

**CREACIÓN LITERARIA Y ARQUETIPOS:
APROXIMACIÓN AL PERSONAJE EN LA FANTASÍA
DEL SIGLO XXI**



Autor: Paula Rodríguez Hoyos

Tutor: Isabel Clúa

Grado en Periodismo

Curso 2016/2017

Índice

1. RESUMEN	1
2. PALABRAS CLAVE	1
3. INTRODUCCIÓN	1
4. OBJETIVOS	2
5. METODOLOGÍA	3
6. RESULTADOS	5
6.1 Fantasy	5
6.1.1 La fantasía como género: orígenes y contextualización	6
6.1.1.1 El mito como origen de la fantasía	6
6.1.1.2 Fronteras teóricas de la fantasía: raíces primarias	8
6.1.2 Definiciones teóricas	11
6.1.2.1 <i>Fantasy</i> vs. literatura fantástica. Planteamiento del problema	13
6.1.2.2 Clasificación subgenérica según Attebery	15
6.1.3 Nuevas aproximaciones a la fantasía: emoción y afecto	18
6.2 Introducción al personaje literario en la fantasía del siglo XXI	20
6.2.1 El universo del personaje literario	20
6.2.1.1 Sobre el personaje	21
6.2.1.2 La creación de un personaje literario	23
6.2.1.3 Carácter, identidad y pensamiento	25
6.2.1.3.1 Máscara	25
6.2.1.3.2 Dimensión psicológica	26
6.2.1.3.3 Identidad	28
6.2.1.4 Personaje primario vs. secundario	29
6.2.1.5 El personaje secundario como factor desencadenante	31
6.2.2 Arquetipos de la fantasía	32
6.2.2.1 La heroicidad y el periplo del héroe como factores desencadenantes en la fantasía. Los arquetipos presentes en la fantasía del siglo XXI	33
6.2.2.2.1 El viaje del héroe	34
6.2.2.2.2 Personajes arquetípicos. Desde <i>La Ilíada</i> hasta <i>Star Wars</i>	36
6.3 La figura del mentor en la fantasía posmoderna: Albus Dumbledore	38
6.3.1 Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore y su función como figura del mentor en la saga Harry Potter	38
6.3.1.1 Descripción y contextualización del personaje	38
6.3.1.2 El mentor como arquetipo. Tipos y características básicas	41

6.3.1.2.1	Función psicológica	41
6.3.1.2.2	Funciones dramáticas	43
6.3.1.2.3	Tipología según Vogler	44
6.3.2	Diferencias entre el personaje y la figura del mentor clásica	45
6.3.2.1	Tradición de los arquetipos en la historia	45
6.3.2.2	Hibridismo presente en la figura de Albus Dumbledore. Caso práctico	47
7.	CONCLUSIÓN	50
8.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

1. Resumen

El objeto de este estudio es la investigación sobre el género literario de la fantasía, así como de los arquetipos y estructuras que identifican al género en nuestra actualidad. Para ello se analizará desde la fantasía como género, modo y forma, hasta su problemática delimitación. También se realiza un estudio sobre la construcción del personaje literario en el género del siglo XXI, proponiendo el caso práctico del profesor Albus Dumbledore, personaje de la saga contemporánea *Harry Potter*.

2. Palabras clave

Literatura, género, fantasía, arquetipos, mentor.

3. Introducción

La fantasía es un género que ha sido abordado a través de los tiempos desde numerosas perspectivas diferentes. No solo nos referimos a la literatura, sino también a otras artes como la pintura o la cinematografía. Es un género que ha sufrido una evolución temporal en cuanto a concepto y uso. Algunos autores aclaran el concepto de fantasía como todo aquello donde irrumpe algún hecho contrario a la realidad, pero esto no es siempre así.

Centrándonos en los elementos del género de la fantasía en la literatura actual, es necesario destacar que no todos sus elementos han sido materia de estudio, pero los recogidos en el presente TFG son los que numerosos autores han tratado en manuales e investigaciones de introducción al género literario. En ellos, podemos ver como cada intérprete de la fantasía utiliza los arquetipos y estructuras preestablecidas de maneras diversas, creando las diversas variedades que presenta el género en la actualidad. Sin embargo, el uso de los arquetipos y estructuras recurrentes no implica de ningún modo que la fantasía resulte un género limitado al uso de clichés –acusación propia de cualquier género popular–. Tanto los componentes y mecanismos de la fantasía, así como el estudio de caso propuesto en la parte final de la investigación permiten considerar la fuerte conexión del género con el imaginario cultural al mismo tiempo que la renovación de este en cada una de sus concreciones literarias.

Del mismo modo, esta iniciativa por elegir esta temática viene de la mano de mi interés por la creación literaria. Para poder llegar a narrar historias del género, como punto de partida se debe hacer un estudio sobre la lectura y comprensión del funcionamiento de los textos y del propio género literario en cuestión. Este interés comenzó a tomar presencia con la asignatura de escritura creativa, comprendida en el plan docente del Grado de Periodismo.

Por tanto, considerando el presente trabajo como un punto de partida del estudio incansable del género de la fantasía, desde el principio mi voluntad fue plasmar todos los conocimientos adquiridos durante la carrera, en cuanto a investigación y conceptos sobre los géneros literarios se refiere. De igual modo, he procurado realizar una labor de condensación que finalmente me ha ayudado a formarme en la materia. La investigación se presentaba como un proceso de madurez tanto a nivel académico como personal, donde los conocimientos adquiridos durante los pasados cuatro años se verían ampliados y enfocados hacia un futuro profesional cercano. Por lo tanto, la investigación se presenta como un punto de partida sobre el estudio del género de la fantasía.

4. Objetivos

Varios fueron los motivos a la hora de elegir el tema del presente Trabajo de Fin de Grado (TFG).

Uno de los principales objetivos que motivaron la elección de este trabajo fue la necesidad de querer ampliar mis conocimientos básicos sobre el tema de la investigación. A lo largo de la carrera varias asignaturas del contenido docente han tratado la literatura y los diferentes géneros literarios en su contenido, pero ninguno ha llegado a focalizar tanto sobre un género en concreto. Por tanto, formarme en la fantasía, así como en la construcción de sus tramas y personajes fue el motivo principal para comenzar con la investigación.

Otro de los objetivos a conseguir era sintetizar en gran manera un género de tan difícil delimitación como es la fantasía. Tratar sus orígenes, sus líneas temáticas, sus estructuras y su delimitación como corpus textual fue uno de los objetivos primarios. Numerosos autores han demostrado hasta la fecha que el género es de casi imposible

delimitación, pero con este estudio hemos intentado ofrecer unas ideas básicas que facilitaran la entrada al género a aquellos que lo deseen.

Otro objetivo era plasmar el estudio en un caso práctico centrado en el personaje de Albus Dumbledore, donde podrían verse reflejados muchos de los conceptos tratados durante la investigación: el viaje del héroe, el arquetipo y la figura del mentor, etc. La idea principal era realizar un breve estudio sobre la construcción del personaje literario a lo largo del epígrafe 6.2 del presente TFM, para luego ver como se llevaba a la práctica en el caso concreto de Dumbledore.

Finalmente, otro de los objetivos primordiales que aún queda abierto a un futuro cercano era crear una base sobre la que más adelante poder seguir investigando y ampliando conocimientos. La fantasía es un género complejo sobre el cual quedan muchos factores desconocidos aún por investigar. Por ello el presente TFG se propone como una introducción a los elementos más conocidos del género para todo aquel que desee sumergirse por primera vez en este tipo de literatura.

Por último, me gustaría resaltar la necesidad de dar voz a la literatura dentro de los estudios cursados en el grado de Periodismo. Pocas son las materias que hacen referencia a una de las líneas laborales que tendremos los estudiantes del grado de periodismo en un futuro. Esta relación –aún por solidificar– se establece en base a que el periodismo no solo debe ser encuadrado dentro de la comunicación como tal, sino que también hay que tener en consideración desde un enfoque sistémico el lazo que une a esta profesión con la literatura en general. Además, bajo mi punto de vista la formación literaria comprendida en este TFG puede llegar a complementar el aprendizaje del periodista dotándole de un perfil más específico, lo que daría un calor añadido a una formación actual estrictamente ligada al periodismo como tal.

5. Metodología

En un principio, antes de comenzar con el estudio de la fantasía como tal, se propuso un enfoque diferente del trabajo: el estudio de la creación de la trama y los personajes en la ciencia ficción del siglo XXI. Como ya he mencionado con anterioridad, el despiece de una obra narrativa era una cuestión que suscitaba en mí gran interés, estudiando desde el género hasta la trama y sus personajes, para así poder saber sobre su funcionamiento.

Por ello, desde un primer momento, mis esfuerzos se centraron en la ciencia ficción y la narratología, para así comprender todas las instancias y mecanismos que intervienen en estas materias. Al mismo tiempo, comencé la búsqueda de un corpus que me permitiera aplicar estos conceptos teóricos.

Más tarde, al deliberar sobre las opciones con Isabel Clúa, tutora de este TFG, se presentó la posibilidad de trabajar sobre el género de la fantasía, más acorde a las necesidades y objetivos que se querían perseguir. De este modo, la tutora propuso la bibliografía pertinente de acuerdo al tema a tratar: la creación de trama y personaje en la fantasía del siglo XXI. Durante los meses de marzo y abril, la revisión bibliográfica, así como la elaboración de un índice inicial se llevó a cabo, dando paso a la posterior investigación de los diferentes elementos que posteriormente conformarían el trabajo.

En un primer momento, comenzar con el estudio de la trama me resultaba una idea atractiva. Para ello, recurrí a la narratología de Genette con su obra *Figuras III*, donde obtuve una primera impresión –por qué no decirlo, densa- de la narrativa del género. Más tarde, comencé con el estudio del personaje, parte importante para el posterior desarrollo del caso práctico. Para este estudio, no podía simplemente ceñirme al estudio narratológico, por lo que indague sobre otras fuentes: antropología, psicoanálisis, mitocrítica, fundamentos que me parecían un elemento clave tanto en la fantasía como en el caso de estudio concreto.

Por tanto, gracias a autores como Isabel Clúa, Genette, Enric Sullà, Caillois y muchos más ha sido posible la redacción de esta introducción básica al mundo de la fantasía. Por otra parte, la introducción a la creación de un personaje literario ha venido de la mano de autores como Marina Mayoral, Campbell, Lubomír Doležel, Greimas, Jung o el mismísimo Aristóteles. Por último, gracias a J.K Rowling por crear al personaje en el cual podemos ver como todo lo investigado con anterioridad queda reflejado en la parte práctica de género.

6. Resultados

6.1 Fantasy

La problemática por antonomasia a la hora de abordar el mundo de la fantasía en todas sus acepciones posibles es la dificultad extendida entre sus críticos más entendidos para definirla y reconocer sus márgenes más primarios, a diferencia de lo que ocurre con otros géneros muy marcados. La necesidad de delimitar estas fronteras que diferencian el género de los otros existentes es una práctica abocada al fracaso, si bien es necesario el establecimiento de unos parámetros clave que nos ayuden a esclarecer los rincones más recónditos de este mundo tan diverso, para así poder llegar a comprender mejor el pasado, presente y futuro del género.

Debido a esta similitud con otros géneros populares que hace de la fantasía una modalidad escurridiza, no se trata de realizar una larga lista de rasgos y categorías que caractericen al género, sino de aunar los conceptos que otros críticos han estudiado con anterioridad para así construir una imagen tangible capaz de hacer reconocible la fantasía en sí. En ningún caso intentaremos delimitar de forma exhaustiva un género con tan gran despliegue de antecedentes, líneas temáticas y estructuras diferentes como el que nos ocupa. Por otra parte, pretendemos subrayar la capacidad del género dentro del terreno emocional y afectivo del mismo. Hacer reflexionar al lector sobre el establecimiento de las leyes y normas contractuales de la sociedad gracias a los personajes y sus identidades, las tramas y sus desarrollos, serán alguno de nuestros objetivos. Además, hablaremos del entorno construido por el autor que hace que los lectores se enfrenten a mundos desde los que traspasar esos ideales que difieren de los propuestos en la realidad empírica. Esto será principalmente lo que ocupe nuestro estudio.

Por ello, a lo largo de este escrito vamos a intentar desvelar qué atrae al lector de estos textos considerados dentro del ámbito de estudio de los géneros populares, cuáles son los patrones utilizados en su construcción narrativa, su hábil manejo del tiempo y del espacio, así como indagar sobre algunos de sus personajes más sugestivos.

6.1.1 La fantasía como género: orígenes y contextualización

6.1.1.1 El mito como origen de la fantasía

A diferencia de otros géneros no-miméticos próximos a la fantasía –como es el caso del gótico o de la ciencia ficción– cuyos orígenes datan de finales del siglo XVIII o incluso principios del XIX, la fantasía se forma casi con exclusividad en el siglo XX, encontrando su momento fundacional con J.R.R Tolkien en su obra *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*, 1954). La aparición del género se ve precedida por el declive de la novela realista burguesa convencional; Enric Sullà en su obra *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (1996) señala que esta decadencia es paralela a la decadencia del mundo burgués. “Inmersos en esta crisis, la muerte de la novela burguesa no significó más que el advenimiento de una realidad literaria más poderosa” (p. 126). Es aquí donde Enric Sullà marca como el nacimiento de la novela mitológica.

Esta realidad no se expresa en la introspección psíquica o en la ilustración de las relaciones de clase que, en efecto, han pasado en los países más desarrollados al campo de las ciencias psicológicas y sociales. Se expresa, más bien, en la capacidad para encontrar y levantar sobre un lenguaje los mitos y las profecías de una época cuyo verdadero sello no es la dicotomía capitalismo-socialismo, sino una suma de hechos –fríos, maravillosos, contradictorios, ineluctables, nuevamente libertarios, nuevamente enajenantes– que realmente están transformando la vida en las sociedades industriales: automatización, electrónica, uso pacífico de energía atómica [...] (Enric Sullà. 1996, p. 126).

¿A qué nueva apariencia de las formas materiales deberán adecuarse entonces los hombres y mujeres de la sociedad? Hablando de autores como William Faulkner o Hermann Broch hablamos de un regreso a las raíces primarias de una literatura novedosa. A esto fue lo que llamaron una realidad paralela en la que tiene lugar el mito, “en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso” (p. 127). Este resurgimiento de lo mítico dentro de la narrativa al que Sullà hace referencia explicaría, en parte, la aparición de la fantasía como género delimitable.

