



Lo propio a partir de lo ajeno: las trasposiciones cinematográficas de *Harry Potter*

Lucas Gagliardi

Universidad Pedagógica Nacional

lucas.lenguayliteratura@hotmail.com.ar

Resumen

Los estudios sobre las relaciones entre cine y literatura se han concentrado por lo general en la descripción de las diferencias entre la obra original y la reelaborada; en este marco, la obra cinematográfica ha sido frecuentemente vista como subsidiaria (Hutcheon, 2006). Desde el concepto de trasposición (Wolf, 2004), proponemos tener en cuenta las formas de construcción de una poética cinematográfica propia en las películas de la serie. En particular, nos enfocaremos en el análisis de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* y *Harry Potter y la Orden del Fénix*, filmes que responden a la problemática de crear una obra autosuficiente a partir de una obra ajena y preexistente.

Palabras clave: Trasposición cinematográfica, literatura y cine, Harry Potter, lenguaje cinematográfico.

Introducción

Las relaciones entre cine y literatura han sido objeto de debate a lo largo del siglo pasado, con frecuencia desde el concepto de «adaptación» de una obra literaria a la gran pantalla (Bluestone, 1968; Hutcheon, 2006; McFarlane, 1996; Naremore, 2000; Stam y Raengo, 2004). Este término permaneció durante años ligado en la crítica cinematográfica al «fidelity criticism» (Hutcheon, 2006: xv; Zecchi, 2012: 22), es decir, a estudios basados en la indagación acerca de la supuesta fidelidad a la obra “original”, así como también a la consideración de la obra cinematográfica como un hecho subsidiario o una paráfrasis de un original literario. Por otro lado, los estudios sobre adaptación anteriores a las observaciones de Linda Hutcheon (2006) han considerado casi con exclusividad a la literatura como objeto de este proceso y han dejado de lado otras expresiones como por ejemplo, los videojuegos.ⁱ

Este trabajo se desprende de una investigación acerca de la trasposición cinematográfica y la creación del mundo ficcional de las novelas de la serie *Harry Potter*, de J. K. Rowling. Nos interesa en esta oportunidad observar cómo en el proceso de trasposición de estos filmes se construyen poéticas cinematográficas propias y el modo en que estas «devuelven» construcciones de sentido a sus fuentes literarias (Zecchi, 2012: 45). El interés por analizar estos filmes en particular radica no sólo en la popularidad de los mismos sino en la diversidad estrategias con las que esta serie de ocho películas encara las posibilidades de la trasposición.

Marco teórico y metodológico

Seguimos la propuesta de Wolf (2004: 16), quien escoge el término «trasposición» frente a «adaptación» en tanto le permite distanciarse de los preconceptos acerca del lugar del cine como expresión subsidiaria del objeto literario. En un carril similar, Zecchi (2012) propone reconsidera la adaptación como un proceso —«cinematización»— de impronta rizomática donde se producen diferentes relaciones intertextuales que dejan traslucir ideas acerca de las diferentes partes implicadas en dicho proceso. Junto con Dudley Andrew (quien postulara la idea de una «dinámica de intercambios» entre

cine y literatura) lo dice con claridad: en un proceso de adaptación o trasposición, ambas partes se influyen mutuamente (citado en Zecchi, 2012: 21).

Por otro lado, si bien relacionaremos algunos aspectos de las películas analizadas con otras obras de sus respectivos realizadores, tomamos distancia de la teoría *auteur* en tanto consideramos que todo hecho cinematográfico es una entidad compleja que no puede reducirse a la presunta intencionalidad y poética del director.ⁱⁱ Las poéticas que analizaremos, por lo tanto, serán consideradas como el resultado de cruces entre elementos de las novelas originales, la labor del guión, decisiones del director y de otros especialistas que intervienen el hecho cinematográfico.

En cuanto a la filmografía basada en las novelas de J. K. Rowling se han realizado estudios críticos como el de Jara (2016) centrados en una metodología comparativa que enumera las diferencias entre las novelas y sus respectivas películas. En menor medida, otros como el de Johnson (2009) se han concentrado en explorar las posibilidades del lenguaje cinematográfico para «decir» algo más sobre la historia ya conocida en su versión novelesca; este último estudio se muestra más cercano a los objetivos del presente artículo.

