

La adaptación cinematográfica de *Harry Potter y la piedra filosofal*: el equilibrio entre filtrar y mostrar

The Cinematographic Adaptation of
Harry Potter and the Philosopher's Stone:
The Balance between Filtering and
Showing

JAVIER SOTO ZARAGOZA

Universidad de Almería, España

javiersoto[at]ual.es

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 24
(noviembre 2022). Miscelánea. Páginas 187-208. Artículo recibido 01 julio 2022,
aceptado 02 octubre 2022, publicado 30 noviembre 2022



RESUMEN: En 2001 Chris Columbus adaptó *Harry Potter y la piedra filosofal*, la *opera prima* de Joanne Kathleen Rowling para convertirla en la primera película de la saga *Harry Potter*. Nuestro artículo ofrece un análisis de algunas de las decisiones que se tomaron respecto de la novela para hacer la película, en específico de cómo se trabajó con la trama y con el mundo mágico. Para ello se pone primero en contexto la película y se revisa el concepto de adaptación, de manera que después puede explicarse por qué es importante que Columbus escogiera filtrar unos elementos y mostrar otros, algo que se ejemplifica mediante dos escenas del filme.

PALABRAS CLAVE: Harry Potter, Chris Columbus, J. K. Rowling, adaptación, película, novela, mundo mágico

ABSTRACT: In 2001 Chris Columbus adapted *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Joanne Kathleen Rowling's *opera prima* to make it the first film in the *Harry Potter* saga. Our article provides an analysis of some of the decisions made by Columbus regarding the original novel to make his film, especially focused on how the plot and the Wizarding World were treated. To do so, the film is in first place put into context and the concept of adaptation is reviewed, so that later it can be explained why it is important that Columbus chose to filter some elements and show others, something that is exemplified by two scenes from the film.

KEYWORDS: Harry Potter, Chris Columbus, Joanne Kathleen Rowling, adaptation, film, novel, wizarding world



It is our choices, Harry, that show what we truly are.
Joanne Kathleen Rowling

1. INTRODUCCIÓN. FACTORES CONTEXTUALES Y COMERCIALES

El presente artículo pretende llevar a cabo una aproximación a la película *Harry Potter y la piedra filosofal* (2001), la adaptación que el director estadounidense Chris Columbus realizó de la novela original homónima publicada por la escritora británica Joanne Kathleen Rowling en 1997, y explicar qué decisiones se tomaron para su desarrollo —en especial en cuanto a lo argumental y visual— y en dónde reside el valor de la versión cinematográfica respecto de la obra original. Para ello será necesario en primer lugar contextualizar libro y película.

La novela de Rowling nació *a priori* con un destinatario infantil o juvenil y su éxito fue impensable en un primer momento, en el que varias editoriales rechazaron el manuscrito hasta que Bloomsbury Publishing aceptó publicar una tirada inicial de la obra. Fue entonces cuando ocurrió algo que no estaba previsto: la novela alcanzó unos índices de ventas inusuales para la narrativa juvenil del momento, e incluso —y esto fue a más con el paso de los años— atrajo a un público lector de un espectro de edad mucho mayor que el que se suponía para ella. La primera novela de la saga se convirtió en un éxito indiscutible de ventas, y en los albores del siglo XXI, cuando la cuarta entrega —*Harry Potter y el cáliz de fuego* (2000)— afianzó ese éxito, ya había quedado demostrado que la complejidad de la historia podía ir a más y Rowling se había convertido en mesías de un nuevo y extendido *fandom* (cfr. Blake, 2002).¹ Fue entonces cuando la industria del cine decidió que había más formas de explotar el éxito

¹ Las ideas que Joanne Kathleen Rowling ha expresado en cuestiones de género le ha supuesto sucumbir de forma parcial o total bajo lo que se conoce como cultura de la cancelación (cfr. Ching Velasco, 2020: 4).

de las historias del mago adolescente; es el caso perfecto para ilustrar lo que José Luis Sánchez Noriega llama la “garantía de éxito comercial” (2004: 50-51) de las adaptaciones de *bestsellers* al cine. La industria cinematográfica no se equivocó: la película llegó a generar más de 974 millones de dólares durante su tiempo en taquilla (Box Office Mojo, s/f). Había terminado así por cumplirse lo que la propia Rowling profetizó sin saberlo en el primer capítulo de la novela: “He’ll be famous [...] every child in our world will know his name!” (2004: 15).

