender la alusión a la alquimia inscrita en el título original. Véase Nel, Philip, “You say ‘Jelly’, I say ‘Jello’? Harry Potter and the

igual que el lector) de las tramoyas subyacentes a esta distribución de los alimentos, Hermione palidece cuando Nick Casi Decapitado, fantasma de Gryffindor, afirma que Hogwarts tiene a su servicio más elfos domésticos que cualquier otra morada en el Reino Unido (casi un centenar). Ella objeta que nunca ha visto elfos deambulando por el colegio, a lo cual el fantasma replica que “apenas abandonan las cocinas durante el día [...] Salen de noche para hacer un poco de limpieza... atender los fuegos y esas cosas... Se supone que no deben ser vistos. *Eso es lo que distingue a un buen elfo doméstico, que nadie sabe que está ahí*”⁷⁹.

Hermione decide entonces conferir al trabajo élfico cierta *visibilidad política*. Indignada, constata que el texto titulado *Historia de Hogwarts* no menciona una sola vez, en más de mil páginas, “la opresión de un centenar de esclavos”, a raíz de lo cual le califica como un trabajo académico “altamente tendencioso” y “selectivo”, que “pasa por alto los aspectos más desagradables del Colegio”⁸⁰. Para impugnar este silencio institucional, Hermione funda una organización política llamada *Society for the Promotion of Elfish Welfare* –o S. P. E. W., por sus siglas en inglés-⁸¹, que habrá de alcanzar cuatro objetivos a corto y largo plazo. Los primeros consisten en “lograr para los elfos domésticos un salario digno y unas condiciones laborales justas”; los segundos, en “cambiar la legislación sobre la prohibición del uso de la varita mágica, y tratar de incorporar uno de ellos al Departamento de Regulación y Control de las Criaturas Mágicas, porque su representación es escandalosamente deficiente”⁸². A modo de estrategia para alcanzar estos fines, Hermione plantea recolectar fondos que posteriormente deberán destinarse a la publicación de panfletos para la difusión de su campaña⁸³.

Sin embargo, la S. P. E. W. es incapaz de alcanzar respaldo político alguno. Hermione ni siquiera puede interesar en la causa élfica a sus amigos más íntimos, Harry Potter y Ron Weasley. Peor aún, los propios elfos resisten cualquier esfuerzo realizado en pro de su liberación. Cuando Dobby afirma, en las cocinas de Hogwarts, que es feliz cobrando salarios y utilizando vestidos –en una palabra, siendo libre- el resto de los

transfiguration of language”, en AAVV (Whited, Lana, ed.), *The ivory tower and Harry Potter. Perspectives on a literary phenomenon*, Columbia, University of Missouri Press, 2002. p. 262.

⁷⁹ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Goblet of Fire*, cit., p. 182. El subrayado es propio.

⁸⁰ *Idem*, p. 238.

⁸¹ *Idem*, p. 224.

⁸² *Idem*, p. 225.

⁸³ *Ibidem*

elfos le evita “como si tuviera algo contagioso”⁸⁴. Incluso Dobby ejerce tímidamente sus derechos recién adquiridos: ante la intención manifestada por Dumbledore de pagarle diez galeones a la semana y permitirle librar los fines de semana enteros, regatea a la baja sus prestaciones laborales, puesto que “tanta riqueza y ocio le resultaban atemorizantes”⁸⁵. No debe extrañarnos, por tanto, que al declarar Hermione sus propósitos políticos en presencia de los elfos domésticos, sea expulsada de las cocinas de Hogwarts por sus mismos protegidos:

“Le rogamos que nos perdone, señorita –dijo el elfo doméstico, repitiendo la pronunciadísima reverencia–, pero los elfos domésticos no tenemos derecho a sentirnos desgraciados cuando hay trabajo que hacer y amos a los que servir.

–¡Por Dios! –exclamó Hermione enfadada–. ¡Escuchadme todos! ¡Tenéis el mismo derecho que los magos a sentirnos desgraciados! ¡Tenéis derecho a cobrar un sueldo y a tener vacaciones y a llevar ropa de verdad! ¡No tenéis por qué obedecer a todo lo que se os manda! ¡Fijaos en Dobby!

–Le ruego a la señorita que deje a Dobby al margen de esto –murmuró Dobby, asustado.

Las alegres sonrisas habían desaparecido de la cara de los elfos. De repente observaban a Hermione como si fuera una peligrosa demente.

–¡Aquí tienen la comida! –chilló un elfo, y puso en los brazos de Harry un jamón enorme, doce pasteles y algo de fruta–. ¡Adiós!

Los elfos domésticos se arremolinaron en torno a los tres amigos y los sacaron de las cocinas, dándoles empujones en la espalda, a la altura de la cintura”⁸⁶.