Algunas de las definiciones de este mito clásico de encuentran en autores como Frye, quien lo describe como relato en el que los protagonistas usualmente son dioses o seres con poderes inexplicables, ubicados en un mundo diferente al nuestro. C. García Gual, del mismo modo, habla del mito como una historia donde se narra la acción ejemplar de personajes asombrosos en un período célebre y remoto, respectivamente. El mito como origen de la fantasía

Haciendo referencia al tiempo prestigioso y lejano, el pensamiento mítico vinculado a las sociedades primitiva, donde era necesaria a utilización de una historia para explicar las cosas más complejas de la vida. Era un concepto relacionado opuestamente a la racionalización del mundo. Es a partir de la lógica aristotélica cuando comienza la desvalorización de esta práctica. Más tarde de los ideales como el racionalismo cartesiano –la razón como única fuente de conocimiento– o el empirismo de Hume –ideal de conocimiento en las ciencias naturales– llega un pensamiento más moderno centrado en la Ilustración que viene de la mano de las transformaciones de la vida humana y de la ciencia experimental. Incluso actualmente, para todo conocimiento científico, lo mitológico es concebido como aquello que no se puede explicar mediante la experiencia metódica. Este impuso hacia la intelectualización misma confrontó la crítica creciente de la razón frente a la fuerza de la idealización que vino de la mano del romanticismo. Es en este punto, donde el mito se constituye como una verdad propia, cuya explicación queda fuera del alcance de toda racionalidad posible. La percepción del mito como una mentira cambia, dando paso con el Romanticismo a la revalorización del mito, y con ello, nuevas investigaciones de los expertos más distinguidos, encargados de estudiar el mito por su significado y sabiduría. Expertos como Henri Bergson (presente en obras como *El mito y el hombre* de Caillois, 1938) afirman que el mito comunica valores que sustentan la identidad personal y comunitaria de la sociedad, siguiendo unos patrones narrativos concretos.

En cuanto a su organización, Lévi-Strauss organizó en sus volúmenes *Lo crudo y lo cocido*, *De la miel a las cenizas*, *El origen de las maneras en la mesa* y *El hombre desnudo* (Mitológicas, 1964-1971) organizó un sistema en el cual los mitos podían reducirse en mitemas, unidades individuales similares a los fonemas, que solo adquirirían significados al combinarse entre sí. Sus reglas, constituyen una gramática para dar significado al mito. Más tarde, Gilbert Durand afirmó que el mitema podría hacer referencia a un tema determinado o decorado mítico, elementos significativos que

permiten examinar la estructura mítica. Otro de los expertos significativos en el estudio de los mitos, C.G. Jung, afirmó que el mito se puede definir como mitologema. Este sería aquella pregunta que se plantea al ser humano sin respuesta desde la ciencia. Cuatro de los mitologemas principales serían la Vida, el Amor, el Sufrimiento y la Muerte. Los mitos, por tanto, serían relatos que intentan dar respuestas a estos mitologemas, comportamientos o hechos que la ciencia es incapaz de aclarar.

Dentro de la tipología de los mitos, tras mencionar los teogónicos –origen e historia de los dioses–, escatológicos –vida ultraterrena–, los etiológicos –origen de las tribus, de la magia, etc., aquellos que explican una costumbre u objeto particular–, llegamos al mito literario, que no pertenece como tal a estos subtipos que previamente hemos mencionado. El mito literario es aquel que se apropia de lo previo fijando contenido y de forma estética. Por tanto, podemos decir que la dimensión mítica continúa presente y que la fantasía se nutre de ella, de ahí su conformación como género reconocible en pleno declive de la novela burguesa realista.

Esta dimensión mítica de la que hablamos conecta, además, con los antecedentes del género, tal y como Clute y Grant señalan al referirse a la fantasía como una modalidad textual conectada a textos y narraciones míticas que constituyen, según los autores, los orígenes o *taproots* del género, concepto que abordaremos en el siguiente epígrafe.

6.1.1.2 Fronteras teóricas de la fantasía: raíces primarias

Tal y como ya hemos mencionado, la idea del mito se recupera en el Romanticismo con la crisis del pensamiento ilustrado y sigue vigente en el siglo XX a través de nuevas manifestaciones, entre las que se contaría la fantasía. Sin embargo, no se trata de un género que surja del vacío, sino que enlaza con otras manifestaciones literarias que también contienen esta dimensión mítica. A ello se refieren Clute y Grant (1997) con su noción de *taproot* o raíz primaria que, según Clúa (2017): “intrínsecamente relacionada con la idea de la fantasía como un espacio de límites borrosos en los que se confunde con otras formas como los cuentos folklóricos, el mito, la ciencia ficción, el horror o el realismo mágico”. Por tanto, las *taproots* designan en gran medida este grupo de textos literarios que conforman el origen de la fantasía, antes incluso de la utilización propiamente dicha de este término. Algunas de estas obras radican en las grandes

mitologías de siglos pasados, encontrando ejemplos como *La Odisea* de Homero o *Las mil y una noches*.

Además de las mencionadas, otras obras pertenecientes a otros géneros populares como *El Castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764) marcaron los inicios de nuevos géneros, el horror y la ciencia-ficción, que tan cerca están de la fantasía. El surgimiento de estos géneros se enmarca en la quiebra del ideal ilustrado y son notablemente cultivados en el siglo XIX (en pleno auge de la novela realista burguesa). Posteriormente estos géneros se vieron cultivados por autores tales como Edgar Allan Poe o E.T.A Hoffman, quienes otorgaron en gran medida este carácter que entrará más tarde en conflicto con la fantasía y que fueron seguidas por obras como *Drácula* (1897) o *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* (1886), por mencionar algunas obras bien conocidas.

Más tarde, lo neofantástico, intrínsecamente relacionado también con lo gótico – con autores como Franz Kafka con su obra *La metamorfosis*– comienza a ser asociado al realismo mágico, de la mano del boom hispanoamericano con su principal exponente Gabriel García Márquez con su obra *Cien años de soledad* (1967).

Y es a partir de este punto, donde ya queda claro que la fantasía entra en un continuum de diversos aspectos. Por tanto, comenzaremos mencionando las grandes dificultades que han marcado la delimitación del género y su repaso teórico.

Como ya hemos indicado con anterioridad, marcar los límites de cualquier género es una tarea poco menos que imposible. A lo largo de la historia han sido muchos los expertos que han tratado de definir estas fronteras. Comenzando por Aristóteles, este establece la clasificación de los géneros literarios a partir del modo, el medio y el objeto de imitación. Otros, como Platón en su obra *La República III*, distinguieron tres clases del género poético según el papel del autor en el texto. Pero ni siquiera en esta sistematización clásica los autores podían determinar de forma inamovible las fronteras que delimitaban los pocos géneros existentes en la época.

En la actualidad, autores como Adrián Marino (*Theories of Literary Genre*, 1978) o W.D Stempel (*Pour une description des genres littéraires*, 1971) ya denotan una falta de una definición cerrada y conjunta de los géneros literarios existentes. Otro de los críticos más famosos dentro del campo del estudio de la narrativa actual, Gérard Genette

(*Introducción al architexto*, 1979) ya establece una delimitación clara de tres géneros como principales, el género lírico, el género épico y el género dramático. Mientras que León Timoféiv (*Fundamentos de teoría de la literatura*, 1979) retoma la clasificación realizada por Aristóteles –épica y drama– y realza la relación de la literatura con la realidad como mimesis de esta lo real.

Muchos son, por tanto, los que han intentado aunar los textos con unas normas lingüísticas similares para crear lo que comúnmente se llama géneros literarios. De hecho, actualmente se asocia el concepto con la norma lingüística de un conjunto de textos, pero, ¿se deben confrontar estas fronteras genéricas en función de estas normas, o existen otros factores determinantes para esta clasificación?

Estos problemas de taxonomización de los géneros literarios, se agudizan al hablar de los géneros populares, cuyo dinamismo multiplica las etiquetas subgenéricas y que es terreno abonado a la hibridación entre formatos. Si concretamos sobre el género de la fantasía –ubicado en un continuum de formas textuales- ya Isabel Clúa en su manual *A lomos de dragones* (2017) afirma que ni siquiera los parámetros clásicos que se han utilizado en la delimitación del género (existencia de un mundo secundario, secundario, de un sistema de verosimilitud independiente, etc. dan respuesta a las numerosas preguntas que pasan por la mente de todo aquel que se sumerge en dichos géneros. Vemos como a cada paso los textos confluyen entre varios géneros compartiendo características y creando una confusión para aquellos que los estudian. Por ello, la autora menciona de forma inicial la definición maximalista de Attebery, quien no considera un factor de menor importancia esta confluencia entre las formas textuales de diversos géneros.

Sería posible continuar en el empeño de resumir el género y sus adyacentes, aunque como ya hemos mencionado es una tarea incansable a la vez de inservible. Todos los géneros –e incluso los subgéneros– confluyen para alimentar su desarrollo de forma dinámica, algo imposible de diseccionar. Obras como *La Odisea* de Homero ayudaron desde sus inicios en la construcción de obras tan actuales tales como *Canción de Hielo y Fuego* (*A Song of Ice and Fire*, R.R. Martin, 1996) o *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*, J.R.R Tolkien, 1954). Aunque a primera vista las obras puedan llegar a ser consideradas como opuestas, aquellos más expertos en el tema serán capaces de demostrar cómo la estructuración o la construcción de los personajes podrán ser comunes entre obras de diferentes géneros.

6.1.2 Definiciones teóricas

El origen del término fantasía se encuentra en la declinación del latín *phantasia* y del gr. *φαντασία phantasia*. La primera definición propuesta en el Diccionario de la Lengua Española es “facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales. Encontramos ya, en quinto lugar, la que incumbiría al estudio presente. “Ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso”. Otra de las definiciones que la continúan es “grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce”. Ambas en armonía compondrían una definición más acorde al término en cuestión.

La fantasía se definiría precisamente por poner en duda o cuando menos señalar la naturaleza contingente de nuestros parámetros de realidad al tratar con aquello que no es explicable desde éstos: ya sea proponiendo un sistema de verosimilitud autónomo, ya sea porque fractura un sistema de verosimilitud aparentemente mimético, la fantasía nos enfrenta a modelos de mundo en los que nuestros parámetros de realidad quedan descartados, alterados o suspendidos (Clúa, 2017, p.9).

El problema se plantea a la hora de seleccionar los términos adecuados a cada concepto en el habla hispana. Con ello, hacemos referencia a los términos fantástico y maravilloso, que a menudo se utilizan de manera confusa o contradictoria.

Comenzando con la aclaración de maravilloso, debemos señalar que con este término encontramos una notoria diferencia entre el habla castellana y la inglesa. Tal y como menciona la autora en su obra *A lomo de dragones* (2017), Caillois describe al universo maravilloso como “naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente, los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias [...]” (p.13). En contraposición a lo maravilloso, se entiende que lo fantástico designa una serie de textos en los que la historia depende de un elemento sobrenatural que rompa la cotidianidad de una historia desarrollada en un entorno similar al del lector, generando una sensación de desasosiego e inquietud que construiría una de sus notas más características.

Una diferenciación clave entre ambos términos es que remiten a construcciones de mundos ficcionales distintas. En el caso de lo fantástico, encontramos la inclusión de un hecho sobrenatural que rompe con la cotidianidad (mundo primario), en lo maravilloso la cotidianidad incluye todo lo empíricamente no demostrable, una cotidianidad encargada de construir otro mundo diferente al nuestro (mundo secundario).

Otro de los elementos que marcan la diferencia entre fantástico y maravilloso tiene que ver con la resolución de la trama y el tono de la historia. Como señala Roas, este factor que “nos permite distinguir perfectamente la literatura fantástica de la maravillosa: el relato maravilloso tiene siempre un final feliz [...]. Sin embargo, el relato fantástico se desarrolla siempre en un clima de miedo y su desenlace [...] suele provocar la muerte, la locura o la condenación del protagonista” (Roas en Clúa, 2017). Esta caracterización de lo fantástico lo aproxima enormemente a otro término bien conocido en la crítica literaria: el gótico. Este género, que utilizando lo tenebroso y el desenlace fatal, siembra en el lector el sentimiento de la irrupción de angustia, persecución. En la terminología inglesa, el concepto de *gothic* encuentra su origen en lo siniestro de Freud, la irrupción de algo que no es normal (aclaración que enciende la llama de esta confusión en el habla hispana). Es esta categoría de lo extraño, el horror y la inquietud en la literatura. Una obra que ejemplificaría este género sería *El Hombre de la Arena* de E.T.A Hoffmann.

Existe una última definición –dentro de las seleccionadas para mencionar en este estudio- que explicaría la fantasía como “literatura escapista que incorpora personajes y recursos estereotípicos –magos, dragones, espadas mágicas y afines– a una trama predecible donde las escasas fuerzas del bien siempre triunfan sobre un mal monolítico” (Attebery, 1992:1) citada por Clúa en su obra. Es esta definición la que vendría a corresponder con el término “maravilloso”.

Es evidente que ni uno ni otro término, tal y como se han definido en la tradición hispánica, consiguen cubrir toda la gama de manifestaciones textuales que cualquier lector corriente asocia a la idea de fantasía. Un texto central dentro del género, como es *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*), no corresponde en modo alguno con la definición de “fantástico” que acabamos de exponer; por otra parte, la definición de “maravilloso” simplifica y en buena medida deslegitima el valor del género al mencionar peyorativamente la noción de escapismo (concepto central que abordaré más adelante).

Del mismo modo, muchas manifestaciones de la fantasía actual van mucho más allá del escenario descrito por Caillois.

6.1.2.1 *Fantasy* vs. literatura fantástica. Planteamiento del problema

Como se ve, términos como fantástico, gótico o maravilloso añaden un grado de complejidad terminológica, razón por la que usaremos el término fantasía (en paralelo al inglés *fantasy*) para referirnos al corpus textual en el que se centra nuestro trabajo.

El punto de conexión de todos estos conceptos es que se refieren a escrituras de ficción de carácter no-mimético, con una fuerte presencia de lo sobrenatural, entendido como aquello que difiere de lo establecido como natural en nuestro mundo real. Siguiendo esta línea, vemos como existe un sistema de verosimilitud que ya nos menciona Isabel Clúa en su manual. Parafraseando a la autora, podemos afirmar que nosotros como lectores reconocemos nuestra realidad frente a lo fantástico, encargado de romper los esquemas del mundo real. Sin embargo, para la utilización en castellano del término maravilloso, encontramos que este establece lo sobrenatural como natural, creando un espacio diferente al mundo del lector. Ejemplos claves para esta acepción se encuentran en obras como *El Señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien (1954) o *El Bosque Mitago* de Robert Holdstock. Son obras donde el lector no cuestiona la imposibilidad de lo sucedido o que existan ciertas criaturas, ya que en lo concebido como mundo secundario todo es posible. Por tanto, es la fantasía hablaríamos de un sistema de verosimilitud propio que podría situarse tanto en un mundo primario como secundario. Este sería el caso de la saga de *Harry Potter* (J.K Rowling, 1997-2007) en la cual, tal y como ya menciona Isabel Clúa, la manera de naturalizar lo sobrenatural sería “partiendo de nuestro propio mundo, es decir, integrando el elemento inexplicable sobre un lugar que reconocemos perfectamente, como puede ser Londres” (*A lomos de dragones*, 2017, p. 12).

