

Lourdes C. Sifontes Greco

lgreco@usb.ve

sifontesgreco@yahoo.com

Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela)

(Recibido 31 mayo 2015 / Aceptado: 2 octubre 2015)

## INTERTEXTO, AUTORREFERENCIA Y PATRIMONIO: *LOS CUENTOS DE BEEDLE EL BARDO* EN LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO DE HARRY POTTER

*INTERTEXT, SELF-REFERENCE AND HERITAGE: THE  
TALES OF BEEDLE THE BARD IN THE MAKING OF  
HARRY POTTER'S WORLD*

### Resumen

En el presente trabajo se revisa el rol de *Los cuentos de Beedle el bardo* en la construcción y contextualización global del mundo posible en la serie *Harry Potter*, de J. K. Rowling. Aun cuando la existencia de este libro en la ficción es presentada en el último volumen de la heptalogía, *Harry Potter y las reliquias de la muerte*, algunos de los rasgos que lo definen (arraigo en la tradición oral, función formativa y recreativa dirigida al público infantil que hace vida dentro de la obra, entre otros) lo convierten, más aún que sus predecesores (*Animales fantásticos y dónde encontrarlos* y *Quidditch a través de los tiempos*) en portador de claves para la solución de la historia, parte fundamental del marco patrimonial que da vida al llamado mundo mágico y recurso metatextual que recrea, por la vía de la especularidad y la parodia, el rol esencial de relatos maravillosos, mitos y cuentos populares en la literatura infantil y en nuestro universo lector de *muggles*.

**Palabras clave:** *Harry Potter*, cuentos de Beedle el bardo, intertextualidad, autorreferencia, patrimonio, mundo de ficción.

### Abstract

In this paper we discuss the role of *The Tales of Beedle the Bard* in the global process of construction and contextualization of a possible world in J.K. Rowling's *Harry Potter* series. Even though this book appears in the last novel of the heptalogy, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, some of the features that give it its fictional definition (e.g. its roots in the oral tradition, and its recreational and educational purposes clearly addressed to the children represented in the story) give it, as well, more than what we find in the previous "textbooks" (*Fantastic Beasts and where to find them*, and *Quidditch through the Ages*), special conditions as a bearer of narrative clues in the series. The series of tales constructs the heritage of the magic world and also works as a metatextual resource. Through a mirror-like and parodic effect, it recreates the essential role of myths, folktales and fairy tales in children's literature and in our own *muggle*-readers' universe.

**Keywords:** *Harry Potter*, tales of Beedle the Bard, intertextuality, self-reference, heritage, fictional world.

## 1. Introducción

Los libros de J. K. Rowling sobre la infancia y la juventud de Harry Potter han sido presencia indiscutible en librerías, hogares y escuelas entre fines del siglo XX y comienzos del XXI. Películas, juguetes, vestimenta, un parque temático, innumerables páginas web, *fanfics*, y la dedicación de la autora a *Pottermore.com* muestran los poderes de varias industrias alrededor de una mina de oro literaria publicada y traducida en todo el planeta. Pero además de todo esto, algo parece haber en *Harry Potter* que atrae y atrapa a lectores y seguidores. Sus vínculos con lo mítico, lo religioso, la novela de educación, el relato maravilloso y el romance construyen un mundo que, para bien o para mal, marcó un hito materializado en páginas en una era de multimedios y videojuegos a través de un vasto cuadro de referencias conocidas: la búsqueda de la inmortalidad, la lucha entre el bien y el mal, la dimensión simbólica de ciertas criaturas (la serpiente, el ave fénix...), el poder del amor, la orfandad, la discriminación, las cacerías de brujas... El camino de iniciación y de exploración del mundo mágico comienza con la figura de un "Ceniciento" maltratado que ignora su verdadero origen, junto a quien los lectores ingresan a un entorno de varitas, calderos, escobas, túnicas negras y gorros puntiagudos que se erigen en elementos reconocibles, re combinados y resemantizados.

En un universo ficcional que se desarrolla en una escuela, institución que concentra niños, jóvenes y mentores, parecería extraño que la mención de la existencia de relatos populares que son transmitidos de padres a hijos se hubiese reservado para el final de una historia de siete años de duración. Esto refuerza, por un lado, el hecho de que cuentos de hadas, leyendas y mitos, aun cuando constituyen nuestras raíces discursivas, imaginarias, psíquicas e incluso morales, no son precisamente un tema de la conversación cotidiana; por otro, la presencia de un narrador que administra y dosifica la información sin revelar todo lo que sabe: *Los cuentos de Beedle el bardo* (Rowling, 2008c), y en particular el último que aparece en el libro, "La fábula de los tres hermanos", tienen una función crítica en la comprensión del mundo mágico, del protagonista y de la trama. En verdad no es casual que Rowling no mencione su existencia hasta el final: al fin y al cabo, para los magos nativos, los relatos son parte obvia de su imaginario; su relevancia para la historia constituye parte de la manipulación de información en la serie porque la voz narrativa de los volúmenes de *Harry Potter*, en muchos sentidos, juega a los espejos con la figura de Albus Dumbledore, de quien la propia Rowling, al publicar *Los cuentos de Beedle el Bardo*, señala: "no revela todo cuanto sabe –o sospecha–" (2008c: 15). La historia de Harry, hacia el interior del texto, es en buena medida urdida por ese gran titiritero que es Dumbledore. Tal vez cabe citar las palabras que Snape le dirige, que aparecen como parte de sus recuerdos a pocas páginas del final. Ya ambos han fallecido y, en la línea de tiempo de la historia, la conversación correspondería al sexto libro:

He espiado por usted, he mentido por usted, he puesto mi vida en peligro por usted. Se suponía que todo eso lo hacía para proteger al hijo de Lily Potter. Y ahora me dice que lo ha criado como quien cría un cerdo para llevarlo al matadero. (Rowling, 2008a: 578).

El anciano maestro *sabe más* que el resto de los personajes, y por eso pone los relatos de Beedle en manos de los protagonistas. La aparición metaficcional de estos cuentos, que en *nuestro mundo* ven la luz con comentarios de Dumbledore, traducción de Hermione Granger e introducción y notas de Rowling es fundamental en la completitud del mundo posible y en una lectura retrospectiva de los valores, el patrimonio y la configuración del mundo mágico. En este trabajo revisaremos algunos aspectos que hacen de *Los cuentos de Beedle el bardo* un elemento crucial en la historia de *Harry*

Potter y un contexto simulado de la cultura y la tradición del mundo mágico en el que tal historia transcurre y del mundo nuestro (*muggle*)<sup>1</sup> que lo cobija.

Nuestra aproximación tendrá como punto de partida, en el apartado siguiente, el doble rol que se asigna a los cuentos de Beedle en los inicios del último libro de la serie: el volumen, al interior de la novela, es parte de la herencia que los personajes reciben de su fallecido maestro, y se define, asimismo, como compendio de cuentos de la cultura popular en la crianza de los magos nativos. Es legado afectivo y legado cultural. Sobre la base de estas dos visiones, la tercera sección de este trabajo se concentrará en la lectura que los protagonistas hacen de la "Fábula de los tres hermanos" (cuyo valor en su propia aventura aún desconocen) y en cómo tal ejercicio está ligado a preconceptos y estereotipos acerca de lo real y lo irreal, incluso dentro de un universo supuestamente mágico. Los cuatro cuentos restantes han sido agrupados en dos categorías en los apartados cuarto y quinto: una corresponde a las relaciones de tolerancia y cooperación entre individuos y grupos humanos "diferentes" y otra sintetiza el ansia por lograr objetivos "imposibles", tanto en magos como en *muggles*. Esta somera separación de los textos nos permitirá identificar los elementos que los vinculan a los cuentos maravillosos, populares y de hadas del inventario occidental, rastrear los aspectos narrativos que justifican, en esta simulación de raíces "populares" y "de infancia", la dinámica del mundo mágico de la serie de Rowling, y recorrer, con particular énfasis en la "Fábula de los tres hermanos", con cuya relectura cerramos las reflexiones finales, las claves ficcionales de estos cuentos en la concepción de la visión del mundo de los personajes de la serie y en la resolución de la historia del "niño que vivió".

El examen de la riqueza paródica, inter e intratextual del libro de cuentos que constituye nuestro *corpus* en las secciones descritas permite, además, a través de la observación de los comentarios que se atribuyen al personaje de Albus Dumbledore en la edición, entretener una propuesta acerca de lo que representa este tipo de narraciones en la infancia y en la cultura, y replantear las percepciones y estereotipos que han rodeado la noción de "lo infantil" en la esfera de lo literario. En ese sentido, y a manera de justificación, podríamos decir que cotejar la perspectiva del "mundo mágico" (construido, no sólo en la progresión de las siete novelas sino además en el diálogo "entre libros" establecido por Rowling con la publicación *real* de los *Cuentos de Beedle*) con algunas voces teóricas autorizadas en el ámbito de la literatura infantil y juvenil nos lleva a una reflexión, a partir del claro objetivo poético de Rowling al respecto, sobre el carácter patrimonial de ese inmenso inventario simbólico que aglutina lo humano en los cuentos que escuchamos en los primeros años de nuestras vidas y que nos abre la puerta a la constitución de nuestro lenguaje, nuestros valores, nuestro modo de enfrentar temores y conflictos, nuestro trayecto vital, nuestros sueños<sup>2</sup>.