Basado en la reticente actitud de los elfos, Suman Gupta argumenta un retroceso ético en el desarrollo de la fábula: mientras que, primeramente, nos convencemos de que Dobby –como pensamos que actuaría cualquier esclavo *humano*- ambiciona la libertad; después descubrimos que su caso, en realidad, es una rareza porque sus pares la temen. Tal parece que la servidumbre de los elfos no deriva de la forma en que la sociedad está organizada, sino que es connatural a su especie. El mensaje inscrito en el texto, en consecuencia, indica aparentemente que las iniciativas en pro de la liberación de los oprimidos denotan, hasta cierto punto, la superioridad moral de quien las emprende, pero son incapaces de producir cambio social alguno. Esta sería la lección que Hermione debe aprender: que las acciones políticas en pro de causas justas deben emprenderse para el perfeccionamiento individual de la persona, aunque aspirar a que

⁸⁴ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Goblet of Fire*, cit., p. 378.

⁸⁵ *Idem*, p. 379.

⁸⁶ *Idem*, p. 538-539.

verdaderamente generen una transformación de las estructuras sociales inicuas resulta, amén de ingenuo, absurdo⁸⁷.

No obstante, la introducción de un nuevo y complejo personaje élfico en el quinto episodio –*Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003)– contraría las conclusiones de Gupta. Kreacher, el elfo doméstico vinculado a la familia Black, no controvierte su estado de subordinación, pero deplora servir al último superviviente del clan, Sirius, quien a su vez es padrino de Harry Potter. Kreacher adquiere relevancia a partir de que la mansión Black se convierte en sede de una organización clandestina –la Orden del Fénix– involucrada en una lucha colosal contra las *fuerzas del mal* encarnadas en el archivillano de la saga, Lord Voldemort. Dado el desafecto que Kreacher profesa a su amo, los integrantes de la Orden le mantienen constantemente vigilado para evitar que descubra sus planes. Sirius, en cambio, no le toma muy en serio pese a que Harry le advierte que los elfos domésticos pueden desatender las órdenes de sus amos cuando se lo proponen seriamente, como lo demostró el caso de Dobby⁸⁸. El descuido cuesta muy caro a Sirius puesto que, a la postre, Kreacher induce indirectamente su muerte. Loco de dolor y rabia, Harry clama venganza contra el elfo, pero Dumbledore le disuade de ello:

“Sirius [...] *nunca consideró al elfo un ser con sentimientos tan sutiles como los humanos* [...] Kreacher es lo que los magos hemos hecho de él [...] Sí, es digno de piedad. Su existencia ha sido tan desgraciada como la de tu amigo Dobby. Estaba obligado a obedecer a Sirius porque tu padrino era el último miembro de la familia a la que estaba esclavizado, pero no sentía una lealtad verdadera hacia él. Y pese a todos los defectos de Kreacher, tenemos que reconocer que Sirius no hizo nada porque su vida resultara más agradable [...] Lo consideraba un criado que no merecía ni respeto ni atención. A veces la indiferencia y la frialdad causan más daño que la aversión declarada”⁸⁹.

Los elfos y la elfina que aparecen individualizados a lo largo de la historia – Dobby, Kreacher, Winky– son criaturas, como apunta Dumbledore, dotadas de una *sutileza* virtualmente humana. Cada uno se muestra capaz de obrar con autonomía en tanto posee razón, discernimiento ético y sentido de la responsabilidad. De ahí la nula plausibilidad de un ejercicio hermenéutico que hace depender de una supuesta servidumbre natural la reluctancia que, en general, manifiestan los elfos hacia la S. P. E. W. Antes bien, el registro icónico del texto se encuentra fincado en añejos conceptos

⁸⁷ Gupta, Suman, *Re-reading Harry Potter*, London, Palgrave Macmillan, 2003, p. 123.

⁸⁸ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, London, Bloomsbury, 2004, p. 446.

⁸⁹ *Idem*, p. 733-734 y 735.

marxianos: los elfos y las elfinas *carecen de conciencia de clase*⁹⁰. Mientras que otras criaturas mágicas –los duendes, por ejemplo- se sublevan frente a la dominación política de los magos y las magas, los elfos aún no han sido capaces de defenderse por sí mismos⁹¹. Dobby, en cuanto individuo, comienza a percatarse de la existencia de un conflicto entre los intereses –económicos y políticos- de su pueblo y aquéllos que sostienen a la comunidad mágica. Como actor individual, empero, es incapaz de proveer a la sociedad élfica de una auténtica conciencia sobre la índole de esta lucha entre contrarios. Y, a pesar de ello, la semilla de la revolución ya está servida en el texto potteriano...

Antes que al determinismo biogenético (es decir, racial), las razones del fracaso de la S. P. E. W. nos remontan a la dialéctica hegeliana entre el amo y el esclavo. El acrónimo del organismo ya es indicativo del trasfondo satírico que, en este aspecto, tipifica la narrativa *potteriana*: en inglés, la voz *spew* es empleada coloquialmente para designar la acción de vomitar. Un acierto de la versión castellana radica en que mantuvo esta burla escatológica: la organización constituida por Hermione fue rebautizada por los traductores como *Plataforma Élfica de Defensa de los Derechos Obreros*, es decir, P. E. D. D. O⁹². En inglés o en castellano, el lector comprende inmediatamente que, *ab initio*, la táctica política elegida por Hermione no es en absoluto atinada⁹³. William P. MacNeill ha visto en ello –en mi opinión, apropiadamente- una llamada de atención a los movimientos de la llamada *New Left*: pródigos en manifiestos, celosos defensores del lenguaje políticamente correcto y obsesionados con las cuotas paritarias suelen ser, sin embargo, poco eficaces en la gestión de sus demandas igualitarias⁹⁴.