Ahora bien, lo que en los títulos de crédito se especifica como una película “basada en” la novela de Rowling (Columbus, 2001: 2:19:13) no se produjo a la ligera; el director, el *casting* principal y hasta el compositor de la banda sonora fueron seleccionados con esmero para asegurar que la película, que produjo Warner Bros. Pictures, satisficiera las exigencias de un público lector al que había que contentar y otro nuevo al que era necesario encandilar. Columbus, que dirigió también la adaptación de la segunda entrega de la saga, contaba con un nada desestimable palmarés como director, y el hecho de que ya hubiera firmado éxitos de taquilla —algunos con efectos especiales, aunque más primitivos que los que integraría en *Harry Potter y la piedra filosofal*—, muchos de ellos destinados a un público infantil, supuso un aspecto importantísimo a tener en cuenta por los productores (cfr. Linder, 2000). Al del director se sumó otro nombre que *sensu lato* garantizaba que la saga de películas *Harry Potter* tuviese el tratamiento de un producto cinematográfico que perduraría en la memoria: John Williams, el celeberrimo director de orquesta y compositor que había creado las bandas sonoras de fenómenos de la gran pantalla como las franquicias *Star Wars*, *Superman*, *Indiana Jones* y *Parque Jurásico [Jurassic Park]*—y con el que Columbus ya había trabajado en *Solo en casa [Home Alone]*—. Para la película Williams creó *leitmotifs* dedicados a personajes o situaciones: cuando hay peligro suena casi siempre la misma pieza o una versión de esta, al igual que con el miedo y la fascinación, sentimientos para los que se recurre muy a menudo a versiones del tema principal. Se trata de un recurso operístico al que el compositor ha recurrido muy a menudo en sus trabajos (cfr. Pérez, 2014) y que se emplea en *Harry Potter* y

la piedra filosofal para ayudar al público espectador a entender lo que ve, pues la información —sobre todo en la primera hora— es mucha para quienes no conocen el mundo creado por Rowling. El *casting*, por su parte, resulta interesante porque por exigencias de la autora quienes actuaran en ella debían provenir de Reino Unido, algo lógico hasta cierto punto si se tiene en cuenta que toda la novela transcurre en un internado de magia ubicado en Escocia. Esta restricción sirvió para reunir en la película a la flor y nata del cine británico, con nombres destacables como los de Richard Harris, Maggie Smith y Alan Rickman. Sin embargo, para el trío protagonista no podían escogerse actores de prestigio, puesto que debían interpretar a niñas y niños de once años.

2. SOBRE ADAPTACIONES, REESCRITURAS Y FIDELIDAD

El término *adaptación*, como ha explicado, entre otros, José Antonio Pérez Bowie (2010: 22), ha ido convirtiéndose con el paso de los años y el incremento de los estudios específicos sobre el tema en una etiqueta demasiado genérica. En su lugar, Pérez Bowie propone la noción de *reescritura*, que *grosso modo* consiste en un tipo de adaptación que alberga

una opción personal mediante la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación (2010: 26).

Hay que entender, por tanto, que, aunque la noción de adaptación deba concretarse con términos más específicos como el de reescritura, esto no es una norma universal sino restringida a los filmes que suponen una verdadera reelaboración del texto fuente. Por eso Pérez Bowie (2010: 38) no censura del todo el término y sugiere la posibilidad de continuar utilizándolo cuando, en casos como el nuestro, no se trate de una transposición al medio

fílmico sino de una reescritura. Nos encontramos, por tanto, con dos términos próximos pero distintos: *adaptación*, que refiere el traslado del medio escrito al medio audiovisual, y *reescritura*, que supone una concreción de la adaptación caracterizada por la creación de un producto audiovisual más desligado del original novelesco, en el que la voluntad de la traducción intersemiótica, como diría Roman Jakobson (1971: 260-266), va más allá y busca una revisión personal del texto.

Pérez Bowie, al mismo tiempo que teoriza sobre estas cuestiones terminológicas, advierte de los peligros de la noción de fidelidad, que, en sus palabras, “resulta insostenible a la hora de abordar una adaptación por la multiplicidad de cuestiones que tal noción implica” (Pérez Bowie, 2010: 38). No es en absoluto una cuestión menor, menos aún para nuestro planteamiento, y se hace necesario recordar que la presunta fidelidad o infidelidad de la película respecto a la obra original es un punto de vista comparativo ya superado sobre el que no puede basarse, al menos en exclusiva, el análisis de una adaptación. Al respecto de la cuestión, Robert Stam (2005: 15) ya explicó que el discurso de la fidelidad tiene dos problemas: la concepción de núcleo significativo subyacente debajo de los detalles de estilo, que serían accesorios, lo que queda anulado habida cuenta de que un texto puede tener varias lecturas distintas; y la determinación de a qué se debe ser fiel: si se pretende serlo a la trama en cada detalle el resultado fílmico sería demasiado largo, si es a la descripción de los personajes se priorizaría el parecido físico de los actores sobre sus capacidades,² y si es sobre las intenciones de su autor/a haría falta no sólo establecer qué son en realidad esas intenciones sino encontrar la manera de determinarlas. Hacemos hincapié en este asunto porque, aunque después acudamos a algunos conceptos relacionados en origen con el *fidelity criticism*, debe

² Hay que mencionar que los actores principales, además de ser seleccionados entre los más capaces del cine británico, guardan un gran parecido físico con la descripción de sus personajes —también el trío protagonista—, y no fue necesario alterar en profundidad la estética de ninguno de ellos.

quedar claro que el análisis de la adaptación de *Harry Potter y la piedra filosofal* que se plantea en los epígrafes siguientes no se edifica en torno a la fidelidad respecto a la novela.