## 2. Cuentos de brujos, cuentos de hadas, cuentos populares...

El séptimo capítulo de *Harry Potter y las reliquias de la muerte*, "El testamento de Albus Dumbledore" gira alrededor de la noción de *herencia*. La autoridad máxima del mundo mágico británico, el Ministro de Magia, se presenta el día del cumpleaños de Harry a entregar a éste y a sus dos amigos los objetos que el fallecido maestro les ha legado. Ron recibe un *desiluminador*, dispositivo que puede absorber las luces del entorno y devolverlas a su origen; Harry, la *snitch* que atrapó en su

1 En adelante, utilizaremos la terminología de Rowling para referirnos a los humanos no mágicos (*muggles*).

2 Cabe aquí un agradecimiento a la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" (Buenos Aires, Argentina) por aceptarnos en su programa de acreditación de investigadores para el desarrollo del proyecto del que se desprende el presente artículo.

primer juego de *quidditch*; Hermione, el libro *Cuentos de Beedle el Bardo*, "con la esperanza de que lo encuentre ameno e instructivo" (Rowling, 2008a: 114). Hay un cuarto objeto: la espada de Godric Gryffindor, patrimonio de la casa de Gryffindor. Pero para este momento del relato, está desaparecida.

Esta escena asienta en el texto las nociones de *herencia y patrimonio* y la imagen del sabio maestro que deja en manos de sus discípulos tesoros que ellos, en ese momento, no comprenden. Los tres jóvenes terminan el capítulo haciéndose preguntas acerca de la razón de ser de la herencia. Con esto se inicia, en la dinámica narrativa, la búsqueda final de los tres amigos, quienes deben identificar y destruir los *horrocruxes*, objetos/entes en los que el Señor Tenebroso ha depositado fragmentos de su alma, para poder derrotarlo. Partirán en esta búsqueda sin saber cuáles son los *horrocruxes* ni con qué cuentan para cumplir su misión<sup>3</sup>. Llevan consigo la *snitch*, con una enigmática inscripción ("Me abro al cierre") que pone de manifiesto un enigma por resolver; el desiluminador, que controla la luz; esperan que en algún momento aparezca la espada. Son tres objetos con algún tipo de poder. Pero el libro de cuentos no parece tener conexión con los demás en este sentido: "¡Nunca había oído hablar de esos cuentos!", asegura Hermione (Rowling, 2008a: 121), ante la incredulidad de Ron. Éste, el único de los tres que creció en una familia de magos, conoce los relatos y aclara, tanto en el nivel intradieгético como para el extradieгético, lo que representan en el entorno mágico. Quizás esta revelación los/nos aleja intencionalmente, en ese momento, de la posibilidad de comprender su función real en la historia.

En el contexto de la construcción del mundo mágico, la discusión entre Ron y Hermione sobre los cuentos de Beedle "redondea" la representación de lo infantil en ese universo. Poco (o nada) se conoce, hasta el momento, de la infancia de los magos antes de su ingreso a Hogwarts. La información acerca de la existencia de estos relatos ofrece una instancia de verosimilización de este mundo, paralela a nuestros cuentos populares:

¡Sabes perfectamente que Harry y yo nos hemos criado con muggles, Ron! –le recordó Hermione–. A nosotros no nos contaban esos cuentos cuando éramos pequeños. Nos contaban "Blancanieves y los siete enanitos", "La Cenicienta"...

¿"La Cenicienta"? ¿Qué es eso, una enfermedad? –preguntó Ron.

¡Basta ya! Entonces, ¿son cuentos infantiles? –quiso saber Hermione inclinándose de nuevo sobre las runas grabadas en la tapa del libro.

Sí... Bueno, mira, al menos la gente asegura que todas esas historias las escribió Beedle. Yo no conozco las versiones originales. (Rowling, 2008a: 122)

Esta conversación expone el mutuo desconocimiento entre magos y *muggles* (no magos) y, además, con la observación de Ron sobre las "versiones originales", establece para el volumen un estatus similar al que tienen para nosotros los cuentos de los hermanos Grimm o de Perrault. Esto justifica la inclusión del libro de cuentos en el *amoblamiento* del mundo posible (v. Eco, 1981: 173), y al mismo tiempo plantea tal inclusión como juego informativo. En términos de focalización, el papel

3 En esta suerte de *quest*, se cruzan rasgos artúricos (además de haber blandido la espada de los elegidos, Harry finalizará como pareja de Ginevra Weasley) con alusiones al pacto diabólico de un Voldemort que recuerda al Koschei de los relatos populares rusos, cuya muerte no estaba en su cuerpo, sino en una aguja en el interior de un huevo dentro de un pato que estaría en una liebre encerrada en un tronco enterrado en una isla. Marzolph menciona la existencia, en los relatos tradicionales persas, de un personaje demoníaco que "usually possesses an external soul that he hides in a secret place (most often inside a bottle that has been swallowed by a bird or a fish). He can be vanquished only when the hero discovers and destroys his soul" (2008: 502). Para otros antecedentes de lo que Voldemort hace con su alma en Harry Potter véase Garrosa Gude 2008, que examina, a partir de Frazer, ejemplos del alma "externada" o fragmentada en el folklore. Cabe observar que para el inicio del séptimo libro ya dos horrocruxes habían sido eliminados.

que juega el libro parece ser al mismo tiempo paralíptico (se omite lo necesario para comprender su presencia en el relato, como el hecho de que contiene la "Fábula de los tres hermanos") y, para los propios personajes, paraléptico: incluso Harry, Hermione y Ron intuyen la existencia de más información que la que su contacto previo con Dumbledore les permite procesar<sup>4</sup>.

Los *Cuentos de Beedle*, para Ron, que en cierto modo representa en la escena a todos los hijos de familias mágicas, son parte *natural de la cultura*, como lo son los cuentos de hadas para Hermione. Su aparición en la última novela parece desentonar con la inserción progresiva de Harry en la comunidad mágica, pero hay razones narratológicas para ello: el "inofensivo" libro de cuentos establece un juego de espejos con la serie y sus personajes, contiene un relato clave para la comprensión y relectura de la historia y de los valores y problemas del mundo mágico, y además pone en evidencia, como conjunto narrativo, el carácter *humano, demasiado humano* de esos seres dotados de poderes mágicos, con sus debilidades, miserias, ambiciones y errores, en narraciones que Propp sin duda ubicaría en el conjunto de los cuentos maravillosos que nos son tan familiares (v. Propp, 1971: 31-6; 1979: 13-21 y 523-35).

### 3. Elige tu propia reliquia

Aunque el rol del libro de cuentos en el testamento no se explica en un primer momento, los personajes intuyen una intencionalidad en tal legado. En el capítulo hasta ahora referido se mencionan tres de sus cinco relatos, mas no se nombra la "Fábula de los tres hermanos", que dará su nombre al capítulo 21 de *Las reliquias de la muerte* y que es crucial para comprender el título del libro, las ambiciones de Voldemort, las del propio Dumbledore en su juventud y la genealogía de Harry. Estamos hacia la mitad de la novela. Ron, que se había separado de Harry y Hermione, ha vuelto a unírseles. La aparición de la espada de Gryffindor les permite destruir otro *horrocrux*. Aún el librito no ha manifestado su "utilidad" en la historia. Será la pregunta –dirigida al peculiar Xenophilius Lovegood– sobre un curioso símbolo (un triángulo que encierra un círculo, atravesados ambos por una línea vertical), la que revelará la existencia de las reliquias:

- Pero ¿qué son las Reliquias de la Muerte? –preguntó Hermione.

- Supongo que conocen "La fábula de los tres hermanos", ¿no? –inquirió y dejó la taza vacía (Rowling, 2008a: 345).

En este punto Harry es el único que desconoce la fábula. Hermione, entonces, toma su propio ejemplar del libro e inicia la lectura, dando lugar a un diálogo sobre la construcción del relato y las relaciones entre la realidad y la ficción:

Hermione tosió un poco y comenzó a leer: "Había una vez tres hermanos que viajaban a la hora del crepúsculo por una solitaria y sinuosa carretera..."

-Mi madre siempre decía "a medianoche" –la interrumpió Ron (...). ¡Perdona, perdona! Es que si te imaginas que es medianoche da más miedo (Rowling, 2008a: 346)<sup>5</sup>.

La siguiente interrupción estará a cargo de Harry. Cuando los hermanos de la historia se encuentran con "una figura encapuchada" –la Muerte– que les cierra el paso y les habla, el muchacho

4 Genette plantea las definiciones de paralipsis y paralepsis en los siguientes términos: "Los dos tipos de alteración concebibles consisten bien en dar menos información de la que en principio es necesaria, bien en dar más de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto" (1989: 249).

5 Sobre el rol del miedo en la literatura para niños y jóvenes, Pizarro (2008: 133) apunta: "Los niños desean sentir la emoción del miedo (...). Lo misterioso y enigmático los seduce de forma irresistible".

pregunta: "¿Cómo que la Muerte les habló?" (Rowling, 2008a: 346). La respuesta de Hermione contextualiza el pacto de lectura: "¡Es un cuento de hadas, Harry!" (Rowling, 2008a: 346).

La Muerte ofrecerá a los hermanos sendos premios: el mayor pide una varita invencible; el segundo, el poder de resucitar a los muertos (recibirá la Piedra de la Resurrección); el tercero, "algo que le permitiera marcharse de aquel lugar sin que ella pudiera seguirlo" (Rowling, 2008a: 347). La Muerte le entregará su propia capa de invisibilidad:

–¿La Muerte tiene una capa invisible? –volvió a interrumpirla Harry. (Rowling, 2008a: 347).