La diferencia entre obras tan distintas como las que acabamos de mencionar, queda perfectamente explicada en la conocida subclasificación de la terminología inglesa de *High Fantasy* y *Low Fantasy*. La alta fantasía o fantasía heroica se compondría de aquellos textos ubicados en un mundo ficcional diferente, donde las leyes de la naturaleza y el orden serían diferentes a las del lector. Sin embargo, la baja fantasía es la encargada de introducir en el universo del lector un hecho sobrenatural que irrumpe la cotidianidad.

Esta dicotomía puede ayudar a aclarar el carácter de la fantasía. Atendiendo a esta terminología inglesa, conceptos como literatura fantástica o maravillosa son los encargados de otorgar esta infravaloración ligada al género. Sin embargo, al utilizar conceptos *high fantasy* o *low fantasy* se induce en un menor grado al error común entre los hispanohablantes.

El primer error al utilizar la terminología castellana tiene lugar al emplear la expresión “lo fantástico” para referirnos al mundo primario, junto a la utilización de “lo maravilloso” para hacer referencia a un mundo secundario donde todo es posible. “Lo que es posible o no queda limitado por el sistema de verosimilitud al que se ciñe el universo” (Clúa, p.11), no en su defecto por la palabra utilizada para referirnos al mundo en cuestión. Esta sería una de las razones principales para no aceptar “lo maravilloso” al referirnos a obras literarias como la saga de *Harry Potter*, o para no tildar de fantástico una obra en un mundo imaginario donde existen seres como hadas, unicornios, sífides y otras criaturas de diversa índole. Sin embargo, para la crítica anglófona la división queda reducida a la terminología *High Fantasy* para referirse a una fantasía heroica propuesta en un mundo ficcional distinto. Esta se encuentra diferenciada en castellano del relato fantástico por el hecho de que aquellos elementos que la convierten en ficción conviven armónicamente con los hechos empíricamente demostrables, sin crear tensión sino coherencia. Este subgénero suele ser de rápida identificación debido a su característica ambientación en lo medieval –o en su defecto en sociedades tecnológicamente atrasadas– por la presencia de seres mitológicos o incluso fantásticos y por su alto componente mágico.

El otro término utilizado por los críticos de la cultura inglesa es el concepto subgenérico *Low Fantasy* para hacer referencia a aquella fantasía que involucre en su historia todo aquel elemento imposible científicamente –un fenómeno sobrenatural– en el mundo reconocido como cotidiano. Usualmente, este entorno sobrenatural se encuentra ligado a lo considerado como mundo real a través de un portal u otro método de paso.

Como ejemplos encontramos obras tan características como *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*) o *El Hobbit* (*The Hobbit*, J.R.R Tolkien) al hablar de *High Fantasy* o Fantasía heroica y *Harry Potter* (J.K Rowling) para referirnos al subgénero de *Low Fantasy*. Mientras unas toman forma en las ásperas tierras de la Tierra Media pobladas de criaturas como elfos, enanos, humanos, los Istari y seres mitológicos, las

otras se componen de un escenario real del mundo empíricamente demostrable –Londres en el caso de *Harry Potter*– donde el lector ubica un portal –en este caso, el andén 9 y $\frac{3}{4}$ – que enlaza el mundo real con el ficcional dentro del mismo universo. Este vínculo es el que principalmente da razón y consistencia a que la ficción y lo que lo compone pueda llevarse a cabo.

Uno de los escritos más celebres sobre este planteamiento del problema que repercute directamente al género de la fantasía es el conocido como *Sobre Cuentos de Hadas* (*On Fairy Tales*, J.R.R Tolkien, 1947) el cual ya ha sido mencionado anteriormente. En él, el autor ya abre un debate más o menos acalorado acerca de la discutible designación de diferentes géneros narrativos como “infantiles”. A lo largo de su argumentación se puede observar cómo tras explorar la naturaleza de un género como la fantasía, tildado para los hispanohablantes como “infantil”, esta es una designación inexistente. Para ello, trata la definición de cuento de hadas mencionando términos como *Faerie* y *Magic*, explicando de una forma magistral la relación existente entre los cuentos y el lenguaje. También menciona que no existe una analogía entre ambos géneros, sino que son los lectores quienes deciden como llamar al género, una decisión ligada a conceptos erróneos sobre la naturaleza propia de esta literatura y de la literatura “infantil” en la actualidad. Además, en este ensayo Tolkien menciona la dificultad de la fantasía como arte y la cotidianidad errónea que la tacha como género no ficcional, subrayando la necesidad de reconsiderar que lo fantástico no es diametralmente un suceso opuesto a lo racional. A pesar de esta irracionalidad, es necesario mencionar que este supuesto no queda exento de poder proporcionar un conocimiento, al igual que sucede con los mitos que anteriormente ya han sido mencionados.

6.1.2.2 Clasificación subgenérica según Attebery

Aunque ya anteriormente comentamos la imposibilidad de realizar un estudio acerca de las formas subgenéricas de categorización de la fantasía, son diversos los autores que lo han intentado hasta la fecha. Ya aclarada la fantasía como género donde confluyen textos de diversa índole, vamos a comenzar por una de las categorizaciones más reconocidas a la hora de hablar de los subgéneros de la fantasía.

Para este apartado vamos a utilizar en gran manera las diferentes categorizaciones propuestas por Isabel Clúa en su obra *A lomo de dragones*, pues bien creemos que es de

lo más acertada a la vez que resume de una manera rápida y sencilla los diferentes estilos de clasificación subgenérica por los que se ha visto afectado el género hasta la fecha. Además de realizar dicha reflexión a modo de resumen, se resaltarán aquellas que es más conveniente tratar a la hora de estudiar la obra propuesta en la tercera parte del estudio presente: La Saga de *Harry Potter* de J.K Rowling (1997-2007).

La categorización de Attebery puede ser explicada brevemente de forma en que los textos bailan más o menos alejados de un centro considerado como la médula principal de la fantasía. Dentro de esta clasificación propuesta por Attebery (*The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*, 1980) titulada Modo, género y forma, encontramos en su epicentro la obra *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*), mientras que en sus márgenes fronterizos se situarían obras como *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) de Lewis Carroll. Esta es la categorización más cercana al punto de vista de la expectativa del lector, ya que en él se demuestra como los textos toman determinados elementos propios de la fantasía, aunque mantienen muchos otros que difieren con esta.

Dentro de ese espacio, la fantasía puede aparecer como modo, género y fórmula. La fantasía como modo se daría según Attebery a los textos canónicos, entre los cuales se encuentran *Los viajes de Gulliver* (1726), el cual tiene pinceladas de fantasía siendo los viajes su narrativa principal. Un ejemplo más comercial sería *Cazadores de Sombras* (*Shadow Hunters*, 2007) de Cassandra Clare, quién, aunque incluye en su obra elementos sobrenaturales como la magia, los vampiros, los ángeles y los demonios no deja de ser su terreno principal las relaciones amorosas entre su protagonista Clary Fairchild y Jace Herondale, por lo que, aunque la saga se encuentre dentro de la categoría romántica, utiliza la ficción para construir el universo en torno al que gira.

La fantasía como fórmula se daría en los textos que utilizan:

[...] una síntesis de símbolos, temas y mitos culturales aunados a arquetipos de orden universal, y que se modulan sobre unos esquemas narrativos básicos, a saber: un mundo vagamente medieval, un conflicto, un villano, algunas criaturas mitológicas y razas no humana, un héroe, un ayudante más o menos cómico, etc. En definitiva, se trataría de textos que utilizan un

grupo fijo de elementos fácilmente discernibles y difícilmente modificables, por lo que son predecibles. (Clúa, 2017, p. 26).

Por último, la fantasía definida como género vincularía el texto a unas características estables ligadas al centro de lo considerado como su núcleo: *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*). Esta aclaración, por tanto, sería como decir que toda obra parecida a la ideada por Tolkien estaría contenida en esta categoría. En cuanto a estas características pertenecientes a esta clase se resumen en, según Clúa, tres aspectos clave. El primero, el contenido (tratamiento de lo imposible); el segundo, la estructura (cómica inicialmente y que termina con la resolución de un conflicto); y la tercera, la recepción (es decir, que la obra debe causar en el lector lo que Clúa menciona como “efecto de maravilla”). Por tanto, en este modelo de categorización hablaríamos de utilizar a Tolkien como eje fundamental, quien sostiene los pilares para realizar el estudio de otros textos similares al de este –en otras palabras, obras que traten la fantasía épica–.

Aunque el propuesto por Attebery podría ser subrayado como el más acertado a la hora de estudiar los textos pertenecientes al género de la fantasía, no todos los expertos coinciden en esta idea. Muchos son los que remarcan la idea de inutilidad a la hora de realizar una categorización, aunque otros son los que, siguiendo las líneas trazadas por Attebery, han intentado conseguirlo. Actualmente se podría decir que ninguna de las clasificaciones propuestas hasta la fecha está exenta de problemas, debido a que no todos los textos existentes pueden ser enmarcados bajo el nombre de un género concreto. Este es el caso de la célebre saga de J.K Rowling (1997-2007). El caso de la obra de *Harry Potter* no llega a ajustarse a ninguno de los márgenes propuestos por los diversos autores que han intentado categorizar el género. Para esta saga, Clúa utiliza la clasificación de Mendlesohn –fantasía de portal, inmersiva, intrusiva y liminal– para demostrar como una misma obra puede estudiarse desde varias formas de categorización diferentes, según sea el punto de vista de dicha clasificación. Según Isabel Clúa, la obra de Rowling comenzaría desde un punto de vista intrusivo –ya que el elemento tachado de extraordinario irrumpe en la cotidianidad de la vida del niño mago– para convertirse más tarde en “una fantasía *portal-quest* de lo más arquetípica” (p. 33). Por lo tanto, esta obra es uno de los muchos ejemplos que no se ajustarían a las categorizaciones propuestas por los más expertos, siendo, como ya hemos mencionado anteriormente, imposible cercar de esta forma un género tan extenso como es la fantasía.

6.1.3 Nuevas aproximaciones a la fantasía: emoción y afecto

Si bien la definición del género en términos estructurales –como se ha expuesto hasta ahora– ha dominado el estudio de la fantasía, son considerables las propuestas que tienen en cuenta el hecho de abordar el punto de vista del lector y su afectación como clave del género. En otras palabras, la fantasía también podría estar definida por lo que el lector siente al leer textos que se consideran parte de este tipo de literatura. La idea de la afectación del lector como elemento clave del género ya aparece en un estudio tan clásico como el de Rabkin, quien afirma que “lo fantástico es un afecto generado durante la lectura gracias a la subversión inmediata de las normas que fundamentan el mundo narrativo” (Eric Rabkin en Clúa, 2017, p.49).

Desde el punto de vista de la afectación del lector, debemos seguir la línea de investigación que comienza Isabel Clúa en su manual *A lomo de dragones* (2017) parafraseando a autores como Farah Mendlesohn (2008), quien sostiene que la fantasía “es una región de la literatura que depende imperiosamente de la dialéctica entre autor y lector para construir un sentido de la maravilla” (Mendlesohn 2008 en Clúa 2017, p.49), junto a otros como Gary Wolfe con *The Encounter with Fantasy* (2011) quien afirma que el género fantástico no debe estar diferenciado de otros géneros populares como la ciencia ficción por el simple hecho de ocuparse de lo empíricamente imposible. El autor establece la necesidad de tener en cuenta el componente emocional que conlleva una narrativa del género de la fantasía.

Teniendo en consideración lo anteriormente mencionado, concebimos la fantasía como una llave que abre nuevos universos creados para hacer que el lector viaje, sea participe de peripecias imposibles en nuestra realidad y que traslade estos ideales propuestos por el género a una profunda reflexión sobre el mundo establecido empíricamente como real. Es esta última parte del concepto la que más enlaza con la dimensión emocional del género, ya que tal y como menciona J.R.R Tolkien en su ensayo *Sobre Cuentos de Hadas (On Fairy Stories, 1947)* “la fantasía no es, a mi juicio, una forma más baja, sino una forma superior del arte, de hecho, la forma más pura, y así (cuando se logra) la más potente” (p.6). La fantasía, entendida como arte, “debe estar construida para ser indescriptible, aunque no inimaginable” (p.6). Y claro está, como representación de arte que es, está compuesta de muchos ingredientes, concibiéndose como un género en el cual un análisis teórico que deje de lado su cara más artística no descubrirá todos sus secretos. Por ello Tolkien utiliza en su ensayo el término

“subcreación”, una representación de “un vínculo operativo entre la imaginación y el resultado final” (p. 6). Entendemos entonces que existe una fuerte conexión entre el autor y el lector, una conexión emocional presente en todas las manifestaciones de arte que para muchos es confundida con vocablos como ilusión o alucinación, trastornos en los que ni siquiera parece que el autor controle la creación.

Tal y como afirma Tolkien, “la consistencia interna de la realidad es más difícil de producir, tanto más difusas son las imágenes y los reordenamientos del material primario en los arreglos reales del Mundo Primario” (p. 6), motivo por el cual el autor señala el manejo de estos términos como error para definir la fantasía. Todos estos conceptos utilizados por el género como “lo imposible” siempre serán más reales dentro de este Mundo Secundario, un universo autónomo con sus propias reglas biológicas y naturales, que lo diferencian del Mundo Primario, donde la narrativa se desarrollaría en nuestro propio mundo.

Crear un Mundo Secundario en el que un sol verde resulte admisible, imponiendo una Creencia Secundaria, ha de requerir con toda certeza esfuerzo e intelecto, y ha de exigir una habilidad especial, algo así como la destreza élfica. Pocos se atreven con tareas tan arriesgadas. Pero cuando se intentan y alcanzan, nos encontramos ante un raro logro del Arte: auténtico arte narrativo, fabulación en su estadio primario y más puro. (Tolkien, 1947, p.6).

Es lo considerado por el autor como creencia secundaria el concepto de mayor componente emocional y afectivo que debe ser desarrollado por el lector para la completa inmersión dentro de la narrativa fantástica. Esta inmersión es lo que permite al lector el subterfugio propio de la fantasía. Y sería en este punto donde entraría en juego el término de evasión comentado por el escritor académico estadounidense, B. Attebery, y manejado por Tolkien en su ensayo uno de los más interesantes dentro de la acepción de la fantasía como vía de escape del mundo empíricamente demostrable. Este vocablo es utilizado en muchas ocasiones como sinónimo de escapismo y, bajo los pilares de Tolkien, esto es considerado como una clara crítica hacia las normas que sostienen la sociedad moderna, siendo más que acertado en cuanto a su utilización. Es este concepto de evasión con el que Tolkien lanza la idea de reflexión que tan desligada ven algunos críticos, de habla tanto anglófona como hispánica, del concepto de fantasía. Es el género el que nos hace

reflexionar traspasando conceptos como bien/mal o calma/caos de mundos inimaginables que acaban siendo comunes al propio mundo empíricamente demostrable como real. Hace que el lector cuestione si las normas y reglas establecidas por los poderes sociales, políticos y legales son las adecuadas y como se podrían cambiar.

