



Ocnos: Revista de Estudios sobre  
Lectura

ISSN: 1885-446X

cepli@uclm.es

Universidad de Castilla-La Mancha  
España

Tabernero-Sala, Rosa

Los epitextos virtuales en la difusión del libro infantil: Hacia una poética del book-trailer.

Un modelo de análisis

Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura, vol. 15, núm. 2, 2016, pp. 21-36

Universidad de Castilla-La Mancha

Cuenca, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259149309002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Los epitextos virtuales en la difusión del libro infantil: Hacia una poética del *book-trailer*. Un modelo de análisis

### *Public online epitexts to children book promotion. Towards a book-trailer poetic. An analysis model*

Rosa Tabernero-Sala  
Universidad de Zaragoza

**Fecha de recepción:**  
04/08/2016

**Fecha de aceptación:**  
30/10/2016

**ISSN:** 1885-446 X  
**ISSNe:** 2254-9099

#### Palabras clave

Lectura virtual; Web 2.0; *book-trailer*; promoción lectora; álbum ilustrado; alfabetización multimedia.

#### Keywords

Virtual Reading; Web 2.0 Technologies; Book-trailer; Reading Promotion; Picture books; Media Literacy.

**Correspondencia:**  
[rostab@unizar.es](mailto:rostab@unizar.es)

#### Resumen

En el marco de la definición del *book-trailer* como epitexto virtual en la categoría de paratexto incorporado (Gray, 2010) o de literatura digital en aumento (Unsworth, 2006), en este trabajo presentamos el análisis de las principales características del *book-trailer* partiendo del estudio de un corpus de 80 ejemplos seleccionados del material que aparece en la red. De este análisis se desprenderá una serie de categorías que constituirán las referencias necesarias para analizar un *book-trailer* desde los parámetros de calidad y de la alfabetización multimodal. Asimismo ejemplificamos el modelo de análisis con el objeto de constatar su paradigma.

#### Abstract

While defining book-trailer as virtual epitext in the incorporated paratext's category (Gray, 2010) or increasing electronic literature (Unsworth, 2006), we present an analysis of the main book-trailer characteristics starting from a survey of 80 examples selected from the materials that appears on the web. From this analysis we will see some categories which will establish the references required for analyzing a book-trailer from quality parameters and multimodal literacy. We will exemplify the model with the object of noticing his paradigm too.

Esta investigación forma parte del proyecto de investigación «Los espacios virtuales para la promoción del libro y la lectura. Formulación de indicadores para evaluar su calidad y efectividad» FFI2015-69977-R (Proyectos I+D+I del Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación). Ministerio de Economía y Competitividad de España. Convocatoria 2015

Tabernero-Sala, R. (2016). Los epitextos virtuales en la difusión del libro infantil: Hacia una poética del *book-trailer*. Un modelo de análisis. *Ocnos*, 15 (2), 21-36.  
doi: 10.18239/ocnos\_2016.15.2.1125

## Introducción

Recientemente, se han publicado diferentes estudios sobre la importancia de los epitextos virtuales públicos en la difusión del libro y de la lectura. Concretamente, Lluch, Tabernero y Calvo (2015), siguiendo a Gray (2010), insisten en la necesidad de reflexionar sobre la importancia de este tipo de paratextos y en las modificaciones que de su presencia se desprenden. En esta línea, se destaca la existencia de lo que Jenkins (2008) denomina “audiencias interactivas” dentro de la web social en la que se explica el lector del siglo XXI:

Se trata de identidades virtuales para quienes es tan importante estar al día de las últimas novedades editoriales, como obtener el placer de intercambiar conocimientos y opiniones sobre los libros que leen, sobre los autores que les gustan, sobre las temáticas, etc. (Lluch, Tabernero y Calvo, 2015, p. 798)

Así mismo, se expone en el citado estudio lo que ha supuesto la cultura de la web social en la definición de la lectura, tanto en su promoción como en la identificación de un nuevo estatus de lector social, que incorpora cambios esenciales en la construcción del discurso (Lluch, Tabernero y Calvo, 2015, p. 802). Gray (2010) revisa el concepto de epitexto que presenta Genette (1987) en virtud de una nueva cultura: el paratexto y, por ende, el epitexto, resulta un elemento auxiliar del texto que realiza las funciones de introducción al mismo. Sería una carta de presentación. Así, Gray (2010, p.6) va más allá de la consideración de los paratextos por parte de Genette como algo accesorio o auxiliar, para entender que el paratexto crea el texto, lo distribuye y es responsable, en parte, del sentido que le atribuye el lector. El texto es, por tanto, una productividad continua que se encuentra en perpetuo movimiento. Por su parte, el paratexto se adecua al texto proponiendo la estrategia de lectura como una forma de “consumo textual”. Además el paratexto ayuda a decidir qué texto leer y condiciona la creación de significados en la cultura y en la sociedad:

(...) paratexts contribute to the text and are often vital parts of it is to argue that paratexts can be part

of the creative process, and not just marketing “add-ons, and “ancillary products;”, as the media industries and academia alike have often regarded them. To ignore paratexts, textual role is to misunderstand their aesthetic, economic, and socio-cultural roles (Gray, 2010, p.118).