3. MOSTRAR Y FILTRAR

Conocidas las diferencias existentes entre una adaptación y una reescritura, y anticipada ya la pertenencia de *Harry Potter y la piedra filosofal* al primer grupo, conviene comenzar este apartado justificando dicha clasificación. El filme de Columbus, al igual que todos los que integran la saga cinematográfica de *Harry Potter* —quizás con excepción de la tercera entrega, dirigida por Alfonso Cuarón—, no supone ni mucho menos una reelaboración de la novela de Rowling sino todo lo opuesto. Su objetivo no es resultar artística de manera autónoma sino permanecer lo más cerca posible al original literario. Su valor, como se verá en las páginas siguientes, reside en haber entendido esa circunstancia y en haber tomado las decisiones de guion necesarias para llevarla a cabo con éxito; esto es: haber podido trasladar la trama propuesta por Rowling a un medio distinto asumiendo los evidentes cambios exigidos por el cambio medial —y en ocasiones beneficiarse de sus posibilidades— pero procurando mantener la mayor cercanía al texto original venerado por un amplio público que, en los casos de *bestsellers* llevados a la pantalla, suele esperar experimentar en su visualización una experiencia muy próxima a la de la lectura del original. De ahí una reflexión de Stam: “the clichéd response that ‘I thought the book was better’ in this sense really means that our experience, our phantasy of the book was better than the director’s” (2005: 15). En este proceso entra en juego la evidente imposibilidad de un largometraje de plasmar por completo lo que cuenta la novela; “en este sentido [...] la adaptación de una novela de extensión habitual casi siempre decepcionará” dice Sánchez Noriega (2004: 54). Resulta interesante, en este punto, recoger el guante de Stam cuando se pregunta —y esto es muy pertinente en la saga *Harry Potter*— qué ocurre si se invierte el proceso y se visiona primero la película para después leer la novela:

Are the annoyed or agreeably surprised that the novel has “added” the unnecessary descriptions “edited out” of the film version? Does the film then become the experiential “original” betrayed by the actual original? Or is the reader, whose appetite has merely been whetted by the film, exhilarated to discover the incomparable riches of the verbal text? (Stam, 2005: 14).

Trasladar esta reflexión a *Harry Potter y la piedra filosofal* nos permite anticipar el *quid* de la cuestión, puesto que, asumido que fueron muchos los que vieron la película sin haber leído la novela, no resulta atrevido afirmar que el estímulo por conocer más, por *ver* más, es el que acabaría llevándolos a *leer* el texto original. Como en toda adaptación, en la de esta película fue necesario acortar la historia original, pero en este caso dicho procedimiento fue uno de sus grandes aciertos. El filme de Columbus en esencia cumple dos funciones: da vida visual al mundo mágico creado por Rowling —para cuyo análisis estructural o estético serían necesarios estudios *ad hoc* (cfr. Delgado Jiménez, García Ferrer, Truneau Castillo, 2009; Pennington, 2009)— y *filtra*³ o concreta la historia que tiene lugar en él. En definitiva, el guion, escrito por Steve Kloves —que acabaría guionizando todas las novelas de la saga—, encaja a la perfección con dos de los rasgos que Sánchez Noriega, siguiendo a Peña Ardid, explica que suelen presentar las novelas más propensas a ser adaptadas; a saber: que en ellas domine la “acción exterior narrable visualmente, sobre los procesos psicológicos o las descripciones verbales” y que “las acciones narradas en el relato pueden trasladarse por completo a la pantalla” (Sánchez Noriega, 2004: 57).

Sánchez Noriega define el proceso de adaptación como “un camino de opciones, toma de decisiones, de sucesivas elecciones” (2004: 59) y, en ese sentido vamos explicar qué decisiones toma Columbus —aunque el crédito sea también del guionista— y por qué las

³ Empleamos aquí el término *filtración* para aludir a la acción, inherente al concepto de adaptación, de reducir lo presente en el original literario —sobre todo en lo referido al argumento— cuando este es trasladado al medio fílmico. No se trata del concepto narratológico de la filtración que puede complementar al de focalización (cfr. Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 2005: 96).

toma. En primer lugar, ya hemos mencionado que la trama de la película está *filtrada* porque, si bien el grueso de la acción de la novela ha pasado a la pantalla,⁴ las líneas argumentales tangenciales —Peeves, el *poltergeist* de Hogwarts, es el gran olvidado de la película en relación con su presencia en la novela—, a veces incluso capítulos enteros —como el noveno, que narra un enfrentamiento entre Harry y Draco Malfoy (Rowling, 2004: 107-120)—, han desaparecido. Columbus tiene un motivo, además de la evidente necesidad de reducir a aproximadamente dos horas y media una novela en la que prima la acción continuada: simplificar la idea de Rowling para adaptarla a lo que el público está más acostumbrado a ver y evitar que este se pierda en las digresiones argumentales originales.⁵ El público sale del cine con la sensación de que conoce el mundo que se le ha presentado, de que conoce a los protagonistas de la historia; y Kloves se asegura de que las futuras adaptaciones puedan ahondar en aspectos más profundos con la seguridad de que quienes las verán habrán ya asistido a la presentación del inicio de una saga —no olvidemos que un año antes del estreno de la película Rowling ya había publicado el cuarto libro— que, despojado de su aparato anecdótico en relación con las líneas argumentales que vendrían, permitió al público espectador entrar con pie seguro en el extraordinario universo de J. K. Rowling, tal vez el mayor de los logros de la escritora británica, por encima de las tramas que suceden en él.