Es en este punto donde entra otro concepto también acuñado por Tolkien en su ensayo que ha llevado a dar pie a numerosos estudios sobre la fantasía, el término de eucatástrofe, conocida como el sentimiento intenso que atraviesa a las personas generando efectos a raíz de esta deliberación e interrogantes. Al utilizar esta expresión, Tolkien hace referencia al cambio de la narrativa hacia el desenlace feliz que llega de la mano de intensos sentimientos. Por tanto, no es importante solamente que exista una resolución del conflicto, sino que esta resolución debe ir ligada a un repentino giro feliz de los acontecimientos para que se consiga este impacto afectivo sobre el lector. Este término, ligado al concepto de evasión criticado por Tolkien, plantea el hecho de no ceñirse a la acepción de la palabra puramente convencional, sino que hay que tener en consideración la necesidad del ser humano de huir del mundo real, de su entorno, siendo esta actitud propia del hombre la que plantea la necesidad de este repentino giro feliz de los acontecimientos en la narrativa.

Es este componente el que, por tanto, fundamentalmente atrae –y si no, debería atraer– al lector hacía la lectura de lo que los críticos anglófonos consideran como *fantasy*; la escapatoria de la problemática de su entorno (a la que puede ser consciente o no) unido a la búsqueda de una resolución de un conflicto ligada a un giro feliz e inesperado que propone a la vuelta de la normalidad dentro de la historia.

6.2 Introducción al personaje literario en la fantasía del siglo XXI

6.2.1 El universo del personaje literario

¡Cómo me gustaría ser como ese personaje! Esta es una frase que ronda la mente de muchos de nosotros al navegar entre los párrafos de una buena obra. Pero, ¿verdaderamente somos conscientes de la dificultad que conlleva la creación de un personaje literario convincente? Alguien que nos acompañe a conocer un mundo donde

muchos lectores han vivido y sobrevivido, al que idolatrar o imitar para sentirnos un poco más realizados –independientemente de la edad del lector–. Esta relación lector-personaje no es algo sencillo de conseguir, ya que para que un personaje sea verdaderamente convincente deben funcionar adecuadamente una serie de características a la vez que seguir unos patrones preestablecidos que ayudan a que este sea apropiado dependiendo de la historia. Por tanto, el análisis principal en el que se basa esta segunda parte del estudio abarca algunos aspectos primordiales de cara al ámbito puramente teórico, como son la construcción de la identidad y el personaje secundario como factor desencadenante de la historia. Pero, sobre todo, lo que será uno de los objetivos de este estudio: entender y definir quién y qué son los personajes.

En resumen, en esta segunda parte se presenta una breve investigación acerca de los principales aspectos a tratar a la hora de construir un personaje literario, trazando un breve recorrido por los mundos posibles que han estado tan presentes en la fantasía del siglo XXI, centrandolo en la ejemplificación en el caso de estudio de la saga de *Harry Potter* (J.K. Rowling, 1997-2007).

6.2.1.1 Sobre el personaje

La Teoría literaria y de la narrativa ha abordado en numerosas ocasiones la creación y desarrollo del personaje literario desde diversos puntos de vista. Aunque parece una tesis habitual y estándar, el personaje dentro de una trama literaria concreta merece estudios e investigaciones en mayor profundidad. Estas serán las cuestiones que ocupen la primera parte de la investigación presente.

¿Qué es, por tanto, un personaje? A primera vista podría decirse que es la figura que nos guía a través de las tramas narrativas, aquel que siempre conduce al lector y del que forman parte dentro de determinados mundos en los que como personas vivimos, narramos o leemos. Justamente esta es la premisa principal del comienzo del estudio que nos ocupa sobre el personaje y su desarrollo por la obra narrativa. En otras palabras, su rol como personaje –ya sea primario o secundario– y como este ayuda a que la trama funcione.

Parafraseando al teórico checo Lubomír Doležel en su *Teoría de los Mundos Posibles* (1999), la literatura perteneciente al género de la fantasía ocuparía en cada una

de sus variantes cada uno de estas realidades alternativas propuestas dentro de esta teoría heterocósmica. Encontramos entonces ejemplos de universos extremadamente disímiles donde, según esta hipótesis, los individuos o personajes que existen no tienen similitud alguna con las personas de nuestro entorno cotidiano, llegando incluso a no ser comunes las leyes elementales de la física del mismo respecto al mundo real. Desde obras como *Harry Potter* hasta *El Señor de los Anillos (The Lord of the Rings, J.R.R Tolkien, 1954)*, pasando por cuentos infantiles y juveniles, fabulas y otro tipo de obras, así como toda historia de lo fantástico conocida, monopolizan al personaje como fundamento desde el que se estirará todo el tratamiento teórico de estos mundos posibles.

La autora Marina Mayoral en su obra *El personaje novelesco* (1990) ya indica como el personaje surge en estos mundos paralelos de la suma de dos variables: la observación de la propia realidad del autor y la mirada interna del propio yo del creador. Por supuesto, es cierta la premisa de que el autor no puede observar la realidad sin la subjetividad de su propia personalidad, por lo que realmente ambas variables quedan intrínsecamente ligadas. Por una parte, contamos con la idea de que los personajes novelescos son meros desdoblamientos de la personalidad del autor, pero, por otro lado, el personaje debe también verse como una entidad autónoma, independiente del creador.

Ese ser creado por mí, no sé si con materiales tomados del mundo exterior o de mi mundo interno, pero construido por mí y, por tanto, mi criatura, a quien yo creo conocer perfectamente y, se sobreentiende, dominar, ese personaje, decía, de pronto se planta ante mí como un desconocido, empieza a decir palabras que yo no puse en su boca, a tomar decisiones, a actuar... en resumen, a vivir una vida de la que yo me convierto en observadora y de la que doy fe con mi novela. (Marina Mayoral, *El personaje novelesco*, 1990, p. 102).

Es justo en este punto donde autores como ella describen al personaje como conseguido, acabado y completo.

Sin embargo, en ningún caso podrá estudiarse de forma general al personaje tal y como se explica en esta investigación, sino que hay que atender una vez introducidos estos conceptos básicos, a otros aspectos más concretos como la construcción de la identidad, su posición tanto como secundario o primario en la narrativa, o su relación

dentro de la historia con otros personajes, estudiando como todos estos factores afectan al desarrollo de la trama narrativa.

6.2.1.2 La creación de un personaje literario

Parafraseando a Marina Mayoral en su obra *El personaje novelesco* (1990), la elaboración de todo personaje ha sido uno de los aspectos menos tratados y estudiados de entre todos los elementos de la creación de una obra literaria. De esta forma, señala que:

El principal problema teórico que plantea el personaje novelesco es el de su estatuto, o sea, concretamente, la necesaria y difícil distinción entre persona y personaje. El personaje novelesco es una construcción verbal destinada, generalmente, a representar una persona. El personaje se compone de todo lo que el texto dice de él, y sólo de eso. Así como una persona tiene una dimensión infinita y nunca se puede llegar a conocer del todo, al contrario, un personaje novelesco, desde un enfoque teórico, es la suma de lo que de él dice la novela: descripciones, acciones, discurso, relaciones con los otros elementos textuales, etc. (Marina Mayoral, *El personaje novelesco*, 1990, p. 14).

En otras palabras, los lectores ven al personaje como una representación de persona que tiende a crear la ilusión de ser una persona real. La ilusión es la encargada de instaurar el placer por la lectura y la afición por la novela. De igual forma, Mayoral explica que, desde el punto de vista del escritor, los lectores se topan con el fenómeno de la proyección: las fantasías, obsesiones o terrores del novelista se proyectan en la historia gracias a la escritura. Además, cada lector, en función de su vivencia personal, va a reconocer a su propio yo en los personajes novelescos.

Este fenómeno identificatorio tiene modalidades muy variadas: desde la modalidad masiva e ingenua que maneja la literatura rosa, hasta la distanciaci3n cr3tica que postula el Nouveau Roman franc3s, todos los matices son posibles [...] Al ser una estructura globalizante, capaz de recibir una cantidad infinita de propiedades sem3nticas, el personaje permite que cada uno de los lectores seleccione los rasgos que a 3l le interesan, olvidando

los otros, e incluso añadiendo de su cosecha alguno que otro. (Marina Mayoral, *El personaje novelesco*, 1990, pp-15-17).

De esta forma, ofrece a los lectores de la novela el poder vivir aventuras que la vida real no tiene la capacidad de deparar.

La principal diferenciación que encontramos entre el personaje novelesco y el teatral o cinematográfico es lo calificado por Mayoral como “sistema semiológico complejo”, un conjunto de signos verbales que será necesario analizar en sus características propias y en sus relaciones con los otros personajes y con los demás elementos constitutivos del texto.

El gran conjunto de teóricos que estudian un personaje de una novela le otorgan gran importancia al proceso de construcción del mismo.

El personaje novelesco se va construyendo poco a poco desde su primera aparición hasta la última, también es verdad que la primera vez que se menciona, el personaje es el mismo que al final de la novela. Esta es la paradoja del personaje: significa que el mismo es un sistema que el texto va construyendo progresivamente, pero que, al mismo tiempo, es una entidad global que el texto entrega en su primera ocurrencia, una figura cabal que se impone al lector mucho antes de que la novela haya podido construirla (Marina Mayoral, *El personaje novelesco*, 1990, p. 15).

En otras palabras, el mismo personaje que aparece al comienzo de la narrativa es el mismo que aparece al final, dibujado en toda su complejidad. “El personaje novelesco es a la vez una forma o estructura global -tal como aparece en un principio-, y un conjunto completo de rasgos semánticos que se van sumando a medida que se desarrolla la historia. Cuantos más rasgos se añaden, más complejo, rico y apasionante es el personaje” (Marina Mayoral, *El personaje novelesco*, 1990, p. 16).

Aunque finalmente muchos expertos no coinciden con esta afirmación –debido a los cambios que sufre el personaje como tal a lo largo de la narración– lo que sí es cierto es que el personaje se construye en armonía con todos los elementos que componen la novela, es copartícipe a la vez de los otros personajes, de la acción, del tiempo y del espacio dentro de los cuales evoluciona. El personaje no puede ser manejado por el escritor, sino que este tiene que ir en conformidad con la lógica interna del texto.

6.2.1.3 Carácter, identidad y pensamiento

Ya desde la tragedia clásica, los especialistas señalan que el personaje literario se fundamenta en base a tres factores determinantes para su desarrollo. Estos son el carácter, la identidad y el pensamiento, tres conceptos claves para el estudio de la creación del personaje.

6.2.1.3.1 Máscara

En primer lugar, hablaremos del carácter del personaje. Esto es lo que Aristóteles denomina máscara, el elemento que caracteriza la forma de ser o comportamiento que tradicionalmente se le atribuye a este. Desde el pensamiento aristotélico este concepto desarrolla su significado, perfilándolo y dándole diferentes formas. Citando a Doležel, la máscara comienza a obtener contenido simbólico o arquetípico, convirtiéndose en un signo que permite añadir o quitar elementos característicos al personaje. Sin dicha máscara, no se puede hablar de identidad, ni siquiera de los otros dos factores: pensamiento o identidad. La máscara es el punto inicial, el primer factor del que partir para que el personaje funcione y se ubique dentro de la historia

En el mundo empíricamente demostrable las personas hacen uso también de estas máscaras que ocultan aquello que no quieren mostrar de manera física o superficial. Como lectores, utilizamos diversas máscaras dependiendo del contexto ante el que nos encontremos, al igual que lo hacen los personajes en las novelas para acomodarse a las diferentes situaciones que les rodean en la narración.

Como ejemplo utilizaremos el caso de la saga de *Harry Potter* (J.K. Rowling, 1997-2007), la cual simboliza en gran manera la teorización de esta máscara. Harry – como personaje– vive en un mundo mundano y corriente –la sociedad británica del siglo XXI–. Por tanto, las máscaras que pertenecen a los personajes de esta primera parte de la primera novela de la saga atañen a esta sociedad real –Londres en la actualidad–. En contraposición, tras la inserción de Harry en el mundo mágico de Hogwarts a través del andén 9 y $\frac{3}{4}$, encontramos ya no solo humanos sino seres mitológicos, fantasmas y criaturas sobrenaturales rodeadas de una extraña y desconocida magia. Por tanto, estas máscaras son desiguales a las iniciales, máscaras adecuadas a unos roles completamente diferentes a las escenificadas al principio de la obra. Por ejemplo, la máscara perteneciente a Albus Dumbledore está impregnada de sabiduría, conocimiento,

experiencia, perspectiva, valentía, y un pasado desconocido –aún– por el lector. Una máscara que, inclinada a la antigüedad clásica, otorga una clara diferenciación en esta arquetípica figura del mentor proyectada en el viejo director.

Además, la máscara es un elemento estudiado como un punto de equilibrio mediador entre la parte interna del personaje –es decir, su forma de ser y de actuar– y la parte externa que confronta con el mundo que le rodea. La máscara hace que el personaje muestre solo lo que él quiera mostrar, dejando oculto su lado más íntimo, de la que sólo conoce el trasfondo más absoluto el autor. La máscara solo muestra de forma externa y parcial la lectura de los personajes obligados a cumplir y a tener incuestionables comportamientos debido a la máscara que llevan.

6.2.1.3.2 Dimensión psicológica

El pensamiento habla de una dimensión interna, que ha tomado diversas acepciones a lo largo del tiempo y la literatura. Al hablar de la dimensión psicológica, uno de los primeros conceptos que debe venir a nuestra mente es la autonarración. ¿Qué es narrarse a uno mismo? Mediante la autonarración el creador de la obra habla de sí mismo a través de la máscara mencionada con anterioridad. Por ello, el pensamiento es considerado una característica inherente a la estructura de estos.

El pensamiento, esto es el poder de expresar lo que debe decirse, o lo que es adecuado para la ocasión. Esto es lo que en los discursos de la tragedia cae dentro del arte de la política y la retórica; pues los viejos poetas hacen hablar a sus personajes como estadistas, y los modernos como retóricos. No se debe confundir esto con el carácter [...] El pensamiento se prueba en todo lo que dicen los personajes cuando aceptan o rechazan algún aspecto particular o enuncian alguna proposición universal. (Aristóteles, *Poética*, Capítulo IV, p. 8)

Por tanto, el pensamiento hace referencia a la parte interna, no visible físicamente, de cada máscara y que juega un papel u otro enteramente disímil dependiendo de la trama en la que se encuentre el lector. Esta dimensión psicológica del personaje, tal y como ya hemos mencionado, puede estar también compuesta por una experiencia propia del autor que da forma al personaje. Por tanto, asumimos que esta experiencia afectará la condición de ver el mundo a partir del autor, entrando en arenas movedizas bajo el velo de la

identidad fragmentada del autor a través de los personajes. Concibiendo entonces al personaje como un fragmento del discurso completo del autor, este se caracteriza y enmascara para encontrar su funcionalidad en el texto, pero conservando en todo momento esta vivencia del autor –o incluso, en ocasiones, un arquetipo preestablecido– que ha conseguido proporcionarle una forma concreta.