En definitiva, Gray entiende que el paratexto forma parte de la identidad del texto, que de modo inherente se define por el movimiento continuo y la relación que se establece con el intertexto del lector. Así, paratextualidad e intertextualidad resultan dos conceptos clave en la consideración del discurso.

En este marco teórico, el análisis de los epitextos virtuales resulta de vital importancia para ahondar en las nuevas formas de promoción y difusión del libro y en cómo los paratextos digitales contribuyen a crear sentidos. De hecho, en algunos casos, llegan a adquirir entidad artística propia; es lo que Unsworth (2006) denomina “literatura digital en aumento”.

El principal epitexto virtual público que adquiere entidad artística propia es el *tráiler* de libros, o *book-trailer*; un recurso de *marketing* creado por las editoriales para la difusión y promoción del libro en el entorno digital. Como ya se ha indicado en investigaciones previas (Tabernero, 2013; 2015a; 2015b; Tabernero y Calvo, 2016), las editoriales lo han utilizado principalmente para la presentación de las novedades del libro infantil. Se define el *tráiler* de libros como un instrumento de promoción de un libro en formato de vídeo que emplea técnicas similares a las que utiliza el *tráiler* cinematográfico, con la peculiaridad de que se difunde a través de las redes sociales (Tabernero, 2013; 2015b). Se trata de un modo de promoción que tiene que ver con un lector, el del siglo XXI, que se desenvuelve de una forma natural en las redes sociales y recibe la información a través de soportes multimedia que integran palabra, imagen y sonido de naturaleza hipertextual (Landow, 2009). Así, el lector infantil y juvenil se convierte en uno de los receptores –primario o secundario– buscados, a manera de lector modelo, de cierto tipo de *book-trailers* ideados

por las editoriales con el fin de persuadir a un receptor que se desenvuelve a través de internet (Morduchowicz, 2012). Este lector encuentra hoy en el entorno de la web social (Cassany, 2011, 2012; Lluch, 2014; Rovira, 2013, 2015; Tabernero, 2013) nuevos modos de aproximarse a la lectura. Además, como han mostrado las investigaciones ya citadas, el *book-trailer* podría convertirse, desde la vertiente de creación, en un instrumento muy adecuado para promover el desarrollo de la competencia literaria y, por ende, en la formación de lectores literarios desde los primeros niveles de educación.

Por otra parte, teniendo en cuenta los estudios fundamentales que sobre el álbum se han publicado (Arizpe y Styles, 2004; Bader, 1976; Doonan, 1999; Durán, 2009; Lewis, 1999; Nikolajeva, 2006; Nodelman, 2010; Salisbury y Styles, 2012; Sipe, 2008; Van der Linden, 2007, 2013; entre otros), resulta consecuencia lógica de la interacción que se produce entre palabra e imagen que las editoriales dedicadas a las literaturas gráficas hayan adoptado el *book-trailer* como estrategia de promoción en la red. El álbum se explica tanto desde la teoría de la literatura como desde el marco de los relatos cinematográficos puesto que es habitual la presencia de recursos fílmicos en la literatura gráfica. Así la proximidad de álbum y lenguaje fílmico convierten el *book-trailer* en uno de los medios más adecuados para la publicitación del género (Gaudreault y Jost, 1995, pp. 78-80).

El análisis de este instrumento de promoción indica que los epitextos virtuales son cada vez más necesarios en la difusión del libro, tanto para el lector primero como para el mediador. Por otra parte, son constructos que en sí mismos presentan unas características estéticas que anuncian la concepción del libro como objeto artístico (Tabernero, 2013, 2015b; Tabernero y Calvo, 2016).

Nos insertamos, por tanto, en el marco de alfabetización multimodal del lector del siglo XXI tan necesaria en este momento. Así, investigaciones como las de Unsworth (2013, 2015) y Barton y Unsworth (2014) resultan de refe-

rencia para realizar nuestro análisis, aunque nuestro punto de mira se centre, a diferencia de los mencionados, en la discriminación de las características del *book-trailer* en tanto epitexto digital que puede llegar a condicionar tanto el consumo como la producción de sentidos e incidir en la promoción y difusión del libro infantil.

## Marco teórico de análisis

El *book-trailer* presenta una serie de características que se desprenden de la definición que hemos mencionado: debe ser breve, sugerente, persuasivo y muy preciso. Así, la clasificación que establecíamos en su momento, en virtud de su formato, bien pudiera ser matizada en algunos aspectos por la evolución vertiginosa que presentan los contenidos en la red (Tabernero, 2013, 2015b). En el estudio al que nos referimos se establecían tres modalidades: la presentación en *Issuu*, el *book-trailer* de técnica cinematográfica y el cortometraje de animación. En lo que respecta al segundo formato, establecimos entonces la identificación con el microrrelato para definirlo como tal.