Hemos seleccionado las películas *Harry Potter y el prisionero de Azkabán*,ⁱⁱⁱ dirigida por Alfonso Cuarón y *Harry Potter y la Orden del Fénix*,^{iv} dirigida por David Yates dado que las mismas nos parecen casos representativos de diferentes modalidades de trasposición y decisiones artísticas dentro de la franquicia cinematográfica. Exploraremos las operaciones de apropiación que estas películas realizan con respecto a sus fuentes: enfocar y redefinir aspectos de las mismas.

Las poéticas del tiempo y la inestabilidad

Si prestamos atención a las reseñas periodísticas publicadas en torno al estreno del filme o a los testimonios de los cineastas que participaron de su realización,^v observaremos que se suele destacar como temática principal de la obra el proceso de crecimiento de sus personajes principales bajo la denominación de relato *coming of age* o *bildungsroman*. En efecto, la primera de las producciones cinematográficas que analizaremos muestra interés por registrar los cambios etarios, tanto físicos como

psicológicos de Harry, Hermione y Ron; no obstante, este foco de atención forma parte de una temática más amplia que la película acentúa: el transcurso del tiempo y el cambio que este produce. Dado que la temática temporal ya se encuentra presente en la novela original, podemos sostener que la operación de la película consiste en *enfocar* dicho núcleo hasta convertirlo en el eje principal que orienta el resto de las decisiones artísticas; esto se verá en decisiones sobre aspectos formales y de contenido. Por otro lado, como veremos, el filme también se apropia de algunas características estilísticas de la prosa de J. K. Rowling para elaborar un discurso donde el elemento central es la inestabilidad.

El cambio etario y cierta percepción melancólica referida al mismo constituyen un *leitmotiv* y presente en la filmografía del realizador mexicano Alfonso Cuarón: se presenta en otras cintas suyas como *La princesita* e *Y tu mamá también* (Gagliardi, 2015). En este sentido, la modalidad de trasposición que el director implementa en *El prisionero de Azkaban* puede decirse que responde al cruce entre el mundo creativo del escritor del texto literario y el de los cineastas de acuerdo con la categoría propuesta por Wolf (2004: 116); esta clasificación se muestra cercana a lo que Andrew llamada «fidelidad espiritual» (citado en Zecchi, 2012: 74) o a la isotopía semántico-temática para Greimas. Un primer gesto en el cual encontramos una marca de apropiación y focalización sobre el motivo temporal-etario es en la escena inicial de la película, en la cual Harry se encuentra practicando un encantamiento con su varita a escondidas de sus parientes. Dicha escena contraviene ciertas normas del mundo ficcional escrito por Rowling,^{vi} pero esa escena inventada exclusivamente para el filme sirve, según algunas lecturas para introducir el despertar sexual por medio de una metáfora acerca de la masturbación.^{vii} Otras secuencias donde el guión y la puesta en escena enfatizan este tema se encuentran desperdigadas en los constantes contactos físicos entre los tres protagonistas –abrazos, colisiones accidentales– no indicadas en el texto fuente. Estamos ante un abordaje del tema temporal en relación con los cuerpos y su desarrollo.

Las transformaciones corpóreas como conductores de la temática temporal encuentran ecos en otras situaciones más literales ya presentes en la novela y el guión: es el caso de las constantes transformaciones que sufren diferentes seres a lo largo del metraje. Así, el cambio psicofísico que atraviesa Remus Lupin cuando se transforma en hombre lobo o el de Sirius Black y Peter Pettigrew por su condición de animagos, sumado a la presencia del *boggart* –un ser sin identidad corporal fija que se adapta a los temores de quien ataca– y Marge Dursley –quien es convertida en una especie de globo aerostático– constituyen otros casos sintomáticos que apuntan al cuerpo como construcción atravesada

por el tiempo. Harry Hermione y Ron lucen diferentes respecto de las películas anteriores: sus peinados han cambiado, por ejemplo; Cuarón propuso utilizar más ropa cotidiana para acrecentar las conexiones con la realidad del espectador. Esas transformaciones no son vistas como algo separado sino que se conciben como una constante, pues adultos como Sirius, Remus o Peter también poseen corporalidades en proceso. Parece sugerirse que la pubertad del trío protagónico es sólo una parte más dentro de una serie de cambios: no hay identidades físicas fijas y se suprime la promesa de una madurez a la cual llegar como etapa final y estable.