Harry, personaje de ficción, no sólo cuestiona la validez del enunciado ficcional (la Muerte "habla"); además, se sorprende al conocer la presencia, en el relato, de una capa como la que él mismo posee (herencia de su padre). Éste será el único elemento de "realidad" que los tres amigos aceptarán, con una mirada cómplice, en función de su experiencia y conocimiento previo. Pero en general se muestran escépticos y expresan su incredulidad: Hermione concluye que todo ha sido una pérdida de tiempo, y admite, apoyando a Ron, que la fábula es "un cuento con moraleja" (Rowling, 2008a: 353):

–¿Tú tampoco te lo crees? –le preguntó Harry.

–Qué va –repuso Ron–; esa fábula no es más que un cuento aleccionador para los niños, como si se les aconsejara: "No se metan en líos, no empiecen a pelear y no husmeen donde no los llaman; manténganse al margen y ocúpense de sus asuntos y todo les saldrá bien". (Rowling, 2008a: 352).

Este argumento sobre la ficcionalidad y la *metáfora moral* de la fábula refleja un descreimiento que refuerza uno de los argumentos de Jesualdo a favor de los cuentos de hadas: alimentar en el niño el imaginismo a través de estas historias es parte de una etapa necesaria y, al proporcionarle esta posibilidad, "ni se falsea su espíritu ni se le inclina a la credulidad, ya que la realidad de su contorno le está demostrando, aun insensiblemente, que tales cosas no son ciertas" (Jesualdo, 1973: 173): nuestros protagonistas no creen la historia, pero formulan juicios de valor sobre "la mejor" de las reliquias y las elecciones de los tres hermanos. Luego de expresar su visión sobre el cuento, Hermione sentencia:

–(...) Es evidente cuál es el mejor regalo y, por lo tanto, cuál elegiríamos todos...

Los tres hablaron al mismo tiempo. Hermione dijo "la capa"; Ron, "la varita"; y Harry, "la piedra". (Rowling, 2008a: 353).

La muchacha habla desde la sensatez y la inteligencia; Ron, desde el deseo de ser invencible; Harry, desde el dolor de sus pérdidas. Existan o no las reliquias, el cuento propicia en los personajes-lectores una mirada análoga a lo que sucede en nuestro mundo con lo que los cuentos maravillosos representan. Según Bettelheim,

[e]l cuento es terapéutico porque el paciente encuentra sus *propias* soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos, en aquel momento de su vida. (Bettelheim, 1994: 28-9)

La racionalidad los hace distinguir la supuesta *irrealidad* del relato, pero no pueden resistirse al puente que éste tiende hacia sus más profundos deseos. La ficción no es una mentira; es una posibilidad, y por medio de ella "se asienta y crece el alma. Y sin alma de nada sirven conocimientos ni destrezas" (Savater, 1988: 12). El hecho de que los tres amigos elijan la reliquia que más se ajusta a su circunstancia vital prueba que "razón e imaginación no se construyen una contra otra, sino más bien una por otra" (Held, 1981: 36). En este momento, aunque aún no lo sabemos, se explica por qué es Hermione quien recibe el libro como herencia: su elección hipotética, la capa, será la que prevalezca

en el desenlace y en la maduración del héroe. Hermione, además, ha sido, a lo largo de la totalidad de la historia, la más afín al estudio y a los libros, y quizás los cuentos de Beedle constituyen para ella un llamado a prestar atención a las "verdades" de lo fantástico y lo ficcional. El testamento de Dumbledore se perfila entonces, en el rol de los tres objetos entregados por el Ministro, como un gesto de autoconciencia narrativa.

#### 4. Dos cuentos de magos y *muggles*

El sentido metatextual de la publicación "real" del libro de Beedle es el de afianzar la coexistencia y la interdependencia de los mundos mágico y *muggle* propuestas en *Harry Potter*. En su introducción, Rowling simula esta coexistencia en un entorno igualmente "real": el estatus de ficción, en su discurso, es exclusivo de los cuentos de Beedle (con cierta excepcionalidad otorgada a la "Fábula de los tres hermanos") y de sus análogos "no mágicos", los *cuentos de hadas*.

Estamos ante distintos niveles narrativos: el de la aparentemente sencilla "colección de relatos infantiles para magos y brujas" que "se parecen a nuestros cuentos de hadas en muchos aspectos" (Rowling, 2008c: 11), en inevitable intertextualidad que lleva al lector a evocar relatos y/o personajes de su infancia y produce un entorno interpretativo familiar. Pero, además, el pequeño libro contiene el trabajo de Beedle y los comentarios de Dumbledore (personajes mágicos de ficción), es traducido por Hermione (personaje de ficción de origen y cultura cercanos al universo extradiegético) y anotado por Rowling (autora "real"), con lo cual se representa la confluencia de distintos planos de realidad y un mapa de las relaciones magos/*muggles* y su percepción en distintos momentos históricos, además de una propuesta poética y crítica sobre la literatura infantil. A esto se suma el relato final, clave del desenlace de la serie y de la construcción del protagonista.

El primer cuento, "El mago y el cazo saltarín", refiere el desprecio de un mago por el legado de su padre fallecido, que ayudaba a los *muggles* con su magia. Ante la actitud del joven, el cazo emula los males de los atribulados visitantes y lo persigue saltando sobre un curioso pie metálico, haciendo un terrible ruido que lo atormenta hasta que decide ayudar a sus vecinos. El cazo, entonces, se detiene y permite que su pie sea cubierto por una diminuta zapatilla que el anciano mago había dejado al hijo; así concluye el tormento. La decisión del heredero del cazo no surge de la bondad, sino de la necesidad de librarse de lo que lo tortura: "la zapatilla o el zapato tienen un simbolismo ambivalente: representan tanto la libertad como el ser poseído" (Cooper, 2004: 37). Pensemos en las doce princesas bailarinas, en la Cenicienta o en la protagonista de "Las zapatillas rojas" (Andersen), presa de una danza desenfadada hasta que "aprende la lección". En Rowling (Beedle) el pie del cazo atormenta a su dueño hasta que éste cede al ejemplo paterno.

Dumbledore, en sus comentarios, comienza por calificar de ingenuo a quien crea que el cuento es "una fábula sencilla y reconfortante" (Rowling, 2008c: 29), y propone una revisión histórica y una literaria. La primera remite al momento en que los magos deciden separarse de los *muggles* (ficción-historia mágica) a consecuencia de las cacerías de brujas (historia *muggle*), lo cual se formaliza con "el Estatuto Internacional del Secreto de los Brujos en 1689, año en que la raza mágica decidió pasar a la clandestinidad" (Rowling, 2008c: 30). Ése es precisamente el año en que inicia su ministerio en Salem Samuel Parris, que emprendería cruentas cacerías de brujas. Desde entonces, los magos que simpatizan con humanos comunes son rechazados por algunos congéneres, y surge la discriminación en el ámbito ficcional, uno de cuyos líderes es Brutus Malfoy, antepasado de Lucius y Draco, quienes a lo largo de la serie demuestran su desprecio hacia los llamados "sangre sucia".



La revisión literaria es digna de mención en la medida en que resulta afín al debate sobre la literatura infantil que ha tenido lugar en nuestra propia historia. Y aquí entra en juego un nuevo personaje, no de los cuentos de Beedle, mas sí de la historia mágica de la literatura para niños y de su recepción y transformaciones: la escritora Beatrix Bloxam.

La señora Bloxam creía que los Cuentos de Beedle el Bardo eran perjudiciales para los niños por lo que ella llamaba "su morboso interés por los temas más escabrosos, como la muerte, la enfermedad, el crimen, la magia siniestra, los personajes desagradables y las más repugnantes efusiones y erupciones corporales". (...) [T]omó una serie de antiguas historias, entre ellas algunas de Beedle, y las reescribió de acuerdo con sus ideales, los cuales, según su parecer, "llenaban las mentes puras de nuestros angelitos con pensamientos saludables y felices, manteniendo su dulce sueño libre de pesadillas y protegiendo la preciosa flor de su inocencia". (Rowling, 2008c: 33-4).

Dumbledore cita el final de la versión de Bloxam de este cuento, plagada de diminutivos y expresiones edulcoradas, y señala que la reacción de los niños magos ante su lectura es de asco y rechazo. Expone así una posición sobre la literatura infantil afín a la de Graciela Montes, quien critica lo que considera "literatura de corral": "Al niño, sometido y protegido a la vez, se lo llamaba 'cristal puro' y 'rosa inmaculada', y se consideraba que el deber del adulto era a la vez protegerlo para que no se quebrase, y regarlo para que floreciese" (Montes, 2001: 21). Jesualdo, asimismo, pregunta: "¿(...) es posible ver (...) 'que todas las cosas son buenas y amables en la vida'? ¿No es esta actitud justamente lo falso y contradictorio?" (1973: 49). En este sentido, llama la atención el nombre de la autora de estas versiones "agradables" de los cuentos. Ya conocemos la costumbre de Rowling de jugar con referencias mitológicas, históricas y literarias en la nomenclatura utilizada en la serie (no olvidemos a Cassandra Vablatsky autora de un libro de adivinación, con su alusivo nombre mitológico y un apellido que parodia claramente a Mme. Blavatsky). No es casual que el nombre de pila de la detractora de Beedle coincida con el de la escritora Beatrix Potter. Aquí la confluencia entre los mundos *muggle* y mágico parece apuntar a un intertexto lúdico: la recopilación de cuentos de Bloxam se titula *Toadstool Tales* (en español, *Cuentos para leer bajo una seta*). Potter (la escritora), sugerida por Rowling en una lista de diez textos que todo niño debería leer, fue precisamente una estudiosa de los hongos. El apellido, por un lado, coincide con el de la recientemente fallecida escritora de libros de rimas infantiles Frances Bloxam, y por otro con el de John F. Bloxam, autor uranista de "El sacerdote y el acólito". Esta referencia parece reunir, con respecto a la literatura infantil, alusiones que van desde el homenaje y la crítica a la textualidad ingenua hasta la incisiva mirada a una sociedad que aún no reconoce en sí misma la diversidad que la constituye, máxime cuando al finalizar la serie *Harry Potter* fueron divulgadas las preferencias sexuales de Dumbledore...