Sobre la base del microrrelato, distinguimos diferentes tipos de propuestas (Tabernero, 2015b): las que parten de la elipsis y la suspensión como procedimiento de construcción basado en la intertextualidad (<http://impedimenta.es/trailers.php/los-zapatos-rojos-1>; <http://impedimenta.es/trailers.php/max-y-moritz-trailer>), las que exponen solo un fragmento literal de la obra como muestra (<http://edicionesekare.blogspot.com.es/search/label/Elzbieta>) y las que ofrecen un minicuento de carácter hipertextual sobre la base de un libro que lo origina (<http://anajuan.net/books/>).

Cierto es que con la omnipresencia de las redes sociales en todos los ámbitos de la cultura y la educación, el *book-trailer* ha ido ofreciendo formas nuevas que obedecen a una concepción del discurso en la línea de Kristeva (1969) o Barthes (1987), autores para los que la obra no se termina de escribir nunca puesto que se encuentra en continuo movimiento y, por

tanto, genera paratextos, manifestaciones que se convierten en parte de la obra. De algún modo, el *book-trailer* forma parte de esos paratextos que menciona Gray (2010) que proponen una estrategia de lectura, eligen a su receptor y lo guían en la construcción de sentidos y, más aún, se convierten en textos generados por la obra que adquieren un estatus artístico propio, tanto en cuanto a la recepción como en lo que respecta a las reglas que el género imprime.

Teniendo en cuenta, por tanto, esa necesidad de procurar al *book-trailer* la definición de epitexto virtual en la categoría de paratexto incorporado (Gray, 2010) o de literatura electrónica en aumento (Unsworth, 2006), vamos a realizar una exposición de las principales características del *book-trailer* partiendo del análisis de un corpus de 80 ejemplos seleccionados del material que aparece en la red. De este estudio, se desprenderá una serie de categorías que constituirán las referencias necesarias para analizar un *book-trailer* desde los parámetros de la calidad. Entendemos que es necesario que el mediador y el receptor último, sea quien fuere, disponga de unas directrices para poder valorar en qué medida el *book-trailer* obedece a su fin y responde a las características que indica la poética del género, si así pudiera denominarse. De este modo, se propone avanzar sobre investigaciones previas para ampliarlas y concluir en un modelo de análisis que pueda resultar de utilidad en futuras aplicaciones. Además, no hay que olvidar que el *book-trailer* se puede convertir en una herramienta óptima para el desarrollo de la competencia literaria, desde la perspectiva de la creación, y, por ende, para la formación del lector literario:

Por sus características de elaboración, el *book-trailer* se erige como un instrumento que centra las principales instancias que intervienen en el discurso literario. De este modo, se podría definir como instrumento de aplicabilidad al aula. El acto lector adquiere su máxima expresión en la lectura literaria de tal modo que las actividades de decodificación, interpretación y reflexión como estrategias propias de la competencia lectora constituyen la base del desarrollo de la competencia literaria (cit. Mendoza, 1998). Por otra parte, los libros infantiles constituyen la mejor herramienta para desarrollar la competencia literaria, tal como

señala Colomer (2005, pp. 99-11). Desde esta perspectiva, el *book-trailer*, en su faceta de recepción y de creación, puede constituir una de las herramientas de trabajo de la competencia literaria, comunicativa y, por supuesto, digital en el marco de la web 2.0. (Tabernero, 2015b, pp. 227-228).

## Criterios para la selección del corpus

La selección del corpus ha comenzado por la realización de búsquedas sistemáticas a lo largo de tres años, a través de google fundamentalmente. No hemos desechado la provisión coyuntural de perfiles de autores y editoriales en Facebook y Twitter. Las búsquedas han observado la palabra clave *book-trailer*, combinada con “literatura infantil” “álbum” y “editoriales infantiles”. Por otra parte, de manera periódica, se han revisado las páginas de las principales editoriales de álbumes infantiles y los sitios de autores –escritores e ilustradores- de literatura infantil. De especial interés en esta línea ha sido la información aportada por portales como <http://blog.picturebookmakers.com>, compendio de algunos de los principales autores de la literatura infantil universal actual. Ha sido necesario desbrozar la cantidad de propuestas que aparecen en los medios sociales bajo la etiqueta de *book-trailer* sin obedecer a las características del mismo. De este modo, siguiendo los principios de análisis del discurso, nos hemos atenido, para la selección del corpus definitivo, a las claves que expusimos como características del *book-trailer* sobre la base del microrrelato (Tabernero, 2015b). Por tanto, entendemos que brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad, notas que definen el microrrelato (Zavala, 2006), constituyen los criterios más adecuados. Asimismo, insistimos en el carácter hipertextual del tráiler de libros (cit. Landow, 2009; Mendoza, 2010, 2012), puesto que el objeto de estudio que tratamos se define como un ejercicio de hibridación de géneros de carácter intertextual que se explica en la elipsis como recurso fundamental para conseguir la colaboración del receptor en la construcción de sentidos. Teniendo en cuenta las notas mencionadas como definitorias, además de la presencia de los datos de iden-