En un sentido un tanto más abstracto, el paso del tiempo como motivo conductor se encuentra presente a nivel narrativo –el guión incurre en una larga secuencia final donde Harry y Hermione deben revertir el tiempo de los acontecimientos por medio del giratiempos– pero también en otros niveles de representación y elementos constitutivos del filme. Nos centraremos en ellos ahora.

Si observamos la sintaxis del filme, notamos una constante utilización del plano secuencia y la duración más extensa de muchos otros planos si los comparamos con los de los largometrajes predecesores dirigidos por Chris Columbus. El filme privilegia la captura continua del entorno y de las acciones de los actores, ya sea por medio de verdaderos planos de gran duración o empalmes logrados durante la posproducción (estrategias presentes en el resto de la filmografía cuaroniana). Secuencias como el diálogo en que el Arthur Weasley revela a Harry el asedio de Sirius Black, parte de la lección a cargo de Remus Lupin y sus diálogos con Harry o la conversación entre Snape y Dumbledore son registrados por una cámara en perpetuo movimiento y sin intervención de cortes visibles. Por otro lado, Cuarón suele utilizar como transición entre una escena y otros movimientos que simulan atravesar la materialidad del espacio –vidrios, paredes, mecanismos de un reloj– para evitar la sensación del corte en la sintaxis visual. Estas estructuras sintácticas (Casetti y Di Chio, 1991: 108) que rehúyen a la fragmentación enfatizan la *presentificación* del tiempo en continuo devenir y otras sensaciones como la tensión, enfoque sobre el diálogo o los gestos actorales.

En cuanto al nivel de la representación, la película focaliza en el motivo del reloj en repetidas ocasiones, motivo *ad hoc* que no se encuentra presente hasta el final de la novela de Rowling. La escenografía de la película agrega sectores de Hogwarts no vistos en los dos largometrajes anteriores como una torre con un gigantesco reloj cuya vista recae en uno de los patios del castillo. Numerosas composiciones –por ejemplo, durante la secuencia del vuelo en el hipogrifo, la introducción del mapa <http://www.revistas.unlp.edu.ar/index.php/PLR/index>

del merodeador o la secuencia de reversión temporal– introducen el reloj como indicio o prolepsis del posterior viaje en el tiempo de los protagonistas (Johnson, 2009: 243). Otro elemento conductor de la temporalidad es el sauce boxeador y cómo este es afectado por las transiciones estacionales a lo largo del filme, introduciendo un elemento escenográfico clave para la resolución del conflicto. Por otro lado, si conjugamos el análisis del modo de representación con el del contenido del campo visual, notaremos que la película también enfatiza allí el tiempo como tema. Los constantes movimientos circulares que la cámara describe al abrir las escenas privilegian el espacio dinámico expresivo mediante movimientos de cámara que dialogan con los personajes, la puesta en escena y remiten al paso del tiempo (Casetti y Di Chio, 1991: 146). Por último, debemos prestar atención al uso de los indicadores de sonido en la apropiación del tiempo como temática del filme. La banda sonora incorpora el sonido del reloj primero en *off* durante varias secuencias –nuevamente en función proléptica– y luego a la música original de John Williams, donde el marcado del cronómetro se utiliza como elemento rítmico en el corte musical «Forward to time past» (Williams, 2004). En un sentido más metafórico, el tiempo es evocado en la música a través del recuerdo de los padres de Harry en la pieza «A window to the past» utilizado en momentos introspectivos que indagan en el pasado de sus padres (Webster, 2009: 236).