Debido a esta toma de realidad dentro de la obra, esta ideología está enteramente afín al funcionamiento y la condición de la mente humana. Erigimos nuestra propia realidad a través de nuestros pensamientos, instante en el que esta dimensión psicológica da vida a la máscara con la que nos disfrazamos, otorgándonos un rol concreto. Existe en el campo de la psicología una concepción pobre de estudio y de necesaria mención en esta parte de la investigación: el pensamiento narrativo. Este es fundamental, debido a que hace alusión a contarse historias a uno mismo y, por consiguiente, a los demás.

Lo atrayente de esta extensión del personaje es la particularidad del pensamiento, lo que lo diferencia de forma definitiva. En otras palabras, hablamos de la particularidad como actante dentro de la sintaxis de la estructura narrativa. Esta ideología comprende actos y consecuencias del transcurso del personaje. La combinación de pensamiento y elementos permiten al lector una caracterización más precisa y hecha a medida para una trama concreta.

La narración es una construcción sintáctica tal y como afirman expertos como Greimas (1991) en su teoría del modelo actancial. Esta construcción sintáctica propone a los personajes como actantes, concebida también como una realidad psíquica –el pensamiento– está presente en la mayoría de las obras del género de la fantasía. Esta realidad psíquica –el pensamiento–. Hablamos por tanto de una construcción polimórfica, que entrecruza una realidad interna y externa. Ya Aristóteles hablaba del pensamiento como un elemento indispensable respecto del personaje, creando así el tan necesitado efecto de empatía entre el lector y el personaje –lo conocido en la tragedia por Aristóteles como la catarsis–. Pero nunca debemos de dejar entre renglones a la hora de hablar sobre la construcción de un personaje literario, este como una unidad no acabada, siempre expectante ante la representación de un lector que lo interpreta de mil formas diferentes.

Por ello, aquí se encuentran las dos primeras piezas que configuran la entidad literaria del personaje. A continuación, revisaremos las cuestiones de identidad.

6.2.1.3.3 Identidad

Según Aristóteles, la identidad era –y continúa siendo– aquello que asegura el personaje adherido a la máscara. Entendida como una de las bases del proceso de creación de un personaje literario, esta ha sido tratada por los filósofos de la antigüedad hasta llegar a colmar los estudios de muchos de los grandes teóricos de la postmodernidad. Esto se debe en gran medida a que la identidad está presente en casi todos los ámbitos de la nuestra sociedad.

En este apartado se debe sacar a relucir la cuestión de lo entendido por la crítica anglófona como el *self*. El ser humano se encuentra sumido en una búsqueda constante de una identidad, algo que establezca el porqué de cómo somos y de nuestros actos. La identidad –considerada como múltiple– se ajusta en el proceso de construcción, adaptándose ya sea a las necesidades en las relaciones sociales o en las tramas literarias.

Al hablar de identidad, podemos dividir en amplio concepto en tres subtipos de identidades –por llamarlas de algún modo–. La primera, la autoconsciencia o identidad individual, que haría mención al funcionamiento interno del personaje. Este es un punto de partida, antecedente del segundo tipo, que sería la identidad relacional. Esta estará determinada por cambios en relación al mundo y a las necesidades de la propia identidad individual. Finalmente, la tercera identidad, la identidad colectiva, será donde se converse acerca de una actitud o comportamiento marcado por los otros, dependiendo de la perspectiva del individuo. Esta tercera distinción fraccionaría la sociedad en estados categóricos, conocidos más comúnmente como los estereotipos.

La identidad es como una historia compleja, compuesta de varias tramas narrativas, partes diferentes que se complementan entre sí. Este es un concepto que podemos relacionar con teóricos como Platón o Descartes que ya hablaban, por ejemplo, del concepto dualista cuerpo-alma. Por tanto, los personajes se edifican en función de un mundo y un tiempo en el que el autor se suele ver reflejado a la hora de construirlos.

Precisamente es esta arquitectura textual del personaje la que lo hace distinguible de la persona humana, entendiendo esta última como ser social y físicamente real. El personaje, al habitar un momento determinado –y no necesariamente contemporáneo al lector– entremezcla estos saltos temporales y culturales, tan marcados en el género de la fantasía.

Finalmente aclarar que, para construir a un personaje, necesitamos una persona que cree la identidad de este, y que la narre. Una persona que le otorgue, principalmente, estas características de las que ya hemos hablado previamente: identidad, dimensión psicológica y el carácter o la máscara.

6.2.1.4 Personaje primario vs. secundario

Son muchos los estudios realizados sobre los personajes y los factores que los envuelven, otorgándoles realidad dentro de una ficción, pero tal vez la clasificación más conocida y utilizada es la que atañe a su jerarquización: me refiero a la distinción entre personaje primario y secundario. Partiendo de esta, nos centraremos en el personaje secundario, subrayando el perfil de Albus Dumbledore, elegido como factor desencadenante de la narrativa y seleccionado como caso práctico de estudio en la tercera parte del presente trabajo.

A la hora de indagar sobre los personajes secundarios, son pocas las opciones dadas para entender el concepto de este entendido como tal. El único apartado que puede explicar brevemente este concepto es el Diccionario de la Real Academia española, donde encontramos definida el concepto como “Personaje que sigue en importancia al protagonista”. Sin embargo, al buscar la palabra secundario –deslindada del concepto del personaje–, esta está definida como aquel “que viene en segundo lugar o que es menos importante que otros, que es de inferior categoría”.

Aunque como lectores entendemos por personaje secundario a aquel que ayuda al protagonista o principal en su misión, no afirmamos en ningún caso que este sea inferior o que esté peor construido, y ni mucho menos otorgamos a este un estado de relevancia poco significativa. Al hablar de inferioridad, concedemos al secundario una característica de prescindible que poco se adecua a su labor dentro de la narrativa. Por ello, en este estudio y junto al caso concreto del personaje de Albus Dumbledore de la saga *Harry Potter* (J.K. Rowling, 1997-2007), vamos a hablar acerca de la necesidad de la existencia de estos personajes secundarios en la mayor parte de los corpus narrativos, centrándonos en todo momento en la fantasía.

Inicialmente, el personaje secundario tiene su origen en la tragedia clásica. Tras los héroes de estas historias se encontraba con asiduidad un personaje de acompañamiento

en escena, el deuteragonista –unión de las palabras *deuteros*, segundo en griego, y *agonista*, competidor en latín–. Ya en la postmodernidad los secundarios fueron entendidos como aquellos que ayudan al sujeto de una historia o relato, en el afán de conseguir un objeto determinado. Esta referencia más general se encuentra en el modelo actancial de Greimas (1991).

Aunque claro está, no siempre podemos hablar en términos generalistas, ya que no todos los personajes secundarios pueden ser considerados como iguales. Al no haber nada teorizado, es complicado realizar esta distinción práctica. Por ello, normalmente son todos tratados como iguales, comparados incluso con estos, siendo sometidos en gran manera a ser los subalternos del sujeto principal.

La relación entre identidad y personaje secundario se complica ya que, en la vida real esta identidad de la que hablábamos con anterioridad continúa presente, siempre y cuando no hablemos de identidad secundaria. En la realidad no existe una persona cuya identidad valga más que la de otra, sino que existen diferentes puntos de vista, algo que en literatura llaman focalización.

Por tanto, no podemos decir que la identidad del secundario sea menospreciada en la literatura. Una afirmación más acertada sería decir que el personaje principal es redondeado y completado por el secundario. Por lo tanto, existen numerosas identidades secundarias imprescindibles en la literatura.

Es difícil encontrar una definición de secundario que amplíe lo que ya sabemos: que son funcionales, que ayudan o dificultan el camino del protagonista y que sin ellos no existe una trama completa. Los personajes son diferentes personalidades narrativas que transigen un mundo propio. A la hora de realizar un estudio sobre los personajes de una obra literaria, debemos hacer principalmente una distinción clara entre los personajes circulares y los planos, siendo los primeros los que tienen una mayor influencia en la historia, es decir, un papel protagonista. Mientras tanto, los segundos hacen referencia a aquellos que son menos complejos en el transcurso de su construcción, los llamados personajes secundarios. Es esta afirmación la que les otorga este carácter prescindible que hace que todos los secundarios sean iguales entre sí, algo inverosímil si repasamos todas las lecturas que han ocupado la historia de la literatura.

6.2.1.5 El personaje secundario como factor desencadenante

El actante es considerado como un grupo particular de los muchos que conforman lo que conocemos como los papeles o roles. Esto, en otras palabras, podría transformarse en categorías que todos conocemos como héroes, villanos, ayudantes, mentores, etc. El modelo actancial de Greimas (1991) fue adaptado por Anne Ubersfeld (1989) para esclarecer más aun el papel del actante, centrándose en los secundarios a lo largo de su estudio. La autora señaló tres ejes identificados por verbos: saber, poder, querer. Aunque los tres son fundamentales, nos centraremos en el primero, ya que es el que afirma que, en la búsqueda de un objetivo el protagonista necesitará ayuda.

El personaje forma parte de una historia en la que también participa el lector. Por tanto, el efecto de verosimilitud del que ya hablábamos en la primera parte del estudio debe ser coherente con la situación en la que vive. Se trata de que el lector consiga entrar en la historia de forma empática, proyectando su sombra en las páginas de un libro que lo absorba. Es en este punto donde personajes y lector se aúnan en la resolución del conflicto existente. Es decir, necesitamos de la existencia de un protagonista encargado de focalizar la trama narrativa, la cual se ve alterada por un elemento externo a la ella. Es entonces cuando los motivos narrativos vienen ligados a los personajes secundarios, considerados como motores principales de la narrativa.

Entonces, ¿qué es el factor desencadenante que en gran manera concierne a los secundarios? Queremos destacar con esta pregunta al personaje secundario como primer motor de la trama narrativa. Ya Aristóteles afirmaba el hecho de que la focalización de una trama solía centrarse en la imagen del protagonista, pero bien es cierto que el conflicto a superar propio de la fantasía no se podría llevar a cabo sin el resto de personajes. Estos actantes ligados a los factores desencadenantes del conflicto desarrollan la acción que componen la trama, por lo que sin personajes no entendemos completamente el texto y por ende tampoco la literatura. La estructura arquetípica de la fantasía actual –resentación de un conflicto que cambia, se resuelve, y vuelve a su estatus inicial– necesita de un factor desencadenante que quede abierto a una reinterpretación. Y es este conflicto el que llega de la mano de los secundarios, ya sea como portador del conflicto o como conflicto en sí mismo. Por lo tanto, no solo son personajes funcionales –tal y como se afirmaba al principio del epígrafe– sino también imprescindibles y necesarios.

La construcción de un personaje literario está cuidada milimétricamente para así ceñirse a su papel en la narración. Factores como el nombre, el aspecto físico, la forma de comportarse o de vestir, etc. condicionan el carácter que más tarde demostrarán. Finalmente, las relaciones internas y externas finalizarán este proceso de construcción. Estas condicionarán la personificación de papel y le da la verosimilitud necesaria, así como el establecimiento o no de una reciprocidad o *feedback* –modificación constante y progresiva que los personajes ejecutan entre sí– para que la obra funcione.

En el fondo, la clave y la importancia quedan en el hecho de armonizar la historia con el personaje y viceversa, para así poder completar la tarea del proceso de construcción. Irónicamente, la crítica y la teoría tienden a confundir el análisis de las voces narrativas con la importancia categórica del personaje, una relación que hemos intentado desmentir en este estudio.

6.2.2 Arquetipos de la fantasía

El arquetipo es todo patrón original del cual todas las cosas del mismo tipo son representaciones o copias. Sinónimo de modelo, este es un ejemplo del cual los escritores parten para crear ramificaciones que den un toque de distinción a los personajes de sus obras. En otras palabras, son esquemas regulares sometidos a la convención. Los personajes normalmente son modelos de otros modelos variados a lo largo del tiempo. La singularidad es que hay personajes que, basados en unos tópicos, son considerados como personajes-tipo. Personajes escondidos tras esta máscara que les otorgan identidad original a su personalidad.

A lo largo de la historia los arquetipos han servido para crear y modificar modelos de pensamiento que se han ido sistematizando, convirtiéndose en técnicas hechas a medida, esquemas regulares bajo la convención. Estos personajes-tipo son parte de la recursividad con los que ha funcionado la literatura durante toda su historia. Como ya sabemos, el género de la fantasía está colmado de tópicos como los *happy ending* o la lucha del bien contra el mal. Estas estructuras conforman los arquetipos que ya establecidos desde la antigüedad han dado forma a este género.

Al hablar de personajes contruidos con el fin de funcionar en la trama de la fantasía del siglo XXI debemos mencionar dos cuestiones arquetípicas que no deben pasar

de forma indiferente a la hora de centrarnos en este género. Estos arquetipos construidos por los escritores más experimentados ayudan a seguir las líneas adecuadas a la teorización de estos esquemas de construcción.

¿Qué tipo de relación podemos encontrar entonces, entre estos arquetipos y los personajes secundarios? Para responder a esta pregunta vamos a centrarnos en el caso concreto del personaje Albus Dumbledore de la saga contemporánea de *Harry Potter*.

6.2.2.1 La heroicidad y el periplo del héroe como factores desencadenantes en la fantasía. Los arquetipos presentes en la fantasía del siglo XXI

En este epígrafe procedemos a tratar la estructura conocida como El viaje del héroe, así como los arquetipos atemporales de la fantasía que se han extendido desde el mito hasta nuestros tiempos. En estos vemos como el establecimiento de patrones que han funcionado en sus variantes más genuinas se han instaurado como esquemas recurrentes de la fantasía. Concretamente, hablamos del viaje del héroe y el arquetipo del mentor centrándonos en el caso práctico del personaje Albus Dumbledore de la saga *Harry Potter*, si bien no se trata de un caso aislado, pues como recuerda Vogler:

Las ideas expresadas por Campbell en *El poder del mito* están teniendo un gran impacto en el arte de narrar historias. Poco a poco, los escritores están cayendo en la cuenta de la atemporalidad intrínseca a los patrones y modelos que identifica Campbell, y optan en consecuencia por emplearlos para mayor enriquecimiento de sus obras. (Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, 1998, p. 41).