tificación del libro al que el *book-trailer* hace referencia (autores, título, editorial, fecha de publicación, etc.), hemos realizado la selección de materiales de estudio. Solo hemos considerado aquellos *book-trailer* que contienen el aval de la editorial en la que se edita el libro o, en su defecto, el de los autores que los han creado. Entendemos de esta manera que el origen de promoción y, por ende, de persuasión resulta de extrema importancia en la selección.

### **Análisis de los book-trailers**

En consecuencia con lo expuesto, las categorías iniciales que fundamentan nuestro análisis son las siguientes: presencia de los datos de identificación del libro, brevedad, complicidad, fractalidad, hipertextualidad, intertextualidad, elipsis y suspensión. Aclaramos que, siendo consecuentes con la clasificación de Genette (1987), distinguimos entre la base de hipertextualidad inherente al *book-trailer*, puesto que se trata de construir un discurso sobre otro ya existente, y la intertextualidad para aquellos *book-trailers* que potencian las relaciones con otras obras como eje de construcción. Hemos considerado, por otra parte, el hecho de que el *book-trailer* haya utilizado esa hibridación de lenguajes que lo caracteriza, con una presencia extrema de las técnicas cinematográficas, para obedecer a la esencia del libro al que corresponde desde la perspectiva de la promoción.

#### **Los datos del libro**

Es característico en todos los *book-trailers* analizados la presencia, ya sea en el principio o como parte final, de los datos propios del libro: autores, título, editorial y, en algunos casos, la fecha de salida al mercado. Este último dato suele aparecer en aquellos *book-trailers* alojados en las páginas de promoción de editoriales en el momento en que el libro aparece en el mercado. Así ocurre, por ejemplo, en la promoción de *Animalium*, de Katie Scott y Jenny Broom (<https://www.youtube.com/watch?v=fcJNivI-JURc>). Por lo demás, una vez superado el proceso de presentación, se eliminan estos datos para

pasar a formar parte del repositorio de la editorial o el autor, como ocurre, por ejemplo, en la propuesta que realiza Nórdica (<http://www.nordicalibros.com>). En estos casos, el *book-trailer* forma parte de los catálogos en línea tan comunes en la actualidad. Mención aparte merece la presencia de los autores en fotografía, como, por ejemplo, en *Hermanito y hermanita y otros cuentos que no están en los libros*, de los Hermanos Grimm (<http://www.nordicalibros.com/hermanito-y-hermanita-y-otros-dieci-eacutecis-cuentos-que-no-est-aacuten-en-los-libros>) o en una intervención sobre su propia obra, tal como ocurre en *Stuck* de Oliver Jeffers (<http://www.oliverjeffers.com/picture-books/stuck>), *book-trailer* en el que aparece el autor leyendo en voz alta su propio libro en el telón de fondo de una animación en la que transita además el proceso de creación del protagonista y de los diferentes objetos o personajes que terminan atrapados en el árbol. Del mismo modo, *Una casa bien abierta* de Pessoa y Legnazzi (<https://www.youtube.com/watch?v=FI0Sp4ge708>), muestra a la ilustradora en su taller construyendo las imágenes del libro. Un poco más allá va el *tráiler* de *Drácula* de Scafati, en el que el autor dibuja y habla de las fuentes icónicas en las que ha bebido a la hora de ilustrar la obra de Stoker (<https://youtu.be/E8WKmYseKGk?list=PLhv7R7XXRQJWSf6F9-6F3ORAIqtJrDEYhJ>). Se trata de ahondar en el proceso de creación y, en cierta manera, de proponer vías de construcción de sentido por la vía metaficcional. Sin duda, nos vamos acercando a la escritura como un acto privado en el que el lector se adentra para comprender el punto de vista del autor, en la línea de análisis de materiales genéticos (Lois, 2014, p. 57) que reparan en el proceso de escritura desde todas sus instancias y ofrecen la posibilidad de difuminar las fronteras entre la obra terminada y las distintas manifestaciones que ella misma genera. Así, existe un portal (<http://blog.picturebookmakers.com>) en el que varios autores hablan sobre el proceso de creación de sus obras. En la mayor parte de los casos, el *book-trailer* en el que el autor está muy presente es habitual. Valga como ejemplo Kitty Crowther

y su explicación de *Mère Méduse* (<http://blog.picturebookmakers.com/post/100580798276/kitty-crowther>), álbum en el que en formato de vídeo se realiza un reportaje con la participación de la autora sobre la génesis de los diferentes personajes. Mención aparte merece el trabajo de borradores que presenta sobre el *Pequeño Rey* de Sáez Castán la editorial Ekaré ([https://youtu.be/MNvVD\\_8hHAs?list=PLhv7R7XXRQJWSf6F96F3ORAIqtJrDEYhJ](https://youtu.be/MNvVD_8hHAs?list=PLhv7R7XXRQJWSf6F96F3ORAIqtJrDEYhJ)).