Existe un segundo aspecto en el cual la trasposición de *El prisionero de Azkabán* implementa códigos estilísticos propios para adueñarse de aspectos presentes en la novela original de J. K. Rowling, los cuales podrían pensarse como una búsqueda de equivalencias semióticas e intermediales. La prosa de Rowling muestra en sus primeras cuatro novelas una propensión por los juegos de palabras y la materialidad sonora; en particular, por la aliteración (Thomas, 2012). Su carga de diálogos es notable –es escaso el uso del discurso referido indirecto en la autora–, sus oraciones suelen ser breves y jugar con la polisemia en algunos casos. Estas operaciones refuerzan cierta idea de inestabilidad y travesura (Thomas, 2012) como guiños al lector, algunos de los cuales se pierden en la traducción. El guión de Steve Kloves recupera mediante citas textuales algunos fragmentos donde estos connotadores resultan llamativos; un ejemplo está en la secuencia del banquete de bienvenida a Hogwarts donde el director Dumbledore menciona que el docente encargado de enseñar acerca de las bestias fantásticas “Profesor Kettleburn retired in order to enjoy more time with his remaining limbs”.^{viii} Por otro lado, Rowling suele resaltar la inestabilidad y torpeza de los personajes en muchas escenas –accidentes durante las clases, gestos, detalles ampulosos– que las trasposiciones al cine frecuentemente dejan de lado; los adjetivos *quirky* y *mieschevious* han sido utilizados para describir estos rasgos de sus textos literarios (Thomas, <http://www.revistas.unlp.edu.ar/index.php/PLR/index> pág. 6

2012). Ahora bien, el largometraje muestra una serie de operaciones en los cuales se sienten ecos de estas marcas de Rowling.

La cámara de Cuarón se encuentra en constante movimiento –son escasos los planos estáticos– mostrando esa misma inquietud. Frecuentemente los desplazamientos más suaves se interrumpen con giros bruscos sobre el eje de la cámara o acercamientos repentinos en varias escenas, sumado al uso de la cámara en mano en fragmentos como el aterrizaje del hipogrifo Buckbeack o una secuencia agregada al filme en la cual se sigue el derrotero de un pajarito que recorre los territorios de Hogwarts hasta morir en el Sauce Boxeador.

La mencionada inquietud puede comprenderse en parte como contracara de la ebullición hormonal de los personajes, pero más allá de esto no solo atañe a la sintaxis del filme sino que también se presenta en el plano de la puesta en escena. Cuarón llena algunas composiciones con una profusión de elementos –como el pasillo de las escaleras y los cuadros móviles que conduce a la torre de Gryffindor– o acciones en segundo plano con extras en secuencias de gran despliegue (Johnson, 2009: 210). La casa de los gritos, escenario donde ocurren importantes revelaciones de la película tematiza la inestabilidad por medio de una estructura de madera que literalmente se balancea y cruje. Agitación e inestabilidad marcan también a un personaje que se vuelve más notorio dentro de la película que en el libro: Buckbeack. Este hipogrifo es caracterizado por el cineasta y los especialistas en efectos especiales (Heyman y Cuarón, 2004) como una criatura adolescente, cuyos movimientos en tierra muestran cierta torpeza y falta de ajuste a su propio cuerpo, contrastando con la magnificencia que despliega en el aire.

Nuevamente, la música de John Williams, compuesta durante las últimas etapas de postproducción, apunta a congraciarse con la poética que la película construye: se realiza un notable viraje desde los tonos más heroicos y tradicionales del film de fantasía previo a estructurarse en base a la canción «Double trouble» como *leitmotiv*. Esta pieza, suerte de villancico oscuro con reminiscencias tchaikovskianas, encarna el espíritu de la película por medio de una melodía que se vuelve la unidad temaria principal de la composición. Acompañado por una letra basada en la danza de las brujas de *Macbeth*, la canción refuerza la sensación de agitación e inestabilidad que predomina en la película.

Del grotesco a la magia callejera

La quinta película de la franquicia, *La Orden del Fénix*, contó con un momentáneo cambio de guionista –Michael Goldenberg en reemplazo de Steve Kloves– y de dirección: ingresó David Yates, quien se mantendría hasta el final de la serie. Si en el caso de *El prisionero de Azkabán* encontramos que se enfocaban y resaltaban ciertos aspectos temáticos y estilísticos de la novela original, aquí encontramos que la trasposición estará guiada más bien por la *redefinición* de ciertos elementos de la novela, de los cuales el largometraje se apropia para conducirlos hacia otras construcciones de sentido.