El segundo cuento, "La fuente de la buena fortuna", refiere que una sola persona podía acceder a ésta únicamente durante el día más largo del año. En la literatura popular y en la dimensión mítica y simbólica, el agua y las fuentes tienen un lugar en materia de sanación, vida y juventud eternas. Existe la creencia de que el solsticio de verano y la cercanísima fiesta de San Juan son días propicios para pedir prosperidad, buenas cosechas y otros beneficios. Frazer observa "que el festival de San Juan Bautista en el mes de junio substituyó a la fiesta gentilica del agua en el solsticio estival" (1981: 416), y que "en Suecia la víspera de San Juan es un festival tanto de agua como de fuego, pues a ciertos manantiales santos se les supone en esos momentos dotados de maravillosas virtudes medicinales y mucha gente enferma acude a ellos para curar sus achaques" (Frazer, 1981: 703).



Tres brujas protagonizan el relato<sup>6</sup>. Son acompañadas por Sir Desventura, un caballero de aspecto quijotesco. Los cuatro consiguen entrar a través de la grieta que anualmente se abre hacia la fuente. Cada uno lleva sus cuitas y todos aspiran al baño milagroso. Pero en la senda se topan con tres requisitos: los dos primeros son resueltos por el azar: se les pide *la prueba de su dolor* y, desesperada por no poder continuar, una de las brujas rompe a llorar; luego se les pide *el fruto de sus esfuerzos*, lo cual se resuelve cuando la segunda deja caer el sudor de su frente; por último, se les exige *el tesoro de su pasado*. La tercera bruja, luego de mucho pensar, extrae de su mente, con su varita, los momentos más felices de su añorado amor, con lo cual se les reabre el camino.

Al llegar a la fuente, la primera bruja, que estaba enferma y acudía al lugar en busca de salud, empeoró. La segunda, que buscaba solucionar sus problemas económicos, preparó una poción curativa, y al ver que dio resultado reconoció que no necesitaba de la fuente, pues con su habilidad ganaría dinero. La última se dio cuenta de que sus penas de amor habían desaparecido, cedió al caballero el baño en la fuente y se enamoró de él (lo cual condujo a Lucius Malfoy a solicitar el retiro del texto de la biblioteca de la escuela, ya que promovía uniones conyugales entre magos y *muggles*). El final indica que los personajes "tuvieron una vida larga y feliz, y ninguno de ellos supo ni sospechó jamás que en las aguas de aquella fuente no había ningún sortilegio" (Rowling, 2008c: 50): sería el trayecto el que les daría lo que buscaban, que al fin y al cabo no estaba sino en ellos mismos. Obtienen lo deseado "–health, wealth and love– by going on the quest, not by completing it" (*The Scotsman*). La importancia del viaje y del crecimiento que significa para cada personaje recuerda quizás a *El mago de Oz*, e incluso sugiere una la visión Zen del mundo:

... el hecho de que busquemos el tesoro en algún lugar externo demuestra que está en cada uno de nosotros. Si el tesoro no estuviera ya en mí, nunca pensaría en obtenerlo. (...) Por eso los maestros zen dicen: "No me hagas preguntas. La respuesta está en la pregunta que tú haces". (Suzuki, 2005: 111)

## 5. Dos cuentos de deseos imposibles

Después de dos relatos que apelan a la tolerancia, la solidaridad, el amor y la búsqueda del propio destino, nos encontramos con lo que Dumbledore considera "el relato más truculento de Beedle" (Rowling, 2008c: 67) y definitivamente "espeluznante" (68): "El corazón peludo del brujo", la historia de "un joven brujo atractivo, rico y con talento que observó cómo sus amigos se comportaban como idiotas cuando se enamoraban (...), decidió no caer nunca en esta debilidad y empleó las artes oscuras para evitarlo" (59). El comentarista apunta que este cuento no parece haber sufrido modificaciones significativas a lo largo de la historia, y reseña que Bloxam no lo incluyó en su antología. Observa, además, que los padres magos no cuentan esta historia a los niños más pequeños, y propone con lucidez la razón por la cual el relato se ha conservado: "porque habla de lo más oscuro que todos albergamos en lo más profundo de nuestro ser" (68).

Las propias notas del maestro plantean similitudes entre este texto y la búsqueda que se adjudica a Voldemort en la serie. El antagonista de Potter, desde muy joven, investiga acerca de la posibilidad de vencer a la muerte. A lo largo de los siete libros, vemos que busca la inmortalidad por

6 El trío (que figura en las aventuras de Potter, siempre con Ron y Hermione; en su antagonista escolar, Draco Malfoy, secundado por Crabbe y Goyle, y en "La fábula de los tres hermanos") es recurrente en el cuento popular: pensemos en "Las tres plumas", "Los tres aprendices", "Los tres holgazanes", "El mantel, la mochila, el sombrero y el cuerno" y "La mesa, el asno y la vara maravillosa", entre otros.

medio de la piedra filosofal, la sangre de unicornio, el hechizo satánico que le permitirá recuperar la corporeidad, la erradicación de la profecía que signaba su enfrentamiento con el Elegido, la indagación sobre los *horrocruxes*, la división de su alma en siete porciones tras otros tantos asesinatos y su deseo de poseer la reliquia de la Muerte que podría hacerlo invencible: la varita de saúco.

En el mundo ficcional de Rowling, la búsqueda la inmortalidad no necesariamente se asocia a la maldad y a los hechizos oscuros: la creencia en las reliquias de la Muerte, definida por Lovegood ante Harry y sus amigos, fue también atractiva para Dumbledore, cuyo pasado refleja ambiciones que si bien no lo llevaron a actos criminales atraparón su atención en una etapa signada por el egoísmo. En su caso, la capacidad de arrepentirse y recapacitar rehizo su historia y contribuyó al cumplimiento del destino de Harry. Para el momento en que se inicia la historia del "niño que vivió", ya el director de Hogwarts había comprendido que "para una mente bien organizada, la muerte no es más que la siguiente gran aventura" (Rowling, 2000a: 244).

Volvamos al brujo del corazón peludo, que no persigue la invulnerabilidad física, sino la invulnerabilidad emocional. Ciertamente, la posibilidad de tener acceso a ciertos mecanismos de *invulnerabilización* y dominar realidades cuyo control ha estado vedado al ser humano no es ajena a la religión, a la medicina, a la guerra, y menos aún a la imaginación y a la fantasía. El cuento, además de truculento, es intrigante y elíptico. El título indica que el corazón del personaje es *peludo*, mas ignoramos en qué consistió el hechizo que lo "protegia" del amor. Esto sólo lo sabremos cuando, luego de escuchar a sus criados compadecerse de su soledad, el brujo intenta conquistar a una doncella, a quien muestra el "tesoro" que oculta en las mazmorras: su propio corazón, que, separado de la verdadera vida, se había cubierto de un grotesco pelo negro. Ya la dama había dicho, al escuchar las lisonjas del brujo, una frase autoconsciente muy obvia, que probablemente pasa desapercibida en la primera lectura: "me encantarían tus halagos si pensara que tienes corazón" (Rowling, 2008c: 63)<sup>7</sup>. No por ello se ve menos horrorizada por la *reliquia* del personaje, a quien pide con desesperación que restituya el órgano a su verdadero lugar.

Las escenas del brujo abriendo un tajo en su pecho y colocándose el corazón peludo, la muerte de la doncella y la imagen del protagonista junto al cadáver de la joven y dos corazones en las manos no son ajenas a algunos relatos que tradicionalmente se han contado a los niños: pensemos en el lobo devorando a Caperucita, en la esposa de Barba Azul descubriendo los cuerpos de sus predecesoras en una habitación llena de sangre, en la reina que ordena asesinar a Blanca Nieves y exige sus entrañas como prueba del cumplimiento de sus deseos. Recluido y alejado del pecho de su dueño por el afán de evitar ser alcanzado por el amor, el corazón del brujo "se había vuelto extraño, ciego y salvaje, y le surgieron unos apetitos poderosos y perversos" (Rowling, 2008c: 64-5):

(...) al intentar convertirse en sobrehumano, ese joven insensato se convierte en inhumano. El corazón que ha encerrado se marchita lentamente y le crece pelo, lo que simboliza su propio descenso a la animalidad. Al final queda reducido a una bestia violenta que obtiene lo que quiere por la fuerza, y muere en un vano intento de recuperar lo que ya está fuera de su alcance para siempre: un corazón humano (Rowling, 2008c: 71).

7 Estos "anuncios" con los que Rowling manipula la información son recurrentes en Harry Potter. Recuérdense, en el tercer libro, el temor de Remus Lupin ante un boggart transformado en luna llena, antes de que se revele su condición de licántropo (presente, por demás, en su nombre), y la aparición del misterioso perro negro que resultó ser Sirius Black, en clara asociación del apellido con el nombre de la estrella de la constelación del Can Mayor... nombre que ya había deslizado la autora en el primer volumen.