En lo que respecta a la duración del *book-trailer*, del corpus analizado se desprende que la duración oscila entre los 31 segundos, en el caso de los más breves, como ocurre en *El día en que les ceres de colors van dir prou* de Jeffers (<https://youtu.be/G1U2HtpuKqs>) o *Flora y el flamenco* (<https://www.youtube.com/watch?v=iblu3hOX0U&nohtml5=False>), y 3 minutos en el caso de los más extensos ([https://www.youtube.com/watch?v=dOl5sack\\_do](https://www.youtube.com/watch?v=dOl5sack_do)); *Nada de nada* de Nesquens y Gamón y *El libro de la suerte* de Lairla y Lartitegui (<https://youtu.be/Q26XAV1ph3g>). La duración media suele aproximarse a 1 minuto y 15 segundos. Por definición, el *tráiler* de libros debe ser breve, puesto que es más importante lo que sugiere que lo que dice para crear la necesidad en el receptor de acudir al libro.

### **Complicidad e interpolación al lector**

Por otra parte, el *book-trailer* debe establecer una relación con el lector de complicidad, de interpolación, un diálogo, en ocasiones directo, para ser fiel a la finalidad persuasiva. Tal es el caso de *Imagina* (<https://www.youtube.com/watch?v=SxUs41jB4Ts>) o *La voz del árbol* (<https://youtu.be/3U5Ui9FnwFw?list=PLhv7R7XXRQJWSf6F96F3ORAIqtJrDEYhJ>), *book-trailers* en los que la utilización de la segunda persona conduce de forma inmediata a la colaboración del receptor. Esta complicidad con el usuario se produce, no solo a través de la voz o del texto, sino a través de la mirada de los personajes al frente. Tal es el caso de *Este no es mi bombín* (<https://www.youtube.com/watch?v=6MuDfdxESOQ>), *Los zapatos rojos* ([\*jos-1\*\) o \*Caperucita\* de Gabriela Mistral \(<https://youtu.be/RU0hRK-AoFI?list=PLhv7R7XXRQJWSf6F96F3ORAIqtJrDEYhJ>\). En ocasiones, la complicidad se manifiesta en la intervención de un narrador que no es el del libro sino que más bien correspondería al autor textual o implícito de la obra y al narrador del \*book-trailer\* definido como discurso. Se trata de una nueva voz que, en el caso del libro, suele corresponder al discurso de contracubierta dirigido al lector o al mediador, tal como expusimos \(2013, p. 218\) expusiera en la catalogación de los \*book-trailers\*. Valga como ejemplo el \*trailer\* de \*El libro de la suerte\* de Lairla y Lartitegui \(<https://youtu.be/Q26XAV1ph3g>\), en el que se mencionan las claves de lectura de la obra desde un narrador que entabla un diálogo directo con el receptor a manera de lector infantil o juvenil.](http://impedimenta.es/trailers.php/los-zapatos-ro-</a></p></div><div data-bbox=)

### **Elipsis y suspensión**

Vinculadas al concepto de complicidad, se encuentran las categorías de elipsis y suspensión, puesto que el discurso se fragmenta para dar paso al lector en la dinámica de juego con el horizonte de expectativas y en la creación de huecos vacíos. Esta es una de las características fundamentales del *book-trailer*, puesto que la suspensión se convierte en una suerte de elipsis obligada por la finalidad del discurso, que no es otra que la persuasión. Cualquiera de los *book-trailers* que componen el corpus, utilizan tanto la elipsis como la suspensión como recurso de construcción. Se produce, de este modo, una selección de secuencias, las más relevantes, para que el lector se encuentre ante la esencia del libro. Valga como ejemplo el *trailer* de *L'Olivia i les princeses* (edición en catalán de *Olivia y las princesas*) de Falconer (<https://youtu.be/75M2jn4-sXs>). Este *trailer* juega con la cubierta y la contracubierta del libro y expone el conflicto de la obra dejando al lector intrigado ante la solución final. El discurso se construye de una manera armónica, fiel al personaje protagonista, que es personaje central a su vez de varios libros y una adaptación de serie para televisión. Las guardas en estrellas rosas realizan las veces de transición entre imagen e imagen