Lo que el quinto largometraje retoma de su correspondiente novela es, además de la trama, el componente satírico y grotesco centrado en la intriga político-institucional (Campos, 2011). Por otra parte, reelabora la ambientación urbana y el tono que sólo se insinuaban en fragmentos del relato original. Con esto último nos referimos no sólo a la utilización de espacios urbanos contemporáneos y reconocibles por el espectador sino también a una serie de elecciones en cuando a los modos de representación con los cuales los cineastas construyen la película: lo urbano asociado a lo violento, sucio y «realista» como elecciones estéticas.

Podemos encontrar estas recurrencias estilísticas y temáticas en la filmografía de David Yates. El realizador tiene como principales antecedentes sus trabajos televisivos en miniseries como el *thiller* político *State of Play*, los policiales *The Sins* y *Sex Traffic* o el telefilme *The Girl in the Café*, donde el componente político subyace a una historia de amor. En ellos encontramos recursos de montaje, música y fotografía que se utilizan *La Orden del Fénix*. Varios críticos notaron el incremento de este estilo que han denominado “realista urbano” (Raphael, 2007; Travers, 2007; Johnson, 2009: 283), así como un tono mucho más oscuro y portentoso en esta película.

La morfosintaxis de este filme se distancia de los anteriores. El caso más evidente es la puesta en escena, mucho más despojada de detalles y situaciones en segundo o tercer plano dentro del campo visual que, por ejemplo, en el caso de del tercer largometraje. No sólo se eliminan algunos elementos asociados con la fantasía y el tono más infantil de las anteriores películas –por ejemplo, la presencia de los fantasmas y otras criaturas mágicas, el quidditch– sino que la composición de los planos privilegia el recorte de la figura del personaje sobre el fondo vacío y profundo, reforzando de este modo la sensación de soledad y desamparo que aqueja a los personajes. Si bien se registran numerosas escenas grupales, el

trabajo fotográfico muestra una preferencia por planos de conjunto con los personajes distribuidos en diferentes puntos de la captura, separados unos de otros o por primeros planos que tienden a aislar a los actores, reservando los planos generales y panorámicos para momentos puntuales.

Una escena al principio del filme muestra este cambio de tonalidad y estilística: luego de discutir con su primo, este último y Harry se guarecen de la lluvia en un paso a bajo nivel apartado del casco urbano, una estructura de concreto sucia y *graffiteada* donde son atacados por los dementores. No es sólo la elección de ese espacio urbano por oposición a la calle del suburbio de clase media donde ocurre la misma escena del libro— sino la utilización nerviosa de la cámara en mano y los planos cerrados sobre los personajes más el montaje abrupto y sincopado lo que registra la pelea con los dementores. Estos mismos recursos se utilizarán en numerosas escenas del filme, como las alucinaciones de Harry^{ix} y especialmente en aquellas dedicadas a los momentos de confrontaciones como la que ocurre en el Ministerio de Magia hacia el final.^x El montaje sincopado y vertiginoso sumado al trabajo de sonido en estos fragmentos recuerdan a la estética del cine de Guy Ritchie y Danny Boyle producido a fines de la década de 1990. Por otro lado, el uso de la cámara en mano y el plano cerrado con efecto acosador y opresivo remiten al cine de los hermanos Dardenne. Ambas elecciones muestran un alejamiento respecto de la sintaxis visual de los largometrajes anteriores dentro de la franquicia.

En cuanto a la fotografía también se destaca un tratamiento del color diferente al de los tonos saturados de los primeros filmes o a la leve desaturación y acentuación cromática de *El prisionero de Azkabán*. El director de fotografía Slawomir Idziak utiliza, como en *Black Hawk Down*, una paleta reducida y bordes nítidos, principalmente dominada por los azules y colores tierra o quebrados. Esta elección obedece a la apuesta por una estética «realista» (Heyman y Yates, 2007) que busca observar la fantasía desde una óptica más coherente con el creciente uso de espacios urbanos de Londres en la saga (la estación de trenes, el vuelo sobre el río Támesis, el Parlamento, varias tomas en barrios de la ciudad). Ese realismo es identificado precisamente con la urbanidad, la cual será recuperada con creces en *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte, parte 1* —también dirigida por Yates—, la cual transcurre fuera del terreno mágico de Hogwarts. La transición entre elementos reales e irreales en *La Orden del Fénix* queda asentada en una escena del filme que se vale del cruce de ambos verosímiles: durante el abordaje del tren en King's Cross, Harry vislumbra entre la muchedumbre de la estación una persona de traje que resulta ser el villano lord Voldemort. La secuencia se revela como una alucinación pero pone en evidencia dicha