Es decir, en general Columbus trata de despegarse lo menos posible de la trama original, teniendo muy en cuenta que las posteriores estaban ya más que encauzadas, y elimina lo justo para poder hacer comprensible la historia en el tiempo que tiene para

⁴ Harry Potter es un niño que no sabe que es mago, lo descubre en su decimoprimer cumpleaños y viaja a Hogwarts, un colegio de magia donde conoce a Ron, a Hermione y a otras/os magas/os. En ese colegio se custodia la piedra filosofal, un mineral de extraordinarias facultades que podría devolver a la vida a Voldemort, el mago oscuro que años atrás asoló el mundo mágico y mató a los padres de Harry. Este se da cuenta de que alguien va a intentar robar la piedra y entra con sus amistades en el lugar donde la guardan, descubre que es Voldemort para, finalmente, vencerlo.

⁵ El guion se concentra a fin de llevarlo por el camino de lo más esperado por el público espectador. Un buen ejemplo es la reducción de las cuatro pruebas que había que superar para llegar a la piedra filosofal a tres, el número mágico de la retórica, el del tricolon.

contarla —y para mostrarla (cfr. Chatman, 1978: 146)—. Así pues, y retomando algunas teorías adaptativas basadas en el superado concepto de la fidelidad pero que creemos interesante traer a colación en tanto a las categorías establecidas y a la reflexión a la que queremos llegar, *Harry Potter y la piedra filosofal* sería para Sánchez Noriega (2004: 63-65) una adaptación como transposición, el mismo término que emplea Irina O. Rajewsky (“*medial transposition*” en oposición a “*media combination*”) en relación con la calidad intermedial: “the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium” (2005: 51).

4. DOS ESCENAS: QUÉ MOSTRAR, QUÉ FILTRAR Y POR QUÉ

Para ilustrar cómo Columbus y Kloves adaptaron la novela de Rowling, vamos a tomar como ejemplo la puesta en escena de dos fragmentos: uno en el que la escena se simplifica para ajustarla al nuevo medio y otro en el que las bondades de la narración cinematográfica, sin apenas suprimir elementos descritos en el original, logran una descripción visual que satisface con idéntico resultado la necesidad narrativa del fragmento adaptado. Son, respectivamente, el momento en el que Harry compra su varita mágica y la primera vez que ve —vemos— el castillo de Hogwarts. Ambas escenas se escogen tanto por su relevancia argumental como porque están destinadas a mostrar el mundo mágico al público espectador. Y, en ese sentido, un aspecto que debe señalarse antes de comentar ambas escenas es el de la focalización (cfr. Deleyto, 1991: 166-176). Desde el punto de vista narrativo podríamos considerar que la película cuenta con una focalización interna, puesto que, como sucede en gran medida en la novela, vemos la historia siempre desde el punto de vista de Harry, y solo nos son revelados los pensamientos y sentimientos de este de forma directa. Esa elección por parte de Rowling es muy inteligente, al igual que la decisión de Columbus de mantenerla, ya que el público lector-espectador va descubriendo el mundo mágico a la misma vez que lo hace

el protagonista. Ambos desconocen la realidad en la que el segundo se ha sumergido de repente, y verlo todo con idénticos ojos dota al relato de la verosimilitud que precisa. El punto de vista es el de Harry; y a raíz de ello o bien vemos las situaciones a la vez que lo vemos a él en ellas o bien vemos dichas situaciones de la misma forma en que él las ve.

Al tomar en cuenta esto, resulta interesante hacer balance de cómo director y guionista trasladan al guion los primeros capítulos de la novela de Rowling, destinados a ofrecer un contexto en el que predomina la presentación de las particularidades del mundo mágico según van trascurriendo los hechos en él. A pesar de que buena parte del mundo de Rowling está construida sobre el *real*, sucede con él lo mismo que con las narraciones fantásticas que crean mundos ubicados en dimensiones mucho más lejanas: ese mundo tiene unas normas, tiene una historia, una estética, unas relaciones de poder, etc. y se hace necesario que el público receptor de la obra vaya familiarizándose con ello. Columbus y Kloves, que a diferencia de Rowling cuentan con el importante apoyo de la imagen, escogen presentar el mundo mágico de la misma forma que la novelista, aunque se ven obligados a ofrecer en ocasiones una imagen más quintaesenciada. Por tanto, observar los dos ejemplos de escenas que proponemos permitirá tanto entender cuáles son las vías mediante las que se escoge encauzar el proceso adaptativo según las posibilidades y limitaciones del nuevo medio cinematográfico como de qué manera el mundo mágico va presentándose al mismo tiempo por sí solo.