y el color rosa predomina en contraste con el negro, blanco y rojo con el que Olivia suele dibujarse en fondos blancos. Los globos en los que se insertan los parlamentos y la música con ritmo rápido que acompaña el desplazamiento plano de los personajes contribuyen a crear la imagen de una protagonista muy activa, desenfrenada en sus preguntas y en sus pensamientos. Olivia no sabe qué quiere ser de mayor, no entiende por qué todas las niñas quieren ser princesas y por qué las princesas van vestidas de rosa. Estas son las preguntas que realiza en el corto animado, preguntas que en el libro tienen a la madre de Olivia como destinataria. Se produce, por tanto, una elipsis de secuencias, momentos y personajes que desemboca en el cierre del *book-trailer* cuando Olivia manifiesta que ya sabe qué quiere ser de mayor... El lector deberá ir al libro para resolver el enigma, para satisfacer las expectativas creadas por el *trailer* y para rellenar los vacíos del discurso generados por las diferentes elipsis secuenciales. Por otra parte, la canción de Olivia, propia de la serie de televisión, colabora en la idea de actividad extrema de Olivia provocando fatiga en el adulto. Se alude asimismo a imágenes propias del universo de Olivia como el perro y el gato, compañeros en varias de sus aventuras y se produce lo que Ricardou (1971) denominó “intertextualidad restringida”, puesto que el universo que genera la obra nace en las intermitencias entre unas obras y otras con el mismo protagonista. De elipsis y suspensión son ejemplos la mayor parte de los *book-trailers* analizados. A la estrategia de suspensión corresponden, por ejemplo, los *book-trailers* de *El deshielo* de Blanco (<https://vimeo.com/133052008>), *Este no es mi bombín* (<https://www.youtube.com/watch?v=6MuDfdxESQ>) o *Quiero mi gorro* ([https://www.youtube.com/watch?v=TTYQW\\_uCdzM](https://www.youtube.com/watch?v=TTYQW_uCdzM)) de Klassen.

En algunos casos, aparece solo la elipsis como fundamento de construcción. Tal es el caso de *Flora y el flamenco* (<https://www.youtube.com/watch?v=ibliu3hOX0U&nohtml5=False>) o *Flora y el pingüino* ([https://www.youtube.com/watch?v=kAIrGrdlo\\_k&nohtml5=False](https://www.youtube.com/watch?v=kAIrGrdlo_k&nohtml5=False)) de Molly

Idle o *Nada de nada* ([https://www.youtube.com/watch?v=dOl5sack\\_do](https://www.youtube.com/watch?v=dOl5sack_do)) de Nesquens y Gamón en la búsqueda de un discurso artístico prácticamente autónomo que sintetice lo más destacable del libro, su sentido último. En *Flora y el flamenco*, la música y la danza de los personajes ofrecen al receptor una composición de ritmo suave y animación plana de un todo que encuentra, después de varias pruebas, el equilibrio armónico. Asimismo, en *Nada de nada*, las greguerías de Nesquens producen los cambios de perspectiva en las imágenes conceptuales de Gamón en el ánimo de presentar los modelos de interacción que condensan irónicamente la mirada de todo un universo que se plasma en fondos blancos. Del mismo modo, *Es un libro* de Lane Smith (<http://www.youtube.com/watch?v=NWhrEupHf-k>) construye sobre el álbum que promociona un discurso virtual, fragmentario, irónico y con una animación ágil que proviene de la propuesta literaria y, a su vez, es fiel a la técnica de ilustración. El *book-trailer* de esta obra se asienta en una propuesta intertextual, metaficcional e irónica que adquiere sentido en sí mismo.

### **El hipertexto**

De forma inherente, el *book-trailer* es de naturaleza hipertextual, puesto que siempre debe basarse en un hipotexto que lo explica, un hipotexto sobre el que nace el hipertexto. En todo caso, la hipertextualidad que actúa como telón de fondo se mide en niveles puesto que la elipsis se fundamenta en el conocimiento de la historia o el personaje protagonista para construir otro discurso que recuerda al lector las claves compartidas y destaca, de un modo u otro, la identidad de un libro que versa sobre una relato ya conocido. Valgan como ejemplos las versiones de Alicia de Fondo de Cultura Económica (<https://www.youtube.com/watch?v=NLIrD-ZN7dCw>), la de la editorial Sexto Piso ([https://www.youtube.com/watch?v=ozWTk4VD-B\\_4o](https://www.youtube.com/watch?v=ozWTk4VD-B_4o)), o la de editorial Nórdica (<http://www.nordicalibros.com/alicia-en-el-pa-iacutes-de-las-maravillas>). En ocasiones, el *book-trailer* define, en este sentido, una doble recepción



final en la que el adulto está presente. Así ocurre en los dedicados por la Editorial Nórdica a *Cenicienta*, ilustrado por Elena Odriozola (<http://www.nordicalibros.com/cenicienta>) o en *El gato con botas*, ilustrado por Javier Zabala (<http://www.nordicalibros.com/el-gato-con-botas>). En estas dos propuestas, sobre todo en la primera, los personajes secundarios simbólicos, diferencian las versiones de Perrault y de Grimm. Del mismo modo sucede en *Los zapatos rojos* (<http://impedimenta.es/trailers.php/los-zapatos-rojos-1>) o *Frankenstein* (<http://www.nordicalibros.com/frankenstein-o-el-moderno-prometeo>), *book-trailers* en los que el sustrato ya mítico da paso a una interpretación gráfica que interesa potenciar. Así, la propuesta de Elena Odriozola para *Frankenstein* basada en siluetas que se organizan en un teatro de papel central, se refleja en el *book-trailer* que corresponde al libro. Por tanto, se trata de lectura sobre lectura.