fusión. Si el espacio real se llena de elementos alucinatorios y mágicos, el espacio propiamente mágico –Hogwarts, el Ministerio de Magia– se llenan también de esquemas y representaciones extraídas «de la realidad» que el espectador reconoce como marco epistémico: normas, leyes, comportamientos y objetos que configuran la burocracia que rige el uso de la magia y, por extensión, del mundo ficcional dentro de la diégesis. En definitiva, Yates apunta a crear con otros recursos un verosímil similar al de Rowling, cuya comunidad mágica se entrecruza con el mundo real, pero reorienta la construcción del mundo ficcional hacia una estética no sugerida por las novelas.^{xi}

Por otro lado, la trasposición de la quinta novela focaliza el uso del grotesco. Nos centraremos en dos casos puntuales: el personaje de Dolores Umbridge y la intriga política.

Campos (2011) menciona que la sátira es la principal modalidad adoptada por la quinta novela de la serie a partir de la crítica hacia las instituciones públicas y el estado burocratizado. Dentro de esta vertiente, Dolores Umbridge, la secretaria del ministro de magia y nueva profesora del claustro de Hogwarts, es el blanco de muchas de esas críticas. El personaje, interpretado por la actriz Imelda Staunton, es caracterizado por medio de la de la acumulación (tanto de funciones dentro de las instituciones como de pertenencias) como de la hipérbole (se acentúan rasgos físicos por medio de los primeros planos, excesivo uso del color rosa y la estética *kitsch* en su vestuario e indumentaria). La película trabaja sobre la base del *kitsch* propuesto por la novela pero realiza aportes propios a esta caracterización: el vestuario del personaje va virando de tonalidad desde un rosado apastelado a un fuerte color fucsia cuando se encuentra en el apogeo de su poder, según comenta la diseñadora de vestuario Janny Temime (Heyman y Yates, 2007). La marcación actoral pone el énfasis en el tono atildado y la constante expresión sonriente del personaje y su estridencia general, que por acumulación genera una impresión grotesca. No obstante, lejos de recaer solamente en la comicidad, el grotesco es orientado hacia el terreno de lo siniestro cuando las acciones del personaje –la tortura de alumnos, la censura– comienzan a emerger en diversas secuencias donde ella encarna la política del ministerio de Magia de intervenir el colegio y acallar la disidencia.

La intriga política –el conflicto entre el Ministerio y Hogwarts– también queda marcado por la hipérbole y suma como recurso el absurdo. El Ministerio diseña una política basada en la paranoia y la supresión de la disidencia ante las evidencias del regreso de Voldemort y una posible guerra civil. La escalada de supresiones de derechos queda manifiesta en un recurso original de la película para

<http://www.revistas.unlp.edu.ar/index.php/PLR/index>

manifestar la acumulación de normativas: la pared de los decretos ministeriales. Como si se tratara de una referencia a *The Wall* (1978, Alan Parker), *La Orden del Fénix* se apropia de uno de los muros de Hogwarts como punto de referencia y manifestación del poder del ministerio a través de Umbridge y las normas que ella logra sancionar para someter al colegio. En la secuencia en que los gemelos Weasley desatan una sublevación contra la profesora el blanco simbólico de su revuelta es la pared cubierta de decretos que ellos destruyen antes de huir del colegio, situación no presente en la novela. Por otro lado, la iconografía del filme recurre también a pancartas y estandartes como los que predominan en el ministerio de Magia, los cuales para Johnson (2009; 287) remiten a la propaganda fascista.