4.1. *Ollivander y las varitas mágicas*

La primera de las escenas que nos ocupa muestra cómo Harry entra en una tienda de varitas en la que el señor Ollivander le vende, tras un par de intentos fallidos, la que será la suya (Columbus, 2001: 0:23:00-0:26:30). Un primer vistazo evidencia que buena parte de lo que figura en la escena de la novela (cfr. Rowling, 2004: 63-65) desaparece en la pantalla. En el filme vemos cómo Hagrid insta a Harry a entrar en la tienda para comprar su varita mientras que él va a encargarse de un asunto que aún le quedaba por hacer, sin embargo, en la novela

ambos entran en el establecimiento. Esto propicia una conversación entre el anciano vendedor y Hagrid acerca de la expulsión de este último de Hogwarts y la consecuente ruptura de su instrumento mágico, algo que Columbus y/o Kloves decidieron obviar con el fin de dar absoluto protagonismo a Harry en una escena que resulta de máxima relevancia en el filme porque, si bien está enmarcada en un capítulo de la novela en el que Harry adquiere diversos útiles necesarios para asistir a sus clases de magia, la varita sigue siendo el símbolo predilecto de su condición, algo que deja claro la propia Rowling: “a magic wand... this was what Harry had been really looking forward to” (2004: 63). Lo primero que debe interesarnos es cómo Columbus configuró en lo visual lo que la autora describe de este modo:

The last shop was narrow and shabby. Peeling gold letters over the door read *Ollivanders: Makers of Fine Wands since 382 BC*. A single wand lay on a faded purple cushion in the dusty window. A tinkling bell rang somewhere in the depths of the shop as they stepped inside. It was a tiny place, empty except for a single spindly chair which Hagrid sat on to wait. Harry felt strangely as though he had entered a very strict library; he swallowed a lot of new questions which had just occurred to him and looked instead at the thousands of narrow boxes piled neatly right up to the ceiling. For some reason, the back of his neck prickled. The very dust and silence in here seemed to tingle with some secret magic (Rowling, 2004: 63).⁶

El director crea una tienda con un exterior construido por completo de madera oscura y conserva el letrero, que mantiene en un primer plano contrapicado para después mostrarnos a un Harry de pie frente al establecimiento y mirando hacia arriba; es decir, da a

⁶ [“La última tienda era estrecha y de mal aspecto. Sobre la puerta, en letras doradas, se leía: “Ollivander: fabricantes de excelentes varitas desde el 382 a.C.”. En el polvoriento escaparate, sobre un cojín de desteñido color púrpura, se veía una única varita. Cuando entraron, una campanilla resonó en el fondo de la tienda. Era un lugar pequeño y vacío, salvo por una silla larguirucha donde Hagrid se sentó a esperar. Harry se sentía algo extraño, como si hubieran entrado en una biblioteca muy estricta. Se tragó una cantidad de preguntas que se le acababan de ocurrir, y en lugar de eso, miró las miles de estrechas cajas, amontonadas cuidadosamente hasta el techo. Por alguna razón, sintió una comezón en la nuca. El polvo y el silencio parecían hacer que le picara por alguna magia secreta”] (Rowling, 2011: 74).

entender al público que él y el personaje han leído al mismo tiempo el cartel, que ahora está fuera de campo. La varita en el escaparate se omite, con bastante probabilidad para mantener cierta intriga visual acerca de cómo serán. La escena continúa y Harry entra en la tienda haciendo sonar la campanilla, pero sin Hagrid, como ya hemos comentado. La pantalla muestra un plano picado desde el que podemos ver a Harry terminando de atravesar el umbral de la puerta para acceder a un espacio razonablemente pequeño cuya impresión de biblioteca construye Columbus apilando en altísimas estanterías las cajas de varitas como si de libros se tratasen y colocando varios papeles e incluso algunos libros en el lado contrario, todo dominado por un silencio monasterial y la tenue iluminación de una luz proveniente de un par de lámparas que acentúan el brillo de una madera cuyo sonido al paso de Harry recuerda al de quien camina por una biblioteca (Columbus, 2001: 0:23:25-0:23:34).

La aparición de Ollivander es en el libro un tanto extraña. Surge de repente, no se sabe muy bien de dónde, y saluda a Harry y a Hagrid, que se sobresaltan. Columbus no obvia ese sobresalto de Harry, pero hace aparecer al vendedor de varitas como si de un bibliotecario o un librero se tratase, subido en una escalera corredera apoyada sobre las altas estanterías. No obstante, en la película es Harry quien interpela un primer “hola” hacia la nada que hace surgir del pasillo a Ollivander. Este se muestra también complacido de que Harry haya, por fin, acudido a visitarle. Después de esto, en el libro hay una conversación sobre los difuntos padres de Harry: sobre el parecido físico de este con su madre y sobre los tipos de varita que ambos eligieron comprar en su momento. Columbus y Kloves eliminan esa parte por lo mismo que eliminan a Hagrid: lo importante de esta escena es el misticismo que la envuelve, y por tanto cuantas menos distracciones argumentales haya mejor resultará el efecto. Resuelven este asunto al concentrarlo en una sola frase de Ollivander: “it seems only yesterday that your mother and father were in here buying their first wands” (Columbus, 2001: 0:23:53-0:23:59). A continuación, este extrae una caja de una de las estanterías y se la

ofrece a Harry. Columbus y Kloves se saltan así la conversación con un Hagrid ausente y la explicación sobre la composición de las varitas mágicas.