Desde la perspectiva hipertextual se justifican, asimismo, aquellos *book-trailers* que están contruidos a manera de minicuentos sobre la base del libro original. La estrategia fundamental es la elipsis, de tal modo que el *book-trailer* puede funcionar como relato terminado en sí mismo. Así, Ana Juan (<http://www.anajuan.net/>) aloja en su página el *trailer* de *Circus* (<http://www.youtube.com/watch?v=z5Jh6PzPKvQ>) o de *Snowwhite* (<http://www.youtube.com/watch?v=z5Jh6PzPKvQ>). Dos ejemplos de diferente construcción. *Circus* idea su relato de forma elíptica con el telón de fondo de la música de Mozart y el paso de página y los movimientos de zoom como técnica de animación. El *trailer* de *Snowwhite* se teje a través de un pretexto con cambio de narrador para enmarcar los bocetos como recuerdo del relato que justifica el discurso del libro. Todo ello es posible gracias a un título, a unos personajes y a una historia con inevitables vínculos al hipotexto de *Blancanieves*. El conocimiento del citado hipotexto justifica de la misma manera la factura del *book-trailer* de *Blancanieves* ilustrado por Barrenetxea de la editorial Nórdica (<http://www.nordicalibros.com/ficha.php?id=118>). Como hipertexto funciona el

*trailer* de *Tuesday* de David Wiesner (<https://www.youtube.com/watch?v=IV5LOHdPdP8>), o el de *El pez que sonreía* de Jimmy Liao de la editorial Barbara Fiore, que tomó el título de *El pez feliz* (<http://www.youtube.com/watch?v=WSs1W7mP29M>). Podríamos hablar, en estos casos, de cortometrajes de animación basados en libros ilustrados o álbumes que constituyen una clase de *trailer* de promoción de libros que excede, en casi todos los casos, el ámbito del libro para aproximarse a un discurso que pierde su fin para constituirse como recurso autónomo. Cabría asimilar este tipo de propuesta a la de cortometrajes como el de *Los libros voladores* (<https://www.youtube.com/watch?v=ulDuuqXqLzI>) o *La casa de los cubos* (<https://www.youtube.com/watch?v=7wKhEQ0qbts>) que dan lugar a álbumes que, sobre todo en el primer ejemplo, no son tan sólidos como los discursos de origen. En todo caso, no consideramos el cortometraje como ejemplo de *book-trailer* en el momento en el que se olvidan todas las características del mismo y se camina hacia un discurso artístico de tipo cinematográfico que no pretende llevar al libro ni promover la lectura, sino ofrecer una obra autónoma con estrategias discursivas puramente cinematográficas.

### *El componente intertextual*

Por otra parte, el componente intertextual es uno de los recurrentes en el *book-trailer*, puesto que el libro y sobre todo la literatura, como bien señalaba Kristeva (1969) y desarrolló Eco (1981), se define como una red de textos. Toda obra se lee en el marco de otras obras y son las relaciones que se establecen las que realmente nos ofrecen las claves del discurso literario. Así, *book-trailers* como los del *El inventor de viajes* de Vallejo y Cano (<https://www.youtube.com/watch?v=Yt122-fDyJM>), *Londres para niños* (<http://www.nordicalibros.com/londres-para-ni-ntildeos>) o *Madame Butterfly* (<https://www.youtube.com/watch?v=LN8xhL98gQE#t=16>), entre otros, desarrollan esa relación intertextual, tanto en los textos como en las ilustraciones o en la música. En *El inventor de viajes*, la

relación con Luciano de Samósata, hipotexto del discurso, se produce desde el texto y desde las imágenes que recrean el estilo artístico del mundo grecolatino. Además, la voz infantil que pronuncia los términos más característicos de la historia incide en la necesidad de indicar al lector que se trata de una adaptación para niños de un clásico que ofrece los cimientos de la ciencia ficción. Los dos *book-trailers* restantes, *Londres para niños* y *Madame Butterfly*, establecen la relación intertextual entre texto, imagen y música. Se propone, de este modo, una línea de construcción de sentido al lector, sea este último infantil o adulto, en su papel de mediador o de receptor final.