El modelo del viaje del héroe tiene un alcance universal, habiendo trascendido por todas las culturas y épocas. Las variantes que se conocen hasta la fecha no tienen límites, y su origen encuentra en paralelismo entre Campbell y Carl G. Jung, quien profesa una teoría sobre los arquetipos.

Notó que existe una extraña correspondencia entre las figuras que poblaban los sueños de sus pacientes y los arquetipos comunes a cualquier mitología. Seguidamente se aventuró a decir que ambos proceden de una fuente más

honda y primigenia: el inconsciente colectivo de la especie humana. (Vogler sobre Carl Jung en *El viaje del escritor*, 1998, p.42).

Estos personajes se recogían en unos modelos tipos como pueden ser el héroe, el mentor normalmente aparecido en un anciano o anciana sabios, el antagonista siniestro, etc., son figuras que según el psicólogo aparecen constantemente en nuestros sueños y pesadillas. He aquí la explicación de por qué entonces los mitos y otras historias planteadas a lo largo del tiempo nos parecen convincentes, ya que compondrían de alguna forma los mecanismos de la mente humana observándolo desde una óptica psicológica. A pesar de que estas historias o mitos planteen fantasías imposibles, este acercamiento a nuestra mente e incluso a nuestros sentimientos crea una dimensión psicológica donde la mente humana lo procesa como posible en un universo ficcional paralelo.

6.2.2.2.1 El viaje del héroe

Partimos de la base de que entendemos el viaje del héroe en un patrón arquetípico bien definido presente en todo tipo de textos. Explicándolo más detenidamente, este viaje consiste en el recorrido de un joven que abandona la comodidad de su rutina diaria para emprender un viaje a través de un mundo extraño y desconocido que tendrá como fin salvar la situación. En el texto campbelliano se destaca también que este viaje ocurre solo de manera física, sino que el protagonista sufre un viaje espiritual a través de su propio yo donde experimenta una madurez que viene de la mano de una serie de cambios dando paso a un yo más maduro y experimentado. “Son precisamente estos periplos emocionales los que atrapan al público y consiguen que una historia bien merezca una lectura o un visionado” (Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, 1998, p. 45).

Según este autor, las etapas que componen el viaje del héroe son: el mundo ordinario; la llamada de la aventura; el rechazo de la llamada; el encuentro con el mentor; la travesía del primer umbral; las pruebas, los aliados, los enemigos; la aproximación a la caverna más profunda; la odisea (el calvario); la recompensa (apoderarse de la espada); el camino de regreso; la resurrección; y el retorno con el elixir. Según esta clasificación propuesta por Campbell (1949) y adentrándonos un poco más en la materia, podemos realizar una adaptación de las distintas fases por las que atraviesa la saga de *Harry Potter* (1997-2007) a lo largo de su estructura narrativa.

En un primer lugar, encontraríamos la cotidianidad de la vida del personaje principal. Este vive en un entorno de lo más común, sin conocer lo más mínimo la próxima repercusión que tendrá el conflicto en su vida y/o entorno. En segundo lugar, la conocida como “llamada a la aventura”, momento esencial en el que el héroe descubre una nueva realidad, realidad donde va a discurrir la narración. En el caso de la saga de Harry Potter, este momento se sitúa en el momento en el que Harry recibe la carta de admisión en Hogwarts. En tercer lugar, se produce el encuentro con el mentor, la persona elegida para ayudar al protagonista a superar el conflicto que se acerca. En el caso de la obra objeto de estudio, en un primer momento parece que la figura del mentor reside en Hagrid, quien guía a Harry en la tarea de iniciarse en este mundo mágico. Pero, más tarde, se clarifica que la figura del mentor será ocupada por Albus Dumbledore, quien realmente hará de titiritero a lo largo de la narración. Más tarde, en cuarta posición, llega la aparición de los aliados y enemigos. Los aliados, encargados de ayudar al protagonista en todo momento, completándolo –Ron y Hermione–, y los enemigos –la familia Malfoy, Snape y el propio Lord Voldemort, entre otros–, encargados de poner las pruebas y que traerán de la mano el conflicto. En quinto lugar, el clímax del conflicto representa el enfrentamiento con el problema y la superación del protagonista de su propio yo. Este punto de madurez hace que el punto de giro llegue previendo un final feliz para la historia. En *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte*, este momento sería cuando Harry renace de los brazos de Hagrid demostrando a todos los presentes que aún queda una oportunidad de vencer a Lord Voldemort. En último lugar, la vuelta a la normalidad de la vida del héroe, donde este vuelve a casa y continúa su vida. Un ejemplo es la expresión que se ha usado a lo largo de la historia: “Fueron felices y comieron perdices”. En la saga, este momento llega cuando, en la última escena, los protagonistas –Harry, Ron y Hermione– aparecen con sus hijos en un futuro próximo.

De este modo “El Periplo del Héroe” podría ser destacado como el modelo narrativo básico de cada uno de los libros de la saga de JK Rowling –tal y como ya se ha mencionado con anterioridad–, donde cobraría notoriedad la figura de Albus Dumbledore como mentor del héroe inexperto.

6.2.2.2.2 Personajes arquetípicos. Desde *La Iliada* hasta *Star Wars*

Otro de los aspectos a destacar a la hora de hablar acerca de las estructuras arquetípicas propias de la fantasía contemporánea son los arquetipos que aparecen al describir a estos personajes comunes. Carl G. Jung fue el encargado de “emplear la palabra arquetipo aludiendo con ello a los modelos de la personalidad que se repiten desde tiempos antiguos de suerte que suponen una herencia compartida para la especie humana en su totalidad” (Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, 1998, p. 60).

Es el filósofo el que hace referencia a un inconsciente colectivo, comparando los cuentos y mitos con los sueños de todo ser humano, sueños que componen este inconsciente colectivo que menciona el autor. Estos arquetipos componen una de las herramientas que llega a ser de gran utilidad para todo novelista.

Podemos encontrar ejemplos tales como *La Iliada* llegando hasta la actualidad con la Guerra de las Galaxias, obras que utilizan una estructura narrativa que se asemeja en gran medida al tema que vamos a tratar a continuación: el viaje del héroe y el uso de arquetipos. Otro de los ejemplos más utilizados en las investigaciones pertinentes al tema en cuestión es la *Odisea de Homero*, escrita entre 750 y 700 a.C. La obra, considerada como la primera reproducción de lo que más tarde recibirá el nombre de la estructura del viaje del héroe, es un poemario recoge el valor, las aventuras y el arrojío del protagonista, cuya vuelta a la normalidad se verá dificultada por un Dios. Este es uno de los modelos principales que más tarde seguirán otras obras como Simbad el Marino en *Las mil y una noches* (s. XIX), viajes caracterizados por seres mitológicos y aventuras sin igual.

Ya Vogler nos habla en su obra de la persistencia de este viaje del héroe incluso en la industria cinematográfica en películas como *La Guerra de las Galaxias (Star Wars)* o *Encuentros en la tercera fase (Close Encounters of the Third Kind)*. Obras con una gran aceptación entre el público. “Me parecía que estas películas arrastraban al público de una manera tan singular porque reflejaban al público de una manera tan singular porque reflejaban los satisfactores universales que Campbell halló en los mitos. Poseían algo que la gente necesitaba” (Vogler, *El viaje del escritor*, 1998). Es en el siglo XX donde industrias cinematográficas como Disney y otras grandes de Hollywood siguen los pasos de lo que ya Campbell en 1988 desmenuzó en su obra *El poder del mito*. Estas industrias, con conocimientos de estos conceptos, aplicaba lo tratado por Campbell en la escritura de guiones y en la elaboración de películas. Así nacieron, por ejemplo, *La sirenita* y *La bella*

de la bestia (Beauty and the Beast), ambas de Disney. Esta investigación de Campbell empieza a ponerse en práctica en historias basadas en cuentos de hadas, mitología, ciencia-ficción, libros de comics, etc. Estas industrias buscan, sobre todo, suscitar interés en un público que se siente extrañamente atraído por esta estructura.

Ejemplos en la literatura del siglo XX podemos encontrar también muchos. Al alcance de la reinterpretación de los modelos de la tradición, encontramos el mago sabio presente en novelas como *El Señor de los Anillos (The Lord of the Rings)* o *Harry Potter* –nuestro caso de estudio–, donde personajes como Gandalf o Dumbledore guían a personajes inexpertos. El clásico arquetipo del personaje de Merlín –tan famoso en la cultura popular– podría ser considerado un fiel antecedente de estas dos obras mencionadas anteriormente. Sencillamente se trata de adaptar cada identidad, crearle una máscara propia, y adecuarlo a las necesidades narrativas.

Esta teoría de los arquetipos puede ser subrayada a la función por antonomasia del personaje de Albus Dumbledore dentro de la saga de *Harry Potter* como mentor del protagonista, en una de sus variantes anciano sabio / guía ya mencionada por Joseph Campbell. Es con su obra con la que el autor explica cómo en la senda del héroe, el sabio es un auxiliar sobrenatural “que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar (Campbell, 2004, pp. 70) pero que solo ayuda a “quienes han demostrado compromiso con su tarea” (Campbell y Moyers, 1999, p. 159-160).

Este ayudante sobrenatural suele aparecer una vez que el héroe se compromete en la tarea encomendada. A menudo, este guía o ayudante mágico característico de la fantasía entregará al héroe uno o varios talismanes o artefactos que lo ayudarán más adelante en la búsqueda. Un ejemplo claro se encuentra en el mito clásico de Prometeo, donde el dios griego roba a sus iguales el fuego y se lo entrega a los hombres, acto el cual más tarde es castigado por Zeus (Lucas Gagliardi, 2011, p. 5).

Para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro en su singladura heroica es una figura de protección (a menudo una vieja bruja o un hombre de edad) que ofrece al aventurero algún amuleto contra las fuerzas negativas que está a punto de enfrentar. Lo que representa esta figura es el benigno, protector poder del destino. La fantasía es como el consuelo y la promesa de que la paz del Paraíso, que se conoció en el vientre de la madre, va a conservarse, que te apoya en el presente y te apoyará en el futuro

como en el pasado (es omega y también alfa), que a pesar de lo omnipotentes que puedan parecer los peligrosos poderes que custodian el umbral de la iniciación de la vida, el poder protector está por siempre presente dentro mismo o justo a la vuelta de las circunstancias desconocidas del mundo. Solo hay que conocer y confiar, y aparecerán los guardianes eternos. El héroe encuentra todas las fuerzas del inconsciente de su parte, respondiendo a su llamada y continuando con valentía de su lado a medida que los acontecimientos se desarrollan. La propia Madre Naturaleza apoya la gran tarea. Y en la medida en que la conducta del héroe coincide con aquello que su sociedad requiere, él parece cabalgar a lomos del poderoso ritmo de la historia (Campbell, 1949, id. p. 69-72.)

6.3 La figura del mentor en la fantasía posmoderna: Albus Dumbledore

6.3.1 Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore y su función como figura del mentor en la saga Harry Potter

En este bloque proponemos investigar sobre el caso de estudio propuesto para completar la interpretación de los conocimientos adquiridos durante el TFG. Durante esta última parte veremos como el personaje se adapta a la función reconocida como el arquetipo del mentor, y en que partes J.K. Rowling ha decidido romper los esquemas propuestos en el clasicismo para buscar esta distinción tan escrutada en los autores literarios de la posmodernidad. Trataremos desde los inicios del arquetipo del mentor, y como este ha ido evolucionando y estableciéndose hasta la posmodernidad.

6.3.1.1 Descripción y contextualización del personaje

Encontramos la primera descripción del personaje en la saga al comienzo de su primer volumen. En ella, vemos una completa descripción física del personaje que, mientras deambula por la calle, se encuentra a un gato sentado bajo el letrero en la esquina de la calle.

En Privet Drive nunca se había visto un hombre así. Era alto, delgado y muy anciano, a juzgar por su pelo y barba plateados, tan largos que podría sujetarlos con el cinturón. Llevaba una túnica larga, una capa color púrpura que barría el suelo y botas con tacón alto y hebillas. Sus ojos azules eran claros, brillantes y centelleaban detrás de unas gafas de cristales de media luna. Tenía una nariz muy larga y torcida, como si se la hubieran fracturado alguna vez. El nombre de aquel hombre era Albus Dumbledore. (*Harry Potter y la piedra filosofal*, J.K Rowling, 1997, p.15).

El profesor Dumbledore es conocido en la saga, por ser el director del Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería hasta el final de *Harry Potter y el Misterio del Príncipe*. Según la escritora J.K. Rowling, el director, considerado el mago más poderoso de todos los tiempos, es famoso por derrotar al antecesor de Voldemort, el mago oscuro Grindelwald. Jefe de magos del Wizengamot y miembro honorario de la Confederación Internacional de Magos, es meritorio del descubrimiento de las doce aplicaciones de la sangre de dragón.

A lo largo de la novela, el director se distingue por su tranquilidad, amabilidad y por su humor experto. “Para una mente bien preparada, la muerte no es más que la siguiente gran aventura” (Dumbledore en *Harry Potter y la piedra filosofal*, J.K Rowling, 1997, p244). Citas como esta denotan a lo largo de la saga la sabiduría de la que dispone el director, junto a los conocimientos en alquimia, transformaciones y legilimancia demostrados entre los capítulos de los libros. Otras de las acciones que denotan de su carácter divino y omnipotente es su capacidad de hacer magia sin necesidad de varita o si pronunciar el conjuro pertinente, así como su capacidad de ser invisible sin necesidad de una capa de invisibilidad. Es autodidacta y fue profesor encargado de impartir algunas asignaturas en su paso por Hogwarts. La autora deja entrever entre las líneas de sus libros el oscuro pasado del director, quien tras la muerte de sus padres y de una hermana considerada una *squib*, deja a su familia de lado para conseguir sus logros académicos y convertirse en una brillante persona.

A lo largo de la saga, vemos como otros personajes también construyen la identidad de Dumbledore a través de sus pensamientos y sensaciones. Un ejemplo claro lo encontramos en la tranquilidad que demuestra Harry cada vez que tiene a Dumbledore cerca, y como los alumnos están a salvo de todos los males cuando él está en el colegio. Es al fallecer este en el único momento en el que Voldemort es capaz de profanar el

colegio. Asimismo, el director es el encargado de resolver cada problema que se plantea en Hogwarts, y tan solo la profesora Minerva McGonagall llega a ser digna de ser su sucesora durante la saga –pudiendo ser considerada por su actitud y conocimiento como un mentor secundario o en menor grado del protagonista–.