Tras el fracaso de un par de pruebas iguales que las del libro pero a las que se les han eliminado los comentarios de Ollivander acerca de la naturaleza de las varitas fallidas, llegamos a la segunda parte de la escena que nos importa: el descubrimiento de la varita acertada. Ollivander vuelve a las estanterías y, ante la curiosidad de un Harry que inclina la cabeza para poder observarlo desde el mostrador (Columbus, 2001: 0:24:46), extrae una tercera caja⁷ y la cámara cambia para mostrar un primer plano de Harry contemplando a Ollivander y, seguidamente, a este tal como lo ve su cliente: a contraluz dentro del angosto pasillo. El misticismo que después se revelará que tiene la escena para la trama de la historia comienza a deducirse por esta iluminación, por las breves palabras pronunciadas por el anciano y, como decíamos antes, por la música. Cuando Harry toca esta varita en la novela, Rowling describe lo siguiente:

He felt a sudden warmth in his fingers. He raised the wand above his head, brought it swishing down through the dusty air and a stream of red and gold sparks shot from the end like a firework, throwing dancing spots of light on to the walls (Rowling, 2004: 65).⁸

Columbus, sin embargo, no rompe el aura mística que ha creado y le da a esa suerte de epifanía mágica una apariencia menos pirotécnica: un haz de luz dorada y de aire golpea de manera súbita aunque suave a Harry desde arriba mientras que el público espectador lo observa a este en un primer plano y a la varita en un plano detalle (Columbus, 2001: 0:25:09-0:25:16), todo ello aderezado desde el hallazgo de la varita por parte de Ollivander con una

⁷De nuevo, el tricolon. Son tres las varitas que Harry prueba en la película, pero en el libro “the pile of tried wands was mounting higher and higher on the spindly chair” (Rowling, 2004: 65).

⁸ [“sintió un súbito calor en los dedos. Levantó la varita sobre su cabeza, la hizo bajar por el aire polvoriento, y una corriente de chispas rojas y doradas estallaron en la punta como fuegos artificiales, arrojando manchas de luz que bailaban en las paredes”] (Rowling, 2011: 77).

composición musical que resulta una variante del tema principal (Columbus, 2001: 0:24:50-0:25:08).

La relevancia argumental de ese momento continúa en la conversación posterior entre Ollivander y Harry, fundamental para el desarrollo y comprensión de la trama —en ella el anciano le revela a Harry el primer dato que este obtiene acerca del asesino de sus padres y de su misteriosa cicatriz—⁹ hasta el punto de que en su proceso adaptativo Columbus y Kloves optaron no solo por no filtrar nada de lo contenido en el original novelesco sino que incluso para la guionización de su final decidieron emplear las mismas palabras escogidas por Rowling. Ollivander dice —por igual en libro y película— en un intercambio de primeros planos con Harry: “He Who Must Not Be Named did great things — terrible, yes, but great” (Rowling, 2004: 65; Columbus, 2001: 0:26:07-0:26:17). Esa atmósfera místico-siniestra se rompe en ambos textos, novelístico y fílmico. En el primero, Harry paga y se va; en el segundo, Ollivander se retira y escuchamos cómo Hagrid golpea la ventana de la tienda para, acto seguido, verlo de nuevo con una lechuga como regalo de cumpleaños para Harry, con lo que además Kloves puede eliminar también la escena anterior en la que compran la lechuga, sin necesidad de obviar el matiz de que sea un regalo de Hagrid, y además justificar así su ausencia.

Por tanto, lo que esta escena representa es un caso claro de que tanto Columbus como Kloves son muy conscientes del material que tienen entre manos y de lo que quieren hacer con su adaptación. Conscientes de que las tramas, digresiones y diálogos de la novela no pueden trasladarse por completo a la pantalla —en general por imposibilidad medial pero en este caso acentuado también por el tipo de novela que es *Harry Potter y la piedra filosofal*, caracterizada como ya se ha señalado por unos rasgos (ausencia de procesos psicológicos y acción continuada) que si bien facilitan su adaptación a la par imposibilitan que esta se base en

⁹El momento en el que el vendedor menciona a Voldemort se introduce el *leitmotiv* musical que sonará la mayoría de las veces que se hable en profundidad del personaje y cuando este aparezca en pantalla.

la completa transposición a la pantalla de los tres elementos mencionados—, director y guionista optan por aplicar un filtro que los reduzca. Dicho proceso afecta de manera singular lo concerniente a las tramas desarrolladas mas, como queda ejemplificado en esta escena, también lo hace a aspectos digresivos y dialógicos. Ese filtro permite concentrar toda la atención en un momento trascendente para la trama, que queda además engrandecido tanto por la adición de los planos visual y acústico que, con herramientas distintas a las de la novela, logran imprimir relevancia a la escena.