Conclusiones

Las dos películas que hemos analizado constituyen casos de trasposición en los cuales se configuran poéticas propias a partir de construcciones de sentido presentes en los textos originales pero interviniéndolas durante la cinematización. Seguramente estudios como los que propone la crítica genética (Lois, 2001) puedan iluminar aún más los conjuntos de elecciones artísticas en los cuales podemos advertir que las películas se constituyen como obras autónomas que dialogan con sus fuentes literarias aportando sentidos a las mismas.^{xii}

Los casos analizados muestran operaciones en las cuales se ha enfocado un motivo presente o se ha redefinido estéticamente la identidad visual de la franquicia a partir de posibilidades abiertas por la novela y estableciendo diferentes relaciones intertextuales con la misma. El modo en que una resalta el motivo temporal y la otra el adopta el estilo realista urbano devuelven a los originales literarios una lectura acerca de núcleos de interés de los realizadores acerca de elementos presentes en las novelas en diferentes medidas.

Por supuesto que también en toda trasposición se conjugan variables económicas –harto evidentes en producciones de enorme presupuesto como las analizadas– y de otras índoles, pero consideramos que los estudios sobre el tema podrían beneficiarse del análisis del cine destinado a público masivo y de las particularidades con las que se conjugan las identidades de las películas tomando distancia, mirando con ojos entrecerrados o dialogando con palabras casi calcadas de sus fuentes.

Referencias bibliográficas

Bluestone, George. *Novel's into films*, California, University of California Press, 1968.

Campos, Guadalupe. «Harry Potter y la Reconciliación Imposible. Breve recorrido por un *Bildungsroman* satírico». En *Luthor*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2011, núm. 3. Consultado el 5 de marzo de 2017 en < <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article12>>.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.

Gagliardi, Lucas. «Bestias de larga tradición: tradiciones textuales en *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*». *Luthor*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2017, núm. 7. Consultado el 5 de marzo de 2017 en < <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article162>>.

Gagliardi, Lucas. «El espanto y la maravilla van de la mano». *Letraceluloide. Revista de cine y literatura* [en línea], 2015. Consultado el 5 de diciembre de 2017 en <<http://letraceluloide.blogspot.com.ar/2015/09/publicacion-bimestral-issn-n1851-4855.html>>

Gagliardi, Lucas. «Sueños interrumpidos: aproximación a *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*». *La colmena. Revista de la Universidad Autónoma de México*, México D.F., Universidad Autónoma de México, 2017, núm. 93.

Gibbs, John. *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*, Columbia, Columbia University Press, 2002

Griffith, James. *Adaptations as Imitations: Films from Novels*, Delaware, University of Delaware Press, 1997.

Heyman, David (prod.) y Cuarón, Alfonso (dir.). *Harry Potter y el prisionero de Azkabán* [DVD]. Londres: Warner Bros. Pictures, 2004.

Heyman, David (prod.) y Yates, David (dir.). *Harry Potter y la Orden del Fénix* [DVD]. Londres: Warner Bros. Pictures, 2007.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*, Nueva York, Routledge, 2012.

Jara, Ana Belén. *Análisis de la adaptación de la saga de novelas fantásticas Harry Potter al guión cinematográfico* (tesis), Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2016.

Johnson, Michael K. «Doubling, Transfiguration, and Haunting: The Art of Adapting Harry Potter for Film». En Anatol, Gisele Liza (ed.). *Reading Harry Potter Again. New Critical Essays*, Santa Bárbara, Praeger, 2009, pp. 207-221.

Lois, Élidea. *Genesis de escritura y studios culturales*, Buenos Aires, Edicial, 2001.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York, Clarendon Press, 1996.

Naremore, James. *Film adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press, 2000.

Nel, Philip. «Lost in Translation?: Harry Potter, from Page to Screen». En Heilman, Elizabeth (ed.). *Critical perspectives on Harry Potter*, New York, Routledge, 2003, pp. 275-290.

Puig, Claudia. «'Order' of the day: Big thrills, new villains» [en línea]. En *USA Today*. 12 de Julio de 2007. Consultado el 5 de marzo de 2017 en <http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/reviews/2007-07-09-potter-review_N.htm>.

Raphael, Amy. «How I raised Potter's bar». En *The Guardian*, 24 de junio de 2007. Consultado el 5 de marzo de 2017 en <<https://www.theguardian.com/film/2007/jun/24/harrypotter>>.

Thomas, James W. *Rowling Revisited: Return Trips to Harry, Fantastic Beasts, Quidditch, & Beedle the Bard*, Pensilvania, Zossima Press, 2012.