Si bien esta descripción de Dumbledore se asocia, en el párrafo siguiente, al uso en el mundo mágico de la expresión "tener el corazón peludo" para referirse a personas frías e insensibles, es evidente la resonancia de la deshumanización/ inhumanización del brujo del cuento en el Voldemort que buscaba desesperadamente la inmortalidad: al inicio de la serie, cuando Harry pregunta a Hagrid sobre el paradero de Voldemort, recibe una respuesta que redimensiona su sentido en el último libro: "Algunos dicen que murió. No creo que le quede lo suficiente de humano para morir" (Rowling, 2008a: 54). Allí conocemos a la figura encapuchada que bebe la sangre del unicornio, que se adueña del cuerpo del profesor Quirrell y siembra en su nuca un rostro "de color blanco tiza, con brillantes ojos rojos y ranuras en vez de fosas nasales, como las serpientes" (241). En el segundo volumen, un Tom Riddle adolescente dice de sí mismo que es *un recuerdo*; en el cuarto, al concluir el ritual que le permite recobrar forma física, vemos "la oscura silueta de un hombre, alto y delgado como un esqueleto" (Rowling, 2001b: 559), con un rostro "[m]ás blanco que una calavera, con ojos de un rojo amoratado, y la nariz tan aplastada como la de una serpiente, con pequeñas ranuras en ella en vez de orificios" (560). El trayecto de Voldemort hacia la inhumanización se extiende en todo el ciclo novelesco y culmina en un ser con el aspecto de un niño pequeño desnudo, raquítico, "en carne viva, al parecer desollado" (Rowling, 2008a: 594) por quien nada puede hacerse, destruido por su propio afán de vencer a la muerte, así como el brujo del cuento se vio destruido por su afán de estar por encima de los sentimientos humanos. En este punto, Rowling quizás apela a cierta creencia pasada en que las vellosidades en el corazón eran signo de audacia, valentía o incluso tendencias criminales, según se cuenta en relatos de antiguas autopsias<sup>8</sup>. Así, el cuento dialoga con expresiones coloquiales del mundo mágico y creencias médicas pasadas, pero también con la figura del personaje que, en *Harry Potter*, pretende por todos los medios estar por encima de la condición humana, con lo cual lo pierde todo. La mirada final de Dumbledore sintetiza la compasión hacia ambos personajes: "No te den lástima los muertos, Harry, sino más bien los vivos, y sobre todo los que viven sin amor" (Rowling, 2008a: 607). Voldemort y el brujo que huía a la posibilidad de amar viven miserias similares.

La atmósfera cruenta del relato hace evocar textos como "El retrato oval" y "El corazón delator", de Poe, o, como señala González de la Llana Fernández (2010), *Drácula*, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y *El retrato de Dorian Gray*. La visión del hombre incompleto/dividido/incapaz de amar pone de manifiesto sombras y fantasmas que pueden agobiar a cualquiera. Y así como "[l]as historias 'seguras' no mencionan ni la muerte ni el envejecimiento, límites de nuestra existencia, ni el deseo de la vida eterna, (...) los cuentos de hadas enfrentan debidamente al niño con los conflictos humanos básicos" (Bettelheim, 1994: 11). En palabras de López Tamés,

... no es afortunado dar al niño los relatos tradicionales edulcorados, seguros, en los que la aparente crueldad de situaciones se atempera con una visión benevolente del educador. El niño necesita la incidencia de las situaciones violentas del cuento para su alivio. En la misma línea aristotélica de la función catártica del arte: identificación con los héroes y antagonistas, ser sacudido y conmovido, provocación y excitación del ánimo. (1990: 54)

El penúltimo cuento, "Babbitty Rabbitty y su cepa carcajeante", también aborda los deseos irrealizables, la ignorancia y la manipulación, pero desde un ángulo que muestra la vacuidad de las pretensiones del personaje a través de un *trickster* con el que, al igual que en "El traje nuevo del emperador", el rey queda en evidencia ante el lector mucho antes que frente a los personajes de su

8 Véanse a este respecto los trabajos de Park (1994), A. Rey-López y E. Redondo-Martínez (1996), y la reseña histórica publicada en Galenus (2010).

propio mundo. Ya calificado como *idiota* desde las primeras líneas (*foolish* en el original), este rasgo se asocia rápidamente a las acciones de un gobernante que "decide" ser el único con el poder de ejercer la magia en el reino y ordena conformar una Brigada de Cazadores de Brujas, al tiempo que publica un edicto en el que busca un instructor de magia. Ante la lógica ausencia de postulantes entre los verdaderos magos, el embaucador entra en acción: se presenta al soberano con trucos fraudulentos y es designado "Hechicero Mayor y Profesor Particular de Magia del Rey", en virtud de lo cual solicita oro y objetos valiosos para hacer su "trabajo". La lavandera del palacio (Babbitty) presencia las "lecciones" desde la ventana de su choza y no puede evitar reír. El rey, al escucharla, decide que ya es hora de mostrar sus poderes ante el pueblo. El embaucador se ve perdido y anuncia que debe hacer un viaje de inmediato, pero el gobernante lo amenaza con la decapitación.

El charlatán descubre que Babbitty es una bruja y le exige apoyo para salir del trance: la lavandera deberá esconderse y realizar los hechizos que el rey anuncie. Con esta ayuda oculta el rey hará desaparecer un sombrero y volar a un caballo. Sin embargo, cuando se le pide que devuelva la vida a un sabueso muerto, Babbitty nada puede hacer. Estamos de nuevo ante la magia imposible: a lo largo de los siete libros sobre Potter, se hace énfasis en la irreversibilidad de la muerte (eje fundamental, además, de la "Fábula de los tres hermanos"). En esta ocasión, la desnudez del rey es la de su falsa magia, y la de la ignorancia sobre lo que la "verdadera" magia puede o no hacer. Pero el reino no es sólo *un lugar muy lejano*: es un reino en el que las cacerías de brujas son parte de lo cotidiano y la ignorancia es en muchos sentidos el origen de las tensiones entre magos y *muggles*, como de hecho parece haber ocurrido en el pasado histórico de Occidente:

... la mejor manera de comprender la causa de la manía de las brujas es examinar sus resultados terrenales en lugar de sus intenciones celestiales. El resultado principal del sistema de caza de brujas (aparte de los cuerpos carbonizados) consistió en que los pobres llegaron a creer que eran víctimas de brujas y diablos en vez de príncipes y papas. ¿Hizo agua vuestro techo, abortó vuestra vaca, se secó vuestra avena, se agrió vuestro vino, tuvisteis dolores de cabeza, falleció vuestro hijo? La culpa era de un vecino, de ese que rompió vuestra cerca, os debía dinero o deseaba vuestra tierra, de un vecino convertido en bruja. ¿Aumentó el precio del pan, se elevaron los impuestos, disminuyeron los salarios, escaseaban los puestos de trabajo? Obra de las brujas. (...) La Iglesia y el Estado montaron una denodada campaña contra los enemigos fantasmas del pueblo. (...) [L]as masas depauperadas, alienadas, enloquecidas, atribuyeron sus males al desenfreno del Diablo en vez de a la corrupción del clero y la rapacidad de la nobleza. (Harris, 1981: 205)

La escena del perro que no revive sintetiza esto. El embaucador, acorralado, desplaza la culpa del conjuro fallido: "¡Una bruja perversa está bloqueando vuestra magia con sus propios hechizos! ¡Apresadla!" (Rowling, 2008c: 83). La cacería contra Babbitty surge de espejismos: el rey no tiene poderes; el *trickster* tampoco; la bruja no puede resucitar al animal. Dumbledore explica el rol del relato infantil: "Gracias a esta historia, muchos de nosotros descubrimos que la magia no podía revivir a los muertos. (...) [D]e pequeños estábamos convencidos de que nuestros padres podían resucitar a nuestras ratas y nuestros gatos muertos con una sacudida de sus varitas" (Rowling, 2008c: 87).

Otro aspecto del texto que dialoga con *Harry Potter* es el hecho de que contiene, según Dumbledore, "una de las más tempranas referencias literarias a un animago", figura clave en *El prisionero de Azkaban*. Babbitty, al escapar de la brigada del rey, desaparece y los sabuesos, al perseguirla, se detienen ante un viejo árbol. El embaucador anuncia que el viejo árbol es la bruja y logra que ordenen cortarlo. El rey, sus cortesanos y su "profesor de magia" escucharon entonces unas carcajadas y una voz:

–¡Necios! –gritó la voz de Babbitty, que salía de la cepa que habían dejado atrás–. ¡A un mago no se lo puede matar cortándolo por la mitad! ¡Si no me creéis, agarrad ese hacha y cortad en dos al Hechicero Mayor! (Rowling, 2008c: 84)

En una escena con reminiscencias del juicio salomónico de las dos madres, cuando el charlatán ve el hacha lista para ejecutarlo decide confesar su fraude para conservar su vida, y la lavandera, en realidad un *animago* hecho conejo, amenaza al rey desde el interior de la cepa, con lo cual obtiene, antes de partir, la protección para todos los magos y brujas en el reino y una estatua de Babbitty sobre los restos del árbol.