4.2. *El castillo de Hogwarts y los botes*

La segunda escena transcurre poco después en la línea temporal del filme y de la historia. Se trata del momento en el que el alumnado de primer curso ve el castillo de Hogwarts por primera vez y accede a él tras cruzar en bote el lago que lo circunvala (Columbus, 2001: 0:35:42-0:36:27). En la novela esto sucede en el final del sexto capítulo e incluye una escena posterior en el que se adentran por un túnel que desemboca en un muelle subterráneo (Rowling, 2004: 83-84). Ese momento no está en la cinta de Columbus; con todo, esta escena es tanto esa ausencia del ya referido proceso de filtración como la vía mediante la que el medio cinematográfico adapta una escena cuya base radica en la descripción. De nuevo se trata de una escena relevante porque que es la primera ocasión en que Hogwarts es visto, por lo que es preciso llamar la atención sobre el acompañamiento musical. Una vez más la escena comienza con una versión del tema principal de la película, que no había vuelto a sonar desde el breve instante en que lo hizo en la escena con Ollivander; y no es casual. Otra vez estamos ante una situación de “descubrimiento mágico”, mayor si cabe que la anterior, y Columbus remarca de forma auditiva así lo épico del momento. Se está desvelando uno de los mayores atractivos en cuanto a escenografía se refiere: es la presentación oficial de la versión cinematográfica del imponente castillo. Si bien, aunque las imágenes de Hogwarts generadas en la mente de quienes leyeron la novela nacieran todas de la misma descripción, los resultados dependen siempre de la interpretación e imaginación de cada persona lectora. En

este caso, el medio fílmico ofrece la misma imagen del castillo para todo el mundo, lo que constituye un ejemplo de cómo la adaptación de la novela contribuyó a la homogenización del universo mágico y, por extensión, al posterior incremento de su comercialización—. Rowling describe la escena de la siguiente forma:

The narrow path had opened suddenly on to the edge of a great black lake. Perched atop a high mountain on the other side, its windows sparkling in the starry sky, was a vast castle with many turrets and towers. “No more’n four to a boat!” Hagrid called, pointing to a fleet of little boats sitting in the water by the shore [...]. And the fleet of little boats moved off all at once, gliding across the lake, which was as smooth as glass. Everyone was silent, staring up at the great castle overhead. It towered over them as they sailed nearer and nearer to the cliff on which it stood (Rowling, 2004: 83).¹⁰

Columbus recurre directamente a los botes, y obvia esa primera vista del castillo y del lago al final del sendero. En su lugar, prefiere mantener la incógnita unos segundos más y, mediante un movimiento de cámara con grúa, muestra primero un plano cenital de las embarcaciones para ir bajando de forma progresiva hasta situarse detrás de ellas y ofrecer un gran plano general del castillo, de la montaña y del lago, justo en el momento en el que suenan los acordes más reconocibles de la alterada versión de “Hedwig’s Theme”, el ya icónico tema principal de la cinta y de la franquicia (Columbus, 2001: 0:36:01). Columbus aún la primera vista del castillo con el romanticismo de su contemplación desde los botes y sitúa por último al público espectador en una embarcación más, detrás de las otras,

¹⁰ [“El sendero estrecho se abría súbitamente al borde de un gran lago negro. En la punta de una alta montaña, al otro lado, con sus ventanas brillando bajo el cielo estrellado, había un impresionante castillo con muchas torres y torrecillas. —¡No más de cuatro por bote!— gritó Hagrid, señalando a una flota de botecitos alineados en el agua, al lado de la orilla. [...] Y la pequeña flota de botes se movió al mismo tiempo, deslizándose por el lago, que era tan liso como el cristal. Todos estaban en silencio, contemplando el gran castillo que se elevaba sobre sus cabezas mientras se acercaban cada vez más al risco donde se erigía”] (Rowling, 2011: 97).

permitiéndole mirar hacia el castillo de igual manera. El silencio contemplativo que Rowling impone a sus personajes es sustituido por unos murmullos de admiración emitidos solo por Ron y por Harry. Para enseñar el castillo, el director ofrece planos medios y primeros de algunas/os pasajeros a quienes se les muestra observando con asombro el edificio, lo que le permite emplear el mismo recurso que utilizó con Harry y el letrero de la tienda de Ollivander: mostrar en pantalla planos más detallados de Hogwarts simulando ser dichos planos aquello que contemplan los personajes previamente enfocados, pues dichos detalles se muestran en plano contrapicado. Es en ese momento cuando se inaugura otro *leitmotiv* musical, el que se asociará al descubrimiento mágico y a cierta festividad; de hecho sonará poco después, cuando el alumnado ingresa al Gran Comedor del castillo por vez primera (Columbus, 2001: 0:38:19).

Como se ve, esta escena requiere un proceso adaptativo distinto al de la anterior. En este caso no es necesario filtrar prácticamente ninguna trama muy larga ni ninguna digresión, dialógica o argumental, innecesaria para la resolución del argumento principal. Por el contrario, lo que la escena requiere es adaptar el procedimiento descriptivo de la novela al nuevo medio y, por tanto, mostrar al público espectador lo que antes se describía al público lector. Lo relevante de la contemplación de la fortificación justifica que, incluso en el proceso descriptivo, director y guionista optasen por el detalle, proveyendo, al igual que la novela de Rowling, de una imagen minuciosa de uno de los escenarios más importantes de la película y de uno de los símbolos visuales de la saga.

5. CONCLUSIONES

Se precisa entender la película de Columbus como una adaptación de la novela de Rowling y no como una reescritura de esta, en tanto que en el proceso de cambio medial no opera una voluntad del director de revisar el original ni de apropiarse de él. Por tanto, el

término apropiado para referirse a la película *Harry Potter y la piedra filosofal* es *adaptación*, un concepto más general que el de reescritura —que puede considerarse un tipo de adaptación— pero que en el caso del filme de Columbus es el que mejor se ajusta al objeto artístico perseguido y logrado. Bajo el supuesto entonces de que *Harry Potter y la piedra filosofal* es una adaptación cinematográfica y que por ello su objetivo es transponer lo presentado en un medio original (el escrito) a otro nuevo (el fílmico), en las páginas anteriores se han abordado dos aspectos específicos sobre la construcción del valor de esta adaptación.