Actualmente, muchas son las teorías propuestas por los considerados como *potterheads* a la hora de hablar de lo que la autora de la saga ha querido contar de manera indirecta a sus lectores. La más conocida entre los fans, es la relacionada con la *Fábula de los tres Hermanos* recogida en *Los Cuentos de Beedle el Bardo* (*The Tales of Beedle the Bard*). En ella, se habla de tres hermanos que, burlando las fuertes aguas de un río, tienen un encuentro desafortunado con la muerte. Ella, indignada y fingiendo elogiar a los tres hombres, les concede tres deseos. El mayor, le pide una varita invencible con la que combatir a sus adversarios. Cogiendo un trozo de sauce cercano, elabora la Varita de Saúco. El mediano, que tan solo desea la vuelta a la vida de su esposa difunta, le pide el poder de devolver la vida a los muertos. La muerte coge una piedra de la orilla, y creando la Piedra de la Resurrección le concede el deseo. Sin embargo, el hermano pequeño, más cauto y astuto, le pide el poder de ocultarse de la muerte a voluntad. Esta, de mala gana, le entrega una parte de su propia capa invisible. Al final de la historia, tan solo el hermano pequeño, ocultándose de la muerte, consigue envejecer y entregarle su capa invisible a su hijo. Y junto a la muerte como una vieja amiga, ambos se alejaron de la vida. Es en esta fábula donde la teoría encuentra su sentido. Según esta, Voldemort se asemejaría al hermano mayor, que cae en desgracia por su anhelo de un poder absoluto. El mediano, se personificaría en Snape, que acaba muriendo debido al desamor. Harry, sin embargo, sería el hermano pequeño, que evitaría a la muerte hasta el fin de sus días gracias, en gran parte, a la capa de invisibilidad que recibe en *Harry Potter y la piedra filosofal*. Llegando al auge de la teoría, encontramos a Dumbledore como señor de la muerte. Esto se debe a que, durante su vida, Dumbledore ha tenido en su poder alguna reliquia de la muerte, entregándole a Harry la capa en primer lugar, más tarde la piedra dentro de la *snitch*, y por último y de forma indirecta, la Varita de Saúco. Además, es el mismo personaje quien recibe a Harry tras su muerte en la escena con el aura blanquecina ambientada en King Cross.

Esta teoría establecería aún más si cabe esta imagen de Dumbledore como mentor, un ser divino o todopoderoso que guía a las personas en el camino a seguir. Y cuando este finaliza, las recoge entre su capa y las envía al más allá.

6.3.1.2 El mentor como arquetipo. Tipos y características básicas

Tal vez la figura del mentor resulta en la actualidad aún, para algunos, disipada, y a veces incluso, problemática debido a la tradición precedente. Sin embargo, como lectores de la serie *Harry Potter*, hay que hacer, ahora, una revisión a propósito de este sujeto, con no más pretensión que la de demostrar que Albus Dumbledore se nos presenta como uno de los grandes mentores clásicos de la postmodernidad, rompiendo los esquemas seguidos por antecesores como Gandalf de *El Señor de los Anillos* (1978) o Yoda de *Star Wars* en cuanto al género cinematográfico.

El director de Hogwarts nace en el colectivo de personajes que Rowling crea a raíz de este mundo secundario, regido por sus propias leyes y convenciones –aunque ubicado en el mundo empíricamente demostrable–. Este personaje presenta una combinación de elementos que a continuación se tratarán, haciendo un breve repaso, primero, por los conceptos del mentor clásico. Si en la primera parte, en una cuidadosa revisión de la teoría del personaje, concretamente también del secundario, asumíamos que casi todos los personajes-tipo están ligados a una tradición, el mentor no resulta tampoco una excepción, en esta cuestión. Sin embargo, la tradición constantemente reinterpretada, conlleva ciertos problemas ligados a cambios y reestructuraciones a lo largo de la historia de la literatura. Si bien es cierto que la imagen del mentor nace inicialmente como una proyección de sueños, mitos e historias en las cuales desarrolla una figura positiva de ayuda al héroe, también debemos admitir que esta figura ha ido rompiendo los esquemas clásicos para innovar en cuanto a su construcción y comportamiento.

Vogler marca el origen del mentor en la Odisea, en la cual un personaje llamado Mentor ayuda en el viaje al protagonista Telémaco. En teoría, este personaje daría vida a la diosa Atenea en el mundo de los seres humanos. Desde este origen, el mentor personifica la omnipotencia de un dios junto con su sabiduría divina. El autor, en su obra *El viaje del escritor* (1998) ya establece cuales serían las diferentes funciones mediante las cuales se describiría y daría forma a la figura del mentor desde el clasicismo.

6.3.1.2.1 Función psicológica

Según el autor, la figura del mentor es proyectada desde nuestra psique humana como nuestro dios interno, “ese aspecto de la personalidad que está en contacto con todas las cosas” (*El viaje del escritor*, 1998, p.77). El ejemplo práctico para su correcta

comprensión sería como la proyección de nuestro “Pepito Grillo” de *Pinocho* (Disney), nuestra conciencia que nos guía para que tomemos el camino correcto en cada una de nuestras decisiones. Según Vogler, también proyectaría las aspiraciones supremas del protagonista, encarnando aquello que es perseguido por el protagonista.

En su pasado, los mentores son fruto de las pruebas superadas en una vida anterior, desconocida para el lector. Es una figura establecida en el tiempo, un personaje que no varía en el espacio ni en el tiempo; aparentemente para el lector, nace como mentor y muere como mentor. Una simbología equiparable a este personaje es la encarnación de la figura paterna o materna, alguien que cuida del protagonista y vela por su bienestar. Grandes ejemplos, tal y como nos señala Vogler, se establecen en el hada madrina de la *Cenicienta* (*Cinderella*, Disney), cumpliendo la función de la madre muerta de la muchacha, o en el caso de la literatura, Merlín ocuparía la figura del padre fallecido del rey Arturo.

Pero el ejemplo claro lo encontramos en el caso concreto de estudio, la figura de Albus Dumbledore. Para Harry, Dumbledore desde el primer volumen de la saga encarna la figura de su progenitor, fallecido en el ataque de Voldemort. Incluso de cara al lector, Dumbledore es el encargado de procurar al joven mago una familia que le otorgaría protección ante cualquier situación adversa, aunque esto signifique que el protagonista tenga una vida llena de comodidades. Su principal objetivo es que el joven Potter esté seguro hasta que empiece sus andanzas por el colegio, donde poder tenerlo bajo su misma protección. Según este ejemplo, vemos lo que mencionábamos anteriormente; reflejo del progenitor en la figura del mentor. Albus Dumbledore es el encargado de velar por la seguridad del muchacho y guiarlo por el camino correcto, incluso cuando ya ha fallecido. Este comportamiento puede ser observado en la escena ambientada en King Cross tras la muerte del protagonista en el libro *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte*. Es aquí donde vemos como Dumbledore ayuda a Harry Potter en la más difícil tarea que ha tenido hasta el momento, la comprensión de su propia muerte, el último gran conflicto para el que ha estado preparándolo durante toda su vida. Es aquí donde la figura del mentor hace su última aparición.

6.3.1.2.2 Funciones dramáticas

Dentro del esquema propuesto por el autor del libro *El viaje del escritor* (Vogler, 1998), encontramos una lista extensa de categorías según las cuales se regiría la función de esta figura del mentor. Entre ellas, están la enseñanza, proporcionar un obsequio o un don, el mentor como inventor, la conciencia del héroe, la motivación, la siembra, y la iniciación sexual.

Una de las primeras funciones a tratar teniendo en cuenta al personaje propuesto, es la figura de la enseñanza. Aquí, la faceta de aprendizaje del protagonista queda cubierta por la enseñanza de su mentor. Con ello nos referimos no solo a la adquisición de conocimientos para superar las pruebas propuestas durante el viaje del héroe, sino que también ayudarán a este en su crecimiento personal. “Los sargentos, los instructores, los maestros y profesores, los jefes, los guías, los progenitores, los abuelos, los viejos y rudos entrenadores de boxeo, y cuantos inician al héroe en alguna cuestión o destreza, son manifestaciones de este arquetipo” (Vogler, *El viaje del escritor*, 1998, p.77). En esta cita, encontraríamos la función de Dumbledore como director del colegio, labor que en contadas ocasiones requiere a la persona más experta y sabia dentro del consejo de profesores. Otra de las funciones que podríamos recuperar dentro de este camino de la enseñanza, es la figura del mentor como conciencia del héroe. Como mencionábamos antes, esta es la labor de Pepito Grillo de la obra *Pinocho*. Dumbledore desempeñaría una labor parecida en cuanto a que indica a un Harry falto de figura paterna cuales serían las elecciones correctas para elegir el buen camino, otorgándole lo que en nuestra sociedad se consideraría un código moral.

En cuanto a la función de proporcionar un obsequio o don, esta se consideraría otra de las funciones fundamentales del arquetipo del mentor. Este obsequio puede tratarse de un arma con poderes mágicos, pistas que lo ayuden a superar las adversidades o pruebas, o un consejo que en un futuro salvará su vida. Los ejemplos de esta función abundan tanto en la literatura como en el cine, aunque nos centraremos en el caso de estudio. Albus Dumbledore es el encargado de iniciar la tarea que más tarde continuará el ya algo más experimentado Potter. Con esta tarea nos referimos a la destrucción de los *horrocruxes*, tarea que Dumbledore no finaliza y deja encargado al muchacho. Tras el fallecimiento de este, es el director quien otorga a Harry, Ron y Hermione las claves para continuar su tarea. Esto ocurre gracias a los objetos que lega el fallecido director en su testamento: la *snitch* dorada, la espada de Gryffindor (Harry), *Los Cuentos de Beedle el*

Bardo (Hermione), y el desiluminador (Ron). Además de este acto, Dumbledore en el primer libro –*La piedra filosofal* (1997)– ya otorga a Harry de forma anónima un objeto que lo ayudará por su paso por el colegio, la capa de invisibilidad.

Además de lo ya mencionado, hablamos del mentor como inventor. Aunque esta no es una faceta muy conocida del director, lo que sí es cierto es que durante su juventud Dumbledore fue conocido por grandes logros meritorios de un joven comprometido con su tiempo. Un acto que podría encajar en esta definición es su descubrimiento de los doce usos diferentes de la sangre de dragón, junto a sus investigaciones con el conocido químico Nicolas Flamel, quien descubre la Piedra Filosofal –objeto sobre el que transcurre la trama del primer volumen de la saga–.

En cuanto a la función de motivación, en este caso Harry es un niño lleno de iniciativa hacia el superar las adversidades. Pero, en las ocasiones en las que predomina el miedo, el mentor debe ser la figura que aliente al héroe a continuar en su tarea, función que Dumbledore en algunas ocasiones cumple. La escena que predominaría por encima de todas las demás la encontramos en la propia muerte de Harry. Es Dumbledore quien lo recibe tras su muerte, quien le da una última lección de vida y lo alienta a continuar en su tarea de vencer a Voldemort.

6.3.1.2.3 Tipología según Vogler

Al igual que ocurre con otros arquetipos o personajes clásicos, la figura del mentor también se rige por una tipología básica que lo clasifica. En este caso, vamos a proceder a hablar de Albus Dumbledore a través de la clasificación propuesta por Vogler en su obra *El viaje del escritor* (1998). Según esta categorización, el autor establece que hay nueve tipos de mentores. Entre ellos, se encuentran: los mentores oscuros, los mentores caídos, los mentores de continuidad, los mentores múltiples, los mentores cómicos, el mentor como chaman, la flexibilidad del arquetipo del mentor, los mentores internos y la ubicación del mentor. Aunque esta clasificación es susceptible a cambios. Dumbledore, en su construcción como arquetipo del mentor, se ajusta a más de uno de los tipos propuestos.

Uno de los propuestos al que más se ajusta como arquetipo, los mentores caídos, habla de mentores que aún recorren su propio camino del héroe. Además, esta tipología

de mentor recoge a mentores contiguos al umbral de la muerte, con problemas que derivan de esta cercanía. Este tipo de mentor es el que evoluciona, pasando por sus propias etapas del viaje del héroe hasta que llega el fallecimiento. Este es el caso de Dumbledore, quien según lo desvelado por J.K. Rowling tras la finalización de la saga, en su pasado se enfrentó a su propio viaje del héroe, que finaliza con el inicio de la destrucción de los *horroceruxes*. Aparte de esta tipología, observamos como Dumbledore responde también ante los mentores de continuidad. Esto se debe a que es Dumbledore quien se encarga de asignar a Harry, Ron y Hermione las tareas a seguir para conseguir el fin de la narrativa: la superación de pruebas que persiguen la muerte definitiva de Voldemort. Además, el director también asume un rol cómico que le otorga a este una cercanía al resto de los personajes. Es un personaje que en todo momento juega con las palabras, creando proverbios y frases célebres que ayudan en la construcción de su identidad.

Los mentores pueden aparecer en cualquier momento de la narración, aunque por normal general estos entran en escena al comienzo del viaje del héroe. Solemos necesitar un personaje que guíe la narrativa a la vez que el héroe, y que ayude al lector en la comprensión de aquello más oscuro o sombrío. En el caso de Harry Potter, es Dumbledore quien va dando pistas al lector mediante el inexperto Harry, sobre la comprensión del mundo mágico y su funcionamiento. Aparte, motivan al héroe a la vez que al lector a través de la lectura, “lo guían y le proporcionan lo necesario para que salga victorioso de su viaje” (Vogler, *El viaje del escritor*, 1998, p.86).

6.3.2 Diferencias entre el personaje y la figura del mentor clásica

6.3.2.1 Tradición de los arquetipos en la historia

Albus Dumbledore ocupa un papel fundamental dentro de la saga de *Harry Potter*, quien hace de mentor del joven mago protagonista. Si los primeros mentores, sin embargo, que identificamos en el clasicismo y la mitología, son los poderosos dioses capaces de otorgar poderes divinos a aquellos meritorios de ello y otorgadores de los valores superiores de una cultura, con la llegada del Romanticismo se produce un giro total de esta tradición. Y es que no sólo el cambio será importante, sino que, además, se adelantarán muchos

aspectos mediante los cuales los arquetipos comienzan a moldearse según la merced del lector contemporáneo.

Es a partir del Romanticismo, donde hallamos seres que mezclan soluciones de diferentes arquetipos y que toman diferentes tradiciones para crear otros personajes más novedosos y distinguidos. Todos saben que el ser humano, así como la historia funciona por imitación, y esto no iba a ser menos en el caso de la literatura. Del Romanticismo partiremos en muchos de los aspectos tratados en este apartado para hablar, no sólo del mentor, sino de la concepción del género masculino en ficción. Son muchos los modelos de personaje que podríamos identificar como híbridos durante este periodo de la historia, pero nosotros nos centraremos solamente en el caso de Albus Dumbledore. Hablamos entonces de hibridismo.