El punto álgido de la frustración que –al igual que sucede y ha sucedido con múltiples proyectos de la *New Left*- experimentan las buenas intenciones de Hermione quizás encuentra su expresión más acabada en cierto debate sostenido entre ésta y George y Fred Weasley, los hermanos gemelos de Ron. George y Fred defienden una posición que podríamos identificar con *la derecha*: afirman que los elfos “son felices” porque “piensan que tienen el mejor trabajo del mundo”. Hermione asume la causa de *la izquierda* y responde que, si esto es así, se debe sencillamente que “no han sido

⁹⁰ Stengel, Wendy, A. F. G., “‘That’s the title on the Manifesto’: Labor and class concerns in Harry Potter”, cit., p. 142.

⁹¹ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Goblet of Fire*, cit., p. 449.

⁹² Rowling, J. K., *Harry Potter y el Cáliz de Fuego*, trad. de Adolfo Muñoz García y Nieves Martín Azofra, Barcelona, Salamandra, 2000, p. 203.

⁹³ Carey, Brycchan, “Hermione and the house-elves; the literary and historical contexts of J. K. Rowling’s antislavery campaign”, cit., p. 106.

⁹⁴ Macneil, William, “‘Kid-lit’ as ‘law-lit’: Harry Potter and the scales of justice”, cit., p. 555.

educados” y han recibido un “lavado de cerebro”⁹⁵. Sobre este argumento, toma en sus manos la defensa de los derechos élficos pero, paradójicamente, no invita a ningún elfo o elfina a formar parte de la S. P. E. W. Más adelante, Rowling relata que Hermione llega al extremo de repartir subrepticamente prendas de vestir por Hogwarts para engatusar a los elfos domésticos que las recojan y, de esta forma, *obligarlos a ser libres*⁹⁶. Hermione ciertamente está dispuesta a hacerlo todo por los elfos... siempre que no tenga que involucrarlos en su lucha política.

En suma, el mayor vicio moral de la S. P. E. W. radica en que prescinde de la participación de aquellos mismos cuya emancipación procura. Vuelta a Hegel: Amo y Esclavo aluden a dos actitudes de la conciencia que busca reconocimiento en el Otro. La conciencia señorial descubre que, salvo que exista una conciencia análoga que la reconozca como completamente independiente, no podrá tener seguridad de su libertad absoluta. Frente a sí solo cuenta con la conciencia servil, a la que considera inferior. Por ello, sólo en tanto la conciencia servil posea libertad, la señorial estará en aptitud de gozar su propia independencia. El Señor necesita del Siervo, y en esta necesidad pierde su soberanía. El Siervo, en cambio, pierde su condición de “prescindible” y adquiere la calidad de necesario, dado que tiene en sí mismo la idea de lo humano⁹⁷.

Hacia 1945, George Orwell daba cuenta, también en una ficción distópica, de los riesgos implícitos en las tentativas de transformación social que se confían exclusivamente a una *elite intelectual*. La revolución recontada en *Animal Farm* es sin lugar a dudas justa, pero se condena a sí misma al instaurar en su seno el principio del privilegio: los cerdos acaparan las manzanas y la leche bajo el pretexto de que la administración y organización de la granja depende de ellos *porque su trabajo consiste en pensar por los demás animales y velar por su bienestar*⁹⁸. Quizás los elfos domésticos de Rowling sean más listos que los desdichados pobladores de la Granja Manor. Tal vez desean pensar por sí mismos los términos de su liberación. No lo sabremos con absoluta certeza hasta la publicación del último volumen en la serie, pero podemos anticipar que llegarán muy lejos si prestan oídos a los consejos de Albus Dumbledore. “Todos los opresores”, reflexiona el anciano hechicero, “comprenden, tarde o temprano, que entre sus muchas víctimas habrá al menos una que algún día se

⁹⁵ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Goblet of Fire*, cit., p. 239.

⁹⁶ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, cit., pp. 230-231.

⁹⁷ Hegel, G. F. W., *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 113 y ss.

⁹⁸ Orwell, George, *Animal farm*, en *IBID Orwell and politics*, London, Penguin, 2001, p. 251.

alzará contra ellos y les plantará cara”⁹⁹. Con Dobby, los elfos domésticos han comenzado la senda de su liberación. Y, si contagian con su ímpetu liberador nuestra realidad histórica, sin duda habremos de admirar el advenimiento de una época en que todas las cadenas serán insuficientes...

⁹⁹ Rowling, J. K., *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, New York, Scholastic, 2005, p. 510.