En primer lugar, la película, como es natural, muestra, da una imagen concreta a lo descrito en la novela, y con ello confiere naturaleza visual a lo que en el original eran acciones y objetos, algo que en *Harry Potter y la piedra filosofal* resultaba indispensable en tanto que toda la primera novela de la saga constituye una introducción a un mundo mágico muy pensado y construido, razón por la que se antojaba fundamental poder trasladarlo con acierto a la pantalla. Sin ir más lejos, se debe a Columbus y su equipo el haber sentado la base de la estética cinematográfica de un mundo mágico que todavía hoy, con precuelas de las tramas originales, sigue creciendo. Como se ha visto en los ejemplos, ello se va logrando según avanzan las escenas, si bien hay secuencias y escenas que adquieren especial relevancia para esa construcción visual del mundo mágico, tales como la minuciosidad con la que se muestran las varitas y el castillo.

Por otra parte, la película de Columbus filtra la trama, un procedimiento que, sin dejar de ser una circunstancia esperable de cualquier largometraje que adapte una novela de extensión media, debe ponerse en valor en el caso de *Harry Potter y la piedra filosofal* por cuanto selecciona bien qué debe entenderse como accesorio y qué no y privilegia los elementos argumentales —y estéticos— que más peso adquieren no solo en el desarrollo de la trama de este filme sino en los argumentos de los tres libros siguientes, que ya estaban publicados. El que en el argumento de la novela prime la acción continuada y el que buena parte de su atractivo resida en la edificación del mundo mágico permitió que las bondades del

lenguaje cinematográfico hiciese el traslado a la pantalla sin demasiadas complicaciones y, en ocasiones como el hallazgo de la varita correcta o la primera vista de Hogwarts, permitido engrandecer ciertas escenas.

En conclusión, la adaptación realizada por Columbus adquiere valor, entre otros aspectos, por realizar con acierto un procedimiento de transposición medial en el que los procedimientos de selección de lo que debe mostrarse y lo que debe filtrarse se desarrollan con acierto. No es de extrañar, por tanto, que el filme de Columbus no solo no defraudase al público fanático del texto original sino que atrajese a más gente al universo *Harry Potter* —y, es posible que, de acuerdo con Stam, aumentase el número de quienes lean la novela, vean o no la película—: *Harry Potter y la piedra filosofal* constituye una adaptación que modula muy bien los aspectos más valiosos en cuanto a trama e imagen de la novela de Rowling.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLAKE, Andrew. (2002). *The Irresistible Rise of Harry Potter*. London-New York: Verso.

BOX OFFICE MOJO. (s/f). Harry Potter and the Sorcerer's Stone. <https://www.boxofficemojo.com/release/r11416332801/>

CHATMAN, Seymour. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

CHING VELASCO, Joseph. (2020). You are *Cancelled*: Virtual Collective Consciuousness and the Emergence of Cancel Culture as Ideological Purging. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 12(5), 1-7. Doi: [10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s21n2](https://doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s21n2)

DELEYTO, Celestino. (1991). Focalisation in Film Narrative. *Atlantis* 13(1-2), 159-177.

DELGADO JIMÉNEZ, Ángel; GARCÍA FERRER, Donaldo; & TRUNEAU CASTILLO, Valentina. (2009). Los procesos de significación en la saga Harry Potter de J.K. Rowling. *situArte. Revista arbitrada de la Facultad de Arte de la Universidad del Zulia*, 2(3), 70-80. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15951>

JAKOBSON, Roman. (1971). *Selected Writings* vol. 2. Paris: Mouton.

LINDER, Brian. (2000), Chris Columbus to direct Harry Potter. *IGN* (28 de marzo). <https://www.ign.com/articles/2000/03/28/chris-columbus-to-direct-harry-potter>

PENNINGTON, John. (2002). From England to Hogwarts, or the Aesthetic Trouble with Harry Potter. *The Lion and the Unicorn*, 26(1), 78-97. Doi: [10.1353/uni.2002.0008](https://doi.org/10.1353/uni.2002.0008)

PÉREZ BOWIE, José Antonio. (ed.) (2010). *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

PÉREZ, Hernán. (2014). *Música de cine. John Williams & Steven Spielberg*, Santa Fe: Ediciones UNL.

RAJEWSKY, Irene O. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, lettres et des techniques*, 6, 43-64. Doi <https://doi.org/10.720271005505ar>

ROWLING, Joanne Kathleen. (2004). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Boomsbury.

ROWLING, Joanne Kathleen. (2011). *Harry Potter y la piedra filosofal*. Barcelona: Salamandra.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. (2004). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

STAM, Robert (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. En STAM, Robert; & RAENGO, Alessandra. (Eds.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-54). Malden: Blackwell.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; & FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

COLUMBUS, Chris. (2001). *Harry Potter and the Philosopher's Stone* [Película]. Warner Bros Pictures.