Travers, Peter. «Harry Potter and the Order of the Phoenix». En *Rolling Stone*, 11 de julio de 2007. Consultado el 5 de marzo de 2017 en <<http://www.rollingstone.com/movies/reviews/harry-potter-and-the-order-of-the-phoenix-20070711>>.

Webster, Jamie Lynn. *The Music of Harry Potter: Continuity and Change in the First Five Films* (Tesis de Doctorado), Oregon, University of Oregon, 2009.

Williams, John *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* [CD, álbum]. EEUU: Warner Music, 2004.

Wolf, Sergio. *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

Zecchi, Bárbara. «Introducción: la adaptación multiplicada». En Zecchi, Bárbara (ed.). *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense, 2012, pp. 19-64.

ⁱ Dudley Andrew (en Zecchi, 2012: 22) critica la generalidad del término «adaptación» aduciendo que se podría pensar que hasta los hechos históricos o noticias son susceptibles de ser «adaptados» al cine. Hutcheon (2006) desarrolla una teoría integral de la adaptación teniendo en cuenta diferentes disciplinas.

ⁱⁱ Para ver un desarrollo de los pormenores de esta postura teórica y su relación con la adaptación, remitimos a Zecchi (2012). En particular nos interesan las homologaciones muy problemáticas que equiparan la pluma del escritor al director. Debemos destacar que, a partir de los planteos de teóricos literarios como Roland Barthes, la figura del autor literario también entra en crisis y resulta difícil de sostener esta identificación desde ambos lados.

ⁱⁱⁱ En adelante, *El prisionero de Azkabán*.

^{iv} *La Orden del Fénix*, en adelante.

^v Nos basamos en el corpus de reseñas que recopilan sitios web que como Metacritic.com e IMDB y en las entrevistas que se incluyen como extras en las correspondientes ediciones en DVD de las películas.

^{vi} Los magos menores de 16 años no pueden hacer magia fuera de los territorios del colegio Hogwarts.

^{vii} Otras posibles metáforas que apuntan a la sexualidad de los personajes se encuentran en el paralelismo entre la relación de Hermione y Ron con el de sus respectivas mascotas, un gato y un ratón que se persiguen constantemente a lo largo del filme.

^{viii} «El profesor Kettleburn se ha jubilado con el propósito de pasar más tiempo con los miembros que aún le quedan». La traducción es de mi autoría.

^{ix} En estas secuencias oníricas y alucinatorias en las cuales Harry sueña con un sector del Ministerio de Magia. Desencuadres y desenfoque sumados a planos detalle y un montaje alternante con cortes abruptos refuerzan la inestabilidad pesadillesca de estos fragmentos.

^x La película también identifica con esta estética realista la presencia de las peleas entre los magos que fueron pensadas como peleas callejeras desde la coreografía (Heyman y Yates, 2007) y el mencionado uso del montaje como forma de generar nerviosismo del mismo modo que en las secuencias oníricas (no en vano se ha dicho que esta película se muestra más cercana al lenguaje del cine de terror contemporáneo (Puig, 2007). La película también crea un conjunto de signos propios referidos al clima de terror por medio del uso constante de las nubes de tormenta y otros fenómenos meteorológicos no marcados en el texto de Rowling.

^{xi} Es cierto que se ha señalado un movimiento similar en la escritura de Rowling, cuyos referentes si bien pueden encontrarse dentro de la literatura fantástica –J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis– también han sido situados dentro del realismo inglés –Dickens, Hardy, Eliot– y el policial clásico (Thomas, 2012); de estas dos fuentes genéricas Rowling extrae una gran atención a los diálogos y la descripción minuciosa de espacios y leyes de funcionamiento del mundo mágico. La cartografía que Rowling traza de por sí inyecta cierto realismo a su ficción; esta es recuperada por el largometraje, que elige acentuar por medio de las mencionadas elecciones estéticas ese basamento en la «cotidianeidad» del espectador promedio que vive en ciudades, redefiniendo entonces los alcances del realismo en el texto original

^{xii} Me refiero por ejemplo al estudio sobre los cambios en la textualización que se dan entre la novela, el guión, sus revisiones y la conclusión de un largometraje. El caso de *La orden del Fénix* muestra muchísimos cambios interesantes entre las primeras versiones de Goldenberg y la película acabada.