La transformación en animales tiene antecedentes en la mitología y en los relatos populares. Quizás en los cuentos tradicionales sea más común el humano convertido en animal por un hechizo que lo encierra en un nuevo cuerpo (*La bella y la bestia*, *La gata blanca*, *El rey rana*). La mitología registra la transformación en animal como un poder de los dioses. Propp señala que "[h]emos estudiado lo suficiente el cuento maravilloso para establecer que el héroe transformado en animal es más antiguo que el héroe que recibe como don el animal" (Propp, 1979: 242). En el caso de príncipes y princesas hechizados, los afectados conservan el habla. Es interesante el caso de los animagos, que se transforman a voluntad en un mismo animal y que, aun cuando piensan y razonan, no gozan de la facultad del lenguaje. Dumbledore señala que el conejo parlante en el cuento "[p]odría tratarse de una licencia poética, pero creo que lo más probable es que Beedle sólo hubiera oído hablar de los animagos, sin haber conocido a ninguno, pues ésa es la única libertad que se toma con las leyes mágicas en su historia" (Rowling, 2008c: 91)<sup>9</sup>. ¿Y la figura del embaucador (a la manera de los sastres de "El traje nuevo del emperador" o "Los burladores que fizieron el paño" de *El Conde Lucanor*). Junto con el relato previo, Beedle (Rowling) presenta una mirada a aquello que no puede hacerse realidad: la invulnerabilidad absoluta, la resurrección y la adquisición de poderes mágicos. Como observa Teresa Zapata, citando a Malinowski, "[l]a magia es una creación del hombre. 'Ha sido hecha por él'. Magnífica invención de la creatividad y de la rebeldía para desafiar los señalamientos a veces abrumadores del destino" (2007: 49). En Rowling, la magia, creativa, poderosa y poética, es así: profundamente humana, con las mismas limitaciones de su creador, que no es invulnerable ni inmortal. Los magos de Rowling y de Beedle son, sobre todo, seres humanos dotados del acceso a una particular "tecnología". Mortales, frágiles, con sus debilidades y miserias.

## 6. Los cuentos como patrimonio: reflexiones finales sobre una herencia mágica

Bruno Bettelheim, al referirse al conglomerado narrativo formado por cuentos de hadas, cuentos maravillosos y mitos, observa que en éstos se personifica "la experiencia acumulada de una sociedad, tal como los hombres deseaban recordar la *sabiduría* pasada y transmitirla a futuras generaciones" (1994: 29, *itálicas nuestras*). Y prosigue: "Estos cuentos proporcionan *conocimientos profundos que han sostenido a la humanidad a través de las interminables vicisitudes de su existencia*, una *herencia* que no se ha revelado a los niños de ninguna otra manera sino de un modo simple, directo y accesible".

Los mitos y los cuentos de hadas tienen muchas cosas en común. (...) Un mito, como un cuento de hadas, puede expresar, de forma simbólica, un conflicto interno y sugerir cómo podría resolverse; pero éste no es, necesariamente, el interés central del mito. (...) Los protagonistas y los acontecimientos de los cuentos de hadas también personifican e ilustran conflictos internos, pero sugieren siempre,

---

9 Sobre la relación entre las creencias históricas sobre la magia y la brujería y la transformación en animal, véase Centini, 2012.

sutilmente, cómo pueden resolverse dichos conflictos y cuáles podrían ser los siguientes pasos en el desarrollo hacia un nivel humano superior. (1994: 30, *itálicas nuestras*).

*Herencia. Conocimientos profundos. Sabiduría.* "Si desapareciera la literatura no perderíamos un arte, sino el alma" (Savater, 1988: 10). *Los cuentos de Beedle*, "muy populares desde hace siglos" (Rowling, 2008c: 11), al presentar la pugna entre el bien y el mal y el deseo del hombre de dominar al entorno y a sus semejantes (tal como observa Jesualdo, 1973: 138, al referirse al cuento popular), constituyen un testimonio antropológico del mundo mágico: "no es extraño que en la literatura de casi todos los pueblos, una serie de cuentos tenga un sentido similar como tuvieron los utensilios que sirvieron en el principio de la cultura" (Jesualdo, 1973: 138-9).

Eco incluye la tradición literaria entre los "poderes inmateriales, que no se pueden evaluar a peso, pero que de alguna manera *pesan*" (2002a: 9); asegura que "[l]a literatura, ante todo, mantiene en ejercicio a la lengua como patrimonio colectivo" (10) y, "al contribuir a formar la lengua, crea identidad y comunidad" (11). López Tamés, en su *Introducción a la literatura infantil*, enlaza la adquisición de la lengua con el valor de las narraciones en la formación y la importancia que tienen "el cuento oral o escrito, mundos imaginarios, personajes y arquetipos que permiten (...) modelos, identificaciones, respuestas a las interrogantes emocionales que la maduración infantil va exigiendo" (1990: 13). El carácter patrimonial del lenguaje, y el hecho de que el lenguaje poético y literario sea "el lugar" de su "plenitud funcional" (Coseriu, 1977: 203) nos llevan a sugerir que las narraciones míticas, maravillosas, populares y de hadas, sean de magos o *muggles* son, precisamente, patrimonio. Nobile califica a los cuentos de hadas como "[p]atrimonio universal de la humanidad infantil" (2007: 53); no en balde los manuscritos de los hermanos Grimm son patrimonio de la Humanidad desde el año 2005. Según Soriano,

[l]a literatura infantil se remonta, en realidad, al inmenso patrimonio de la literatura oral: retahílas, fórmulas, adivinanzas, coplas, rondas y sobre todo cuentos. No se dirigen especialmente a los niños, pero tienen la función de transmitir las conclusiones a que ha arribado una sociedad determinada en lo que respecta a leyes del parentesco, tabúes, transgresiones y vínculos entre los vivos y los muertos. Es un entretenimiento que tiene una misión de iniciación y de integración (Soriano, 1995: 25).

El patrimonio inmaterial "regroupe les savoirs et les savoir-faire qui caractérisent une collectivité" (Arpin, 2000: 22), y puede considerarse patrimonio "tout objet ou ensemble, matériel ou immatériel, reconnu et approprié collectivement pour sa valeur de témoignage et de mémoire historique et méritant d'être protégé, conservé et mis en valeur" (Arpin, 2000: 33). Si bien mitos y cuentos populares y de hadas corresponden a la ficción, puede decirse que lo que les da sentido es su poder de testimonio y memoria, distinto del de la catalogación histórica fáctica, mas no por ello menos veraz ni menos cercano a la memoria/historia colectiva: "el cuento vulgar primitivo es como el resumen de la historia profana, religiosa y la poesía épica de los pueblos" (Jesualdo, 1973: 139); "la separación entre la vida de todos los días y esas leyendas, esas historias de hombres y mujeres famosos aún cercanos a los dioses, *realzaba, antes que afectar, su verdad ejemplar*" (Pavel, 1991: 100, *itálicas nuestras*). Son cuentos basados en la experiencia y la sabiduría populares, en los valores y temores de distintas culturas (con muchas coincidencias estructurales y caracterológicas), en los procesos de iniciación, el enfrentamiento con el mal, el uso de la fuerza y la inteligencia, la percepción de la muerte y de lo prohibido. Cuentan la historia (las historias) del alma humana, del crecimiento, de la resolución de problemas, de las dudas, de las diferencias, de la imaginación, de lo profundamente humano, que no es poca cosa como patrimonio. Es la vida misma: "podríamos afirmar que nuestra vida es como un cuento maravilloso: huimos de los poderes maléficos, y tratamos de propiciar los poderes benéficos" (Bravo-Villasante, 1989: 353).

El trabajo de Rowling en *Harry Potter* constituye en muchos sentidos una *recopilación patrimonial*: la conjunción intertextual en la que fluyen e interactúan mitos, cuentos de hadas, aventuras, romance, novelas de caballería, intrigas policiales, seres mitológicos, imaginaria popular, estereotipos, novela de formación, relato escolar, entre otros, es un tributo al imaginario narrativo de siglos, a la afinidad natural que el trayecto de la vida humana y del aprendizaje tiene con la estructura tradicional de la narración, y a la evidencia de que las grandes inquietudes, ambiciones, preguntas y valores de la humanidad persisten en el tiempo. La autoconciencia narrativa que puede rastrearse a lo largo de los siete volúmenes tiene un elemento capital en la aparición de *Los cuentos de Beedle el Bardo* en el libro final, en la medida en que, así como la clave del ensamblaje ficcional de Rowling está en el patrimonio narrativo e imaginario general, la clave de la historia está en el patrimonio equivalente en el mundo mágico; los cuentos de Beedle han pasado de generación en generación, y el libro *Los cuentos de Beedle...* como objeto es, asimismo, una herencia: la que Dumbledore hace llegar a manos de Hermione, a cuya inteligencia dejará la responsabilidad de conducir al héroe a entender el rol de los relatos (sobre todo, del relato final) en la resolución de la historia. Según Desvallées y Mairesse,

[e]l concepto de patrimonio se distingue del de herencia en la medida en que uno y otro reposan sobre temporalidades sensiblemente diferentes. Mientras que la herencia se define después de un deceso o en el momento de la transmisión intergeneracional, el patrimonio designa el conjunto de bienes heredados de los ancestros o reunidos y conservados para ser transmitidos a los descendientes. En cierto modo, el patrimonio de (sic.) define por el linaje (2010: 67).

Así como entrecruza géneros, referencias y prototipos perceptuales del imaginario cultural, Rowling entrecruza patrimonio, herencia y linaje en la dinámica que los relatos de Beedle establecen en la culminación de la historia de Harry. *Los cuentos de Beedle* se hibridizan en su definición intradiegética como parte de la tradición oral y en su carácter de clave ficcional en manos de la heredera, Hermione. La noción de "reliquia" derivada de la creencia en lo sucedido en la "Fábula de los tres hermanos" implica veneración y legado; pasearnos por las representaciones de patrimonio, herencia y reliquia en *Harry Potter* en *Los cuentos...* nos conducirá a la inevitable referencia a los objetos mágicos, otro vínculo con el conjunto narrativo de mitos, cuentos populares y cuentos de hadas.