Durante su juventud, nos encontramos con un Dumbledore marginal, con ansias de libertad y de emprender un largo camino hasta la sabiduría, que, desligándose de su pasado, abandona a su familia incluso llega a asociarse con el gran mago tenebroso Grindewald. Como mentor sabio, su viaje del héroe aún no ha finalizado, y llegará a enfrentarse con un giro de su destino: la muerte. Si este viaje que conlleva la sabiduría y la experiencia son parte de la imagen del mentor como tal, por lo general son aspectos que componen su identidad, su comportamiento y su físico. Los ambientes que rodean al personaje son inclinados a este tipo de personalidad, en la que el arrepentimiento por sucesos pasados y las ambiciones de enmendar un futuro componen a grosso modo la finalidad del personaje. Un ser heredero de aquellos que encuentran el conocimiento aislándose de la sociedad, viajando y dejando atrás a aquellos que no componen el camino al progreso. Desde personajes como Merlín, o Gandalf de *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*) en la literatura hasta Yoda de *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*), vemos como los personajes van sufriendo un cambio ya presente en Dumbledore. Quizá podamos afirmar que nos encontramos ante un re-aprovechamiento de los valores clásicos europeos, donde la literatura posmoderna rompe con los clichés de la antigüedad y que combina la serie *Harry Potter* con elementos propios de su género y de su época.

Sin embargo, en el imaginario de los lectores, al igual que insertamos la figura del mentor como un arquetipo clásico, también tendemos a hacer una asociación de este mentor a la figura del malo establecido como su antagonico. Asemajando la situación como el Yin y Yang –del taoísmo–, o el concepto del bien sobre el mal. El villano,

asociado a valores negativos en diversos contextos. Estéticamente, el malo se asocia más a menudo a formas desagradable más que a formas perfectas –por ello, Lord Voldemort sufre una deformación en mucho de sus rasgos corporales, incluso demostrado en su vocablo e idiolecto–.

Pues la discordia con el estereotipo es un indicio claro de la alegoría de Dumbledore con el mentor clásico. Romper con el estereotipo también supone que este personaje es un reflejo de lo que lo hace único, diferente. La imperfección y el personaje como unidad no acabada, son propios de este ser, esta identidad que en un pasado es presentada como oscura frente a la luz de la razón, la sabiduría y la perfección.

Albus Dumbledore es un personaje que forma parte de un mundo con tintes de fantasía donde el trivial del bien sobre el mal impone la dicotomía esperada entre héroes y villanos clásicos. Aunque parece que se trata de un simple ayudante que cubre la falta paternal de Harry, Dumbledore es quien mueve las fichas dejando incluso el tablero preparado y organizado para que, tras su muerte, la lucha entre el héroe y el villano clásico –encarnados en Harry Potter y Lord Voldemort– puedan llevarse a cabo.

Entonces, nos enfrentamos a un hibridismo en cuanto al personaje como mentor. Con ello, hacemos referencia a las múltiples personalidades que componen al personaje, y como estas personalidades o hechos hacen que Dumbledore se aleje de los esquemas propuestos por el arquetipo del mentor. Estas acciones o formas de comportamiento van a ser expuestas a continuación mediante la ejemplificación de casos prácticos recogidos de entre las páginas de los volúmenes que componen la saga.

6.3.2.2 Hibridismo presente en la figura de Albus Dumbledore. Caso práctico

Dejando atrás lo ya mencionado anteriormente como ideas o sentimientos de otros personajes que otorgan fuerza a la identidad de Dumbledore como mentor, vamos a señalar a continuación fragmentos recogidos de la novela, donde tienen lugar hechos o acciones que marcan estas imperfecciones en cuanto al arquetipo del mentor.

Albus Dumbledore nunca fue orgulloso o vanidoso, podía encontrar algo de valor en cualquier persona, sin embargo, aparentemente insignificante o miserable, y creo que sus tempranas pérdidas lo dotaron de gran humanidad y simpatía. Echaré de menos su amistad más de lo que puedo decir, pero mi

pérdida no es nada comparada con la del mundo mágico. Ese fue el más estimulante y el más querido de todos los directores de Hogwarts, no cabe en duda. (Elphias Doge en el obituario a Dumbledore. Fragmento recogido de *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte*, J.K. Rowling, 2007, s.p).

Si bien es cierto que su figura siempre es descrita como poderosa, sabia y experimentada, Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore adopta a lo largo de las páginas de la novela ciertos comportamientos que sobrepasarían las fronteras de lo establecido por el arquetipo del mentor.

En un primer lugar, hablamos de un completo manejo de la situación. Es él el encargado de disponerlo todo y prepararlo todo, y que el resto de personajes bailen bajo sus hilos en la composición de un futuro donde Lord Voldemort sea derrotado. Sin importar sentimientos, emociones o voluntades de los personajes, todo está dispuesto con un único fin. Este comportamiento podría contraponerse al arquetipo clásico, donde el mentor otorgaba a su protegido dones u objetos con el cual lo ayudase en su consecución de la verdad. En cierto modo, Dumbledore actúa de esta forma con Harry, pero sin reparar en el daño que pueda hacer a este o a sus allegados. En esta misma línea, podemos hablar de la decisión de dejar morir a los padres de Harry a pesar de la súplica de Severus Snape para que protegiera a los Potter. Esta muerte era necesaria, ya que sin ella Harry no hubiera obtenido esa protección materna sobrenatural que lo protege de todo mal hasta la mayoría de edad. Aquí vemos reflejado este comportamiento impasible en pos de un fin supremo, al igual que ocurre con la crianza de Harry. Desde que el director escucha la profecía tras el nacimiento de Harry, Dumbledore ya sabe cómo se van a desarrollar los acontecimientos. Por ende, también sabe desde el principio que Harry debe morir al final para que Voldemort sea derrotado. Hablamos, por tanto, de un titiritero que juega con sus muñecos, alguien que de un modo más oscuro y siniestro te enseña el camino a seguir.

- Lo hemos protegido porque era fundamental instruirlo, educarlo, permitir que pusiera a prueba sus fuerzas- explicó Dumbledore, que seguía con los ojos fuertemente cerrados. Mientras tanto, la conexión entre ellos dos se ha hecho aún más fuerte. Es un crecimiento parasitario; a veces, he pensado que él también lo sospecha. Si no me equivoco, si lo conozco bien, hará las cosas de forma que, cuando se enfrente a la muerte, esta significará verdaderamente el fin de Voldemort.

Dumbledore abrió los ojos. Snape estaba horrorizado y exclamó:

- ¿Lo ha mantenido con vida para que pueda morir en el momento más adecuado?
- No pongas esa cara, Severus. ¿A cuántos hombres y mujeres has visto morir?
- Últimamente solo a los que no he podido salvar- respondió Snape. Se levantó y agregó-: me ha utilizado. (Fragmento de *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte*, J.K. Rowling, 2007, pp.576-577)

Otro de los aspectos clave que aleja su figura del arquetipo clásico de mentor es lo que la autora transmite sobre el pasado de este. Actualmente, el único contacto que el lector tiene con el pasado del mentor en la literatura clásica asciende como extremo a la época de formación de este. Sin embargo, en la figura de Albus Dumbledore podemos ver marcas de un pasado que poco a poco la autora va descubriendo a sus lectores durante las páginas de la saga e incluso al finalizar esta. Vemos un arrepentimiento a causa de acciones del pasado, un abandono de la familia, y lo que es más, la aparición del hermano de Dumbledore, Aberforth, en la séptima entrega de la serie. Gracias a este personaje se nos da a conocer gran parte del pasado del director, de sus errores y su imperfección, y cómo sus ansias por el conocimiento y el poder separan a un joven inexperto de su familia. Otra de las teorías que comentábamos anteriormente llega de la mano del inicio de la muerte de Dumbledore. Se dice que la maldición que corroe la mano del director proviene del uso de la piedra de la resurrección escondida en uno de los *horrocruxes* de Voldemort, el anillo de la familia. Dumbledore, al reparar en su posesión de la verdadera piedra, la hace girar tres veces sobre su palma para así poder volver a ver a sus padres y su hermana, pero esta, presa de un conjuro realizado por el propio Voldemort, le trae la muerte. Aquí podemos observar un atisbo del arrepentimiento que siente el personaje sobre su pasado y lo que abandonó en él. Por lo tanto, hablamos de que se muestra una figura humana, con pasado y familia, y no mentor clásico que da vida a una figura fija en el tiempo y el espacio, siempre con la misma existencia y finalidad.

Otro de los aspectos importantes a tratar en este punto es la orientación sexual del mentor. Muchos son aquellos que hablan de la marginación de Dumbledore en cuanto a pareja sentimental, pero bien es cierto que recientemente la autora ha revelado que en la próxima entrega de la saga cinematográfica *Animales fantásticos y donde encontrarlos* (*Fantastic Beasts and where to find them*, 2017) podremos ver la confusa relación

establecida en un pasado entre el entonces joven Dumbledore y Grindewald. Muchas son las teorías de una relación sentimental entre ambos, hecho que la autora no ha desmentido en ningún momento. Por tanto, hablamos de una relación homosexual que acompaña a la figura del mentor propia de Dumbledore, una novedad que actualmente prima sobre los esquemas clásicos del mentor. Si bien es cierto que nunca Gandalf o Merlín tuvieron compañero/as sentimentales, mucho menos se afirmaba que estas fueran personas de su mismo sexo. Este acto denota como la propia autora ha querido dar voz y voto a un conjunto social que aún en la actualidad se encuentra en estado marginal en muchas zonas mundiales.

Por último, hacemos mención de la obsesión del director por poner todo su empeño en la consecución de un objetivo final: la caída del mago tenebroso Lord Voldemort. Ante todo, su obsesión es vencer a Voldemort y continuar con sus logros personales. Esta obcecación por la vuelta a la tranquilidad propia de la fantasía es motor de la trama secundaria desarrollada al comienzo de la obra y que pasa a ser de importancia primaria en su final. Es este sentimiento de logro personal lo que transmite el personaje y que hace al lector pensar que finalmente el gentil director solo buscaba sumar un logro más a los muchos títulos que poseía. Utilizar a personajes como Lily y James Potter, Severus Snape, Hermione, Ron, y Harry Potter para conseguir el final, con independencia del sufrimiento y las pérdidas que estos puedan sufrir, es uno de los comportamientos fundamentales que sobrepasa las fronteras del arquetipo del mentor que vela por el beneficio del protegido.

Finalmente, añadir que la saga de Harry Potter, aunque está narrada desde el punto de vista del protagonista, podría ser considerada cómo la historia de cómo Albus Dumbledore vence a Lord Voldemort –como en un pasado hizo con Grindewald–. Esto empatiza con los lectores como si ellos mismos fueran los personajes que luchan bajo las cuerdas de Dumbledore durante la saga completa.

7. Conclusión

En el presente estudio vemos como se ha hecho una breve introducción al género, a sus tramas narrativas y a la construcción de sus personajes. Con ello, hablamos de las figuras

arquetípicas (centrándonos en la del mentor), una figura que como vemos reflejado en el caso práctico cruza los límites de las fronteras impuestas en el clasicismo. Esta atención a los objetos más teóricos me ha dado la oportunidad de estudiar la fantasía como género y al funcionamiento personaje de Albus Dumbledore como figura de mentor. Desde un principio, mi idea era clara: tratar cuantos conceptos pudiera para así aprender sobre como componer una obra en la fantasía del siglo XXI. En ningún momento me planteaba la aparición de términos como *Low* o *High Fantasy*, arquetipos, monomitos, ni imaginaba la densidad de autores como Genette o las facilidades que me daría Vogler. Si bien es cierto que el TFG se me proponía como un camino abierto y sencillo, este ha estado lleno de malezas y ríos de aguas incontrolables.

Pero uno de los aspectos que más me interesa remarcar al hablar del estudio realizado, es su establecimiento como base para una futura investigación. Desde el principio mi intención fue establecer una base de conocimientos sobre la que poder trabajar en un futuro no muy lejano para poder seguir tratando el género de la fantasía como objeto de estudio. Para ello, el presente trabajo se ha formado como una reflexión sobre los aspectos básicos a tratar para todos aquellos que quieran iniciarse en el género. Aunque claro está, hay muchos conceptos que, como la tinta, al escribir se escurren de entre las manos, quedándose en el tintero. Son sobre estos elementos sobre los que desearía volver en un futuro para así poder seguir ampliando conocimientos sobre un género tan amplio como es la fantasía en todas sus acepciones.

8. Referencias bibliográficas

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.

Attebery, B. *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*. Indianapolis: Indiana University Press, 1980.

Caillois, R. *El mito y el hombre. Recopilación de ensayos respecto al mito*. España: Fondo de Cultura Económica, 1938.

- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Clúa, I. *A lomo de dragones*. México: UNAM, 2017.
- Dolezel, L. *Teorías de los mundos posibles*. España: Arco Libros, 1999.
- Fernández, N. G. L. “Metaficción en *The Tales of Beedle the Bard* de J.K. Rowling”. *Espéculo* n° 44, 2010. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/metarowl.html>
- Faria, P. S. *The Journey of the Villain in the Harry Potter series: An Archetypal Study of Fantasy Villains (Tesis de Maestría en Letras)*. España: Minas Gerais: Universidad Federal de Minas Gerais, 2008. Disponible en: (http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7LQEGY/paula_complete_thesis.pdf?sequence=1)
- Genette, G. *Figuras III*. España: Lumen, 1930.
- Genette, G. *Introduction à l'architexte*. Francia: collection Poétique Seuil, 1979.
- Goethe, J. W. *Narrativa*. España: Espasa Calpe, 2006.
- Le Guin, U. K. *Earthsea Revisioned*. Bloomington: Indiana University Press. (1993)(2004). “Some Assumptions about Fantasy”. Disponible en: <http://www.ursulaklequin.com/SomeAssumptionsAboutFantasy.html>
- Lévi-Strauss, C. Lo crudo y lo conocido, De la miel a las cenizas, El origen de las maneras en la mesa y El hombre desnudo en *Mitológicas*. Francia: Fondo de Cultura Económica, 1964-1971.
- Marino, A. *Toward a definition of literary genres*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1978.
- Mayoral, M. *El personaje novelesco*. España: Cátedra, 1990.
- Platón. *La República III*. Madrid: Gredos, 1986.
- Rodari, G. *Gramática de la fantasía: introducción al arte de contar historias*. España: Del Bronce, 2002.

- Romero, J. M. A. “Los héroes del papel y el papel de los héroes” *Revista de estudios de juventud*, marzo 12 n. 96. Disponible en: http://www.injuve.es/sites/default/files/2012/45/publicaciones/Revista96_5.pdf
- Sullà, E. *Teoría de la novela: antología de los textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996
- Timoféiev, L. I. *Fundamentos de teoría de la literatura*. España: Progreso, 1979.
- Tolkien, J.R.R. “On Fairy-Stories” ensayo en C. Tolkien (Ed.), *The Monsters and the Critics and Other Essays* (109-161). Londres: George Allen and Unwin, 1983.
- Vogler, C. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Originally published by Michael Wiese Productions, CA. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l, 1998.
- Wolfe, G. K. “The Encounter with Fantasy” en *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature* (68-82). Middletown: Wesleyan University Press, 2011.