Los objetos de Dumbledore desconciertan a los personajes porque su sentido es simbólico: el desiluminador deja de ser un artefacto "utilitario" para ser un *guía*: Ron explica que halló a sus amigos gracias a una esfera de luz que salió del objeto, entró en su pecho y lo condujo a ellos (Rowling, 2008a: 328-9). El libro mostrará el imaginario cultural del mundo mágico y, en el último texto, la identidad y la ruta del héroe, las ambiciones humanas y su relación con la muerte; los objetos legados a Harry son símbolos de arrojo y valentía. La *snitch*, además, tendrá la Piedra de la Resurrección en su interior. La clave metaficcional del poder de estos objetos se hace explícita en el momento de la lectura del testamento, en el diálogo entre el ministro y Harry:

-Entonces, ¿crees que esto no es más que un obsequio simbólico?

-Supongo. ¿Qué otra cosa podría ser? (115)

En un contexto *mágico*, es lógico pensar que estos objetos sólo revelarán su verdadero potencial cuando los usuarios sepan cómo entenderlos y emplearlos: "the ability to control a magic item is as important as its possession" (Ashliman, 2008a: 599)<sup>10</sup>.

10 Sobre la naturaleza y tipos de objetos mágicos del cuento tradicional, véase Propp, 1979: 278-93. Sobre las modalidades de obtención del objeto mágico, véase Propp, 1971: 50-68.



El motivo narrativo de "la repetición del número de tres hermanos o de tres hermanas, siendo el pequeño y la pequeña diferentes" (Bravo-Villasante, 1989: 221), en el contexto de la "Fábula de los tres hermanos" y las resonancias intertextuales de sus personajes, hace que no sea casual que el hermano mayor del relato exija a la Muerte la varita invencible y que Voldemort coincida con esta ambición. Por su parte Harry, ante el asombro de Ron, rechaza la posesión de la varita: "Esa varita genera más problemas que beneficios", afirma (Rowling, 2008a: 629). En cuanto a la piedra de la resurrección, Rowling insiste en la imposibilidad de resucitar a los muertos: en la fábula, el hermano mediano logra tener ante sí la imagen de su amada fallecida, mas ésta no es sino una sombra "distante, separada de él por una especie de velo" (Rowling, 2008c: 2008c: 101); cuando Harry, en el bosque prohibido, utiliza la piedra, puede ver a sus seres queridos fallecidos, a quienes percibe "menos consistentes que los seres vivos, pero más que los fantasmas" (2008a: 587): en realidad son recuerdos. Allí la imagen de Sirius Black le dice: "Somos parte de ti (...). Los demás no pueden vernos" (588). Presencias de la memoria y del amor, no de la magia.

Harry es el "hermano menor" de los cuentos, humilde, sensato, valiente<sup>11</sup>, dueño de la sabiduría que le permite rectificar y tomar las decisiones correctas acerca de los objetos mágicos. No desea la varita, deja caer la piedra en el bosque y no intenta recuperarla (628). Volverá al mundo de los vivos luego de ser atacado por Voldemort y tener un encuentro con Dumbledore en el que éste elogia su modestia y su liderazgo: "quizás los más capacitados para ejercer el poder son los que nunca han aspirado a él" (603)<sup>12</sup>. Su "resurrección" –"Creo que podemos afirmar que no estás muerto", observa Dumbledore (598)– conjuga el verdadero blanco del ataque de Voldemort –el fragmento de su alma que sin querer había depositado en Harry– y su aceptación serena de la muerte.

El encuentro con la Muerte tiene también antecedentes en la literatura popular. Rowling (2007) ha reconocido en su fábula la influencia de "El cuento del bulero" que aparece en *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer, en el que tres truhanes que desean aniquilar a alguien llamado Muerte son engañados por un anciano decrepito que les asegura que podrán encontrarlo bajo un árbol cercano. Allí los hombres hallan un tesoro, deciden pernoctar y envían al más joven a buscar alimento y vino. Éste planea matar a sus compañeros y les lleva botellas con veneno, pero al llegar es asesinado por sus socios, que comienzan a beber. En clarísima moraleja, la Muerte se lleva a los tres personajes.

En otros relatos el personaje recibe de la Muerte la concesión de deseos que parece desperdiciar con peticiones del tipo "que el que se suba a mi árbol no pueda bajar hasta que yo quiera" y, al ser visitado por la Muerte, se sirve de tales deseos para prolongar su vida. Entre estos figuran el cuento del herrero Miseria, que Güiraldes recoge en *Don Segundo Sombra*, y el relato italiano sobre el *prete Ulivo* (Anderton, 1905: 46-54, Broadley, 1968: 139-43) y Batacchi, n.d.). Este último se enlaza con la petición del menor de los hermanos a la Muerte: "algo que le permitiera marcharse (...) sin que ella pudiera seguirlo" (Rowling, 2008c: 100) hasta que, al decidir que había vivido lo suficiente, deja la capa de invisibilidad a su hijo y se va con la Muerte de buen grado, tal como se cuenta de Ulivo.

Los hermanos de la fábula no son únicamente personajes de un cuento. En la conversación con Lovegood, Hermione pregunta si la familia Peverell tiene algo que ver con las reliquias, y así es. Harry siente que el apellido le es familiar: en el volumen anterior, *El misterio del príncipe*, se supo

11 Sobre la relación entre los tres hermanos y el éxito del menor (generalmente menospreciado por los mayores), Ashliman remite a dos tipos de la clasificación actualizada Aarne-Thompson-Uther: la novia animal (ATU 402) y el agua de la vida (ATU 551), ambos presentes en distintas geografías (2008b: 141).

12 El desprendimiento de Harry se anunciaba desde *La piedra filosofal*, siendo aún un niño: "sólo alguien que quisiera encontrar la Piedra, encontrarla, pero no utilizarla, sería capaz de conseguirla" (Rowling, 2000a: 246).

que Voldemort descendía de los Peverell. Su línea genealógica proviene de Cadmus, justamente el hermano que desea revertir la muerte. Y Harry descende de Ignotus, dueño de la capa de invisibilidad. No sólo la capa le corresponde por derecho. Harry, además, como Ignotus, no pretende poderes sobre otros individuos ni sobre la Muerte: sólo vivir en paz (*¿ignoto?*) hasta que llegue su hora.

El objeto mágico es una tecnología: y la tecnología, tal como la conocemos, se asocia a la percepción humana de lo mágico: Eco observa que nuestra visión de la tecnología crea expectativas inmediatistas; define la magia (de antes y de ahora) como "[l]a presunción de que se podía pasar de golpe de una causa a un efecto por cortocircuito, sin completar los pasos intermedios" (Eco, 2002b). El mundo de Rowling es humanísimo en la verosimilización del espejismo mágico: las ambiciones y miserias humanas son las mismas, ya se trate del que enciende la luz con un interruptor o del que lo hace con su varita. Parte del éxito de sus libros probablemente esté en el hecho de que hay magia, sí, pero la magia no resuelve los verdaderos problemas. Es como si se pudiera pensar que en un entorno hipertecnológico dejarían de existir los conflictos humanos; las diferencias y ambiciones serían las mismas, potenciadas por la propia tecnología. Lo que sobre ésta afirma Sukaczer puede decirse de la magia: "puede convertirse en juego, en fantasía, ayudar a la confusión y crear más problemas de los que puede resolver" (2012). La propia Rowling comenta que "los héroes y heroínas [de Beedle] saben hacer magia, pero aun así les resulta tan difícil como a nosotros resolver sus problemas" (Rowling, 2008c: 12), y observa: "la magia, además de solucionar problemas, también los ocasiona" (12). Y es que la diferencia magos/*muggles* es una diferencia anecdótica, mas no esencial: la magia es el uso que se haga de ella, y la solución de los problemas está en otros lugares: la bondad, la humildad, la capacidad de rectificar, el amor... Por eso el libro de cuentos es clave en la resolución de la aventura: Dumbledore sostiene que los hermanos Peverell crearon las reliquias, duda de la veracidad del encuentro con la Muerte y atribuye el cuento a la ficción y la leyenda, mas no por ello considera la fábula menos importante o significativa:

Voldemort no se molesta en comprender lo que no valora. Él no sabe ni entiende nada de elfos domésticos, ni de cuentos infantiles, del amor, la lealtad o la inocencia. Nada en absoluto. Porque todo eso tiene un poder que supera al suyo, un poder que está fuera del alcance de cualquier magia; es una verdad que él nunca ha captado (Rowling, 2008a: 596, *itálicas nuestras*).

Peña Muñoz, comparando lo lúdico y lo literario, confronta la "magia" del juguete tecnológico y su masificación con el juego artesanal tradicional, haciendo énfasis en su función de restituir la identidad perdida (1995: 57). El diálogo entre las siete entregas de *Harry Potter* y *Los cuentos de Beedle el Bardo* completa el efecto de un mundo construido que incorpora al lector: con la historia del *quidditch* y el bestiario fantástico, Rowling había logrado recrear parte del universo escolar de los personajes al llevar al mundo *muggle* las "mismas" ediciones manipuladas por Harry y sus compañeros. Sin embargo, por todo lo expuesto, puede verse que la función de los cuentos de Beedle en el mundo mágico va más allá y se erige en una suerte de poética, en una propuesta sobre el rol de la literatura –de esa literatura que, a través de la fantasía, nos pone ante nuestros propios miedos, valores y decisiones– en la cultura y en los individuos. "En los cuentos maravillosos está la clave, la llave de la vida" (Bravo-Villasante, 1989: 358). Los cuentos de Beedle, al insertarse en la historia de Harry Potter, además de emular y parodiar el inventario general del género y trazar un juego metaficcional con las novelas y sus personajes, construyen un espacio polivalente de herencia y patrimonio: así como funcionan a distintos niveles evocativos y significativos para niños y no tan niños (Shavit, 2009: 63 y ss. y López Gaseni, 2008:102-4), su espectro textual simula un mundo humano (el de los magos) en el que se establece el sentido esencial de la herencia narrativa. Cuando los protagonistas reciben el

volumen, no tienen idea de su verdadero valor. Harry es el heredero legítimo, desde la primera novela, de la más sabiamente elegida (o creada) de las reliquias de la Muerte. Entiende que los poderes de la varita "invencible" y la piedra de la resurrección son efímeros, y que la invisibilidad y la modestia son sus mejores aliadas. Las lecciones de la historia de los hermanos mayores, que pierden la vida (uno por jactancia e imprudencia y el otro por pretender revertir lo irreversible), están allí. El libro de cuentos infantiles se convierte en contexto y clave de la aventura, en ejercicio autoconsciente de la ficción.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderton, I. M. (1905). *Tuscan Folk-Lore and Sketches*. Londres: Arnold Fairbairns. Edición digitalizada por The Internet Archive (2008).
- Arpin, R. (2000). *Notre patrimoine, un present du passé*. Québec: Le Groupe-conseil sur la politique du patrimoine culturel.
- Ashliman, D. L. (2008a). "Magic Object", en Haase, Donald (ed.). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Westport: Greenwood Press, 598-9.
- \_\_\_\_\_ (2008b). "Brothers", en Haase, Donald (ed.). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Westport: Greenwood Press, 140-2.
- Batacchi, D. L. (n.d.). "La vita e la morte di Prete Ulivo" (introducción y notas de Domenico Chiodo). *Lo Stracciafoglio* No. 2, Edizioni Res. Consulta: abril 2015. <http://www.edres.it/batacchi.html>.
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Trad. S. Furió). Barcelona: Crítica.
- Bravo-Villasante, C. (1989). *Ensayos de literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
- Broadley, M. (1968). *Cuentos y leyendas de todo el mundo*. Bilbao: Fher.
- Centini, M. (2012). *Las brujas en el mundo: creencias populares, ritos y simbología, los grandes procesos* (Trad. G. Raluy Bruguera). Barcelona: De Vecchi.
- Cooper, J. C. (2004). *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos* (Trad. Xóchitl Huasi). Barcelona: Sirio.
- Coseriu, E. (1977). *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Desvallées, A. y F. Mairesse (dir.). (2010). *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin / ICOM.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula* (Trad. R. Pochtar). Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2002a). "Sobre algunas funciones de la literatura", en *Sobre literatura* (Trad. H. Lozano Miralles). Barcelona: R que R, 9-23.
- \_\_\_\_\_ (2002b). "El mago y el científico". *El País*, 15 de diciembre. Consulta: abril 2015. [http://elpais.com/diario/2002/12/15/opinion/1039906807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/12/15/opinion/1039906807_850215.html).
- Frazer, Sir J. G. (1981). *La rama dorada* (Trad. E. y T. Campuzano). México: Fondo de Cultura Económica (originalmente publicado en 1890).
- Galenus. *Revista para los médicos de Puerto Rico*. (2010). "Antonio Benivieni (1443-1502). Iniciador de la patología moderna", Vol. 17, año 3, No. 3 junio 2010, 38-9.
- Garrosa Gude, J. L. (2008). "Horrocruxes y almas externadas: literatura, folklore y *Harry Potter*", en dossier "Harry Potter en calzoncillos". *Educación y biblioteca*, Año 20, No. 164, 91-4.
- Genette, G. (1989). *Figuras III* (Trad. Carlos Manzano). Barcelona: Lumen.
- González de la Llana Fernández, N. (2010). "El tema del doble en 'The Warlock's hairy Heart', de J. K. Rowling". *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* No. 20. Consulta: abril 2015. [http://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/estudios-9-el\\_doble.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/estudios-9-el_doble.htm).
- Harris, M. (1981). *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura* (Trad. J. O. Sánchez Fernández). Madrid: Alianza.
- Held, J. (1981). *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario* (Trad. M. T. Brutocao y N. L. Fabbiani). Barcelona: Paidós.
- Jesualdo. (1973). *La literatura infantil*. Buenos Aires: Losada.
- López Gaseni, J. M. (2008). "La manipulación de modelos textuales en *Harry Potter*", en dossier "Harry Potter en calzoncillos", *Educación y biblioteca*, Año 20, No. 164, 102-4.
- López Tamés, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
- Marzolph, U. (2008). "Iranian Folktales", en Haase, D. (ed.). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales*

- and *Fairy Tales*. Westport: Greenwood Press, 499-503.
- Montes, G. (2001). *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nobile, A. (1992). *Literatura infantil y juvenil* (Trad. I. Marichalar). Madrid: Morata.
- Park, K. (1994). "The Criminal and the Saintly Body: Autopsy and Dissection in Renaissance Italy". *Renaissance Quarterly* 47.1, 1-33.
- Pavel, T. G. (1991). *Mundos de ficción* (Trad. J. Fombona). Caracas: Monte Ávila.
- Peña Muñoz, M. (1995). *Alas para la infancia. Fundamentos de literatura infantil*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Pizarro, C. (2008). *En la búsqueda del lector infinito. Una nueva estética de la literatura infantil en la formación docente*. Buenos Aires: Lugar.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento* (Trad. L. Ortiz). Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ (1979). *Las raíces históricas del cuento* (Trad. J. M. Arancibia). Madrid: Fundamentos.
- Rey-López, A. y E. Redondo Martínez. (1996). "Pelos en el corazón (cardiotriquia). Recuperación de dos antecedentes". *Revista Española de Patología* No. 29, 191-4.
- Rowling, J. K. (2000a). *Harry Potter y la piedra filosofal* (Trad. A. Dellepiane). Barcelona: Salamandra.
- \_\_\_\_\_ (2000b). *Harry Potter y la cámara secreta* (Trad. A. Muñoz García y N. Martín Azofra). Barcelona: Salamandra.
- \_\_\_\_\_ (2000c). *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (Trad. A. Muñoz García y N. Martín Azofra). Barcelona: Salamandra.
- \_\_\_\_\_ (seudónimo: Newt Scamander). (2001a). *Animales fantásticos y dónde encontrarlos* (Trad. A. Dellepiane). Barcelona: Salamandra.
- \_\_\_\_\_ (2001b). *Harry Potter y el cáliz de fuego* (Trad. A. Muñoz García y N. Martín Azofra). Barcelona: Salamandra.
- \_\_\_\_\_ (seudónimo: Kennilworthy Whisp). (2001c). *Quidditch a través de los tiempos* (Trad. A. Dellepiane). Barcelona: Salamandra.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Harry Potter y la Orden del Fénix* (Trad. G. Rovira Ortega). Barcelona: Salamandra.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Harry Potter y el misterio del príncipe* (Trad. G. Rovira Ortega). Barcelona: Salamandra.
- \_\_\_\_\_ (2007a). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Nueva York: Scholastic.
- \_\_\_\_\_ (2007b). Webchat del 30 de julio en Bloomsbury.com. Consulta: mayo 2015. Transcripciones disponibles en: [https://archive.org/stream/J.k.RowlingChatTranscript/ChatJkRowling\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/J.k.RowlingChatTranscript/ChatJkRowling_djvu.txt) y <http://www.the-leaky-cauldron.org/2007/07/30/j-k-rowling-web-chat-transcript/>.
- \_\_\_\_\_ (2008a). *Harry Potter y las reliquias de la muerte* (Trad. G. Rovira Ortega). Barcelona: Salamandra.
- \_\_\_\_\_ (2008b). *The Tales of Beedle the Bard*. Nueva York: Scholastic / Children's High Level Group.
- \_\_\_\_\_ (2008c). *Los cuentos de Beedle el Bardo* (Trad. G. Rovira Ortega). Barcelona: Salamandra / Children's High Level Group.
- Savater, F. (1988). "Lo que enseñan los cuentos". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)*, 1, 8-12.
- Shavit, Z. (2009). *Poetics of Children's Literature*. Athens: The University of Georgia Press.
- Soriano, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas* (Trad. G. Montes). Buenos Aires: Colihue.
- Sukaczer, V. (2012). "Hansel y Gretel están perdidos en el bosque... y no tienen celular", en *Clarín/Sociedad*, 26 de febrero. Consulta: octubre 2014. [http://www.clarin.com/sociedad/Hansel-Gretel-perdidos-bosque-celular\\_0\\_653334784.html](http://www.clarin.com/sociedad/Hansel-Gretel-perdidos-bosque-celular_0_653334784.html).
- Suzuki, D. T. (2005). *El ámbito del Zen* (Trad. J. Fibla). Barcelona: Kairós.
- The Scotsman*. (2008). "Book Review: *The Tales of Beedle the Bard*, by JK Rowling", 5 de diciembre. Consulta: abril 2015. <http://www.scotsman.com/news/book-review-the-tales-of-beedle-the-bard-by-jk-rowling-1-1301919>.

Zapata, T. (2007). *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento. Un recorrido teórico sobre sus características*

*literarias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