### **El elemento metaficcional**

El elemento metaficcional vinculado al libro y a sus planos de ficción es uno de los que aparece con asiduidad en el *book-trailer*. No quiere decir esto que el libro al que obedece sea de carácter metaficcional, sino que se destaca la reflexión sobre el proceso de creación, de construcción del discurso ficcional en el soporte propio del libro, fundamentalmente del álbum. Tiene que ver esto, en parte, con la idea de un lector literario en formación y con las posibilidades que ofrece la combinación de los diferentes lenguajes artísticos. Así, por ejemplo, ocurre en *The hueys in the new jumper* (<http://oliverjeffers.com/picture-books/hueys-the-new-jumper>) de Jeffers o en *Animalium* de Scott y Broom (<https://www.youtube.com/watch?v=fcJNivIJURc>), *trailers* en los que los personajes salen y entran en los libros reforzando la idea del universo que las cubiertas esconden y las fronteras, a veces inexistentes, entre realidad y ficción. El *trailer* de *Journey* de Aaron Becker (<https://www.youtube.com/watch?v=SxUs41jB4Ts>) es un ejemplo significativo en lo que a metaficción se refiere, puesto que la esencia de la historia es puramente metaficcional.

### **El libro como objeto**

Una de las categorías que aparece es la del libro como objeto en aquellos *trailers* en que interesa destacar la especificidad objetual de

la obra cuya lectura se intenta promover. Esta es, sin duda, una de las tendencias del mercado de la literatura infantil ahora mismo (cit. Kümmerling-Meibauer, 2015, p. 250). El *trailer* de *Abecedario* de Kaufman, Franco y Bianki (<https://www.youtube.com/watch?v=ywum-guB0J8o>) constituye un ejemplo de lo que afirmamos. En los segundos finales se presenta el libro con el despliegue de todas sus páginas. *El rascacielos* (<https://www.youtube.com/watch?v=hpGo3CvMS-E&index=7&list=PLhv7R-7XXRQJWSf6F96F3ORAIqtJrDEYhJ>), *Concierto para escalera y orquesta* (<https://youtu.be/QcCqr-l0DCg4?list=PLhv7R7XXRQJWSf6F96F3ORAIqtJrDEYhJ>) o *La Mona Lisa* ([https://youtu.be/T4\\_RicN3Nac?list=PLhv7R7XXRQJWSf6F96F3ORAIqtJrDEYhJ](https://youtu.be/T4_RicN3Nac?list=PLhv7R7XXRQJWSf6F96F3ORAIqtJrDEYhJ)) y *Andy Warhol* (<https://youtu.be/RW2bqU-jqVc?list=PLhv7R7XXRQJWSf6F96F3ORAIqtJrDEYhJ>), constituyen ejemplos de la potenciación de la perspectiva objetual del libro. En todo caso, todas las propuestas que hemos analizado abren o cierran con la presencia de la cubierta del libro promocionado, característica puramente material.

### **Elementos propios del lenguaje cinematográfico**

En lo que corresponde a la presencia de los elementos propios del lenguaje cinematográfico, se erige como definitoria la adecuación de la música, la voz y de la animación a la esencia del libro, a lo que define el libro como específico entre todos los demás. De este modo, la música que acompaña a las propuestas suele marcar el ritmo de la acción y contextualiza además el tiempo en el que la misma ocurre. Se adecua así al tema y al sentido último de la obra. Valgan como ejemplos *trailers* como los de *Blancanieves* (<https://www.youtube.com/watch?v=NGld8gwzE60>) o de *Los amantes mariposa* (<https://www.youtube.com/watch?v=rtZtBdX6upA>) de Lacombe, obras en las que la reescritura gráfica de historias antiguas es reforzada por la recreación musical que ejerce las funciones de ambientación, además de ofrecer el ritmo de la acción.

Por lo que respecta a la animación que proponen los ejemplos analizados, lo más des-

tacable es la utilización de desplazamientos planos de los personajes a través de los fondos seleccionados, también planos que obedecen a los espacios más representativos. Los movimientos de partes del cuerpo suelen ser torpes e indicativos de gestos o actitudes que definen el carácter de los protagonistas. El lector debe colaborar, puesto que no se trata de un corto de animación sino de un documento que intenta en todo momento remitir a la realidad del libro, incluidos los procedimientos de transición entre imágenes que, en ocasiones, remeda el paso de página analógico. Por otra parte, dada la brevedad del *book-trailer*, es obligada la selección del protagonista o de los protagonistas de la obra, del espacio y el tiempo que aproximan al receptor a la identificación del motivo central de la obra. El zoom, los movimientos de acercamiento y alejamiento de la imagen, y el cuidado de los encuadres, suelen constituir los procedimientos más generalizados para destacar los principales hitos del discurso. El mestizaje de géneros entre álbum y cine queda patente en cada uno de los procedimientos mencionados (cit. *Bloc*, 2010; Gaudreault y Jost, 1995)

Modélico resulta el *trailer* de *Max y Moritz* (<https://www.youtube.com/watch?v=HYnSwV-dR6J8>), que juega con la estética cinematográfica de las películas del cine mudo, con fundidos, aproximaciones de cámara, música y un punto de torpe animación con el que aúnan el origen del libro al que pertenecen, álbum ilustrado, y el tiempo en el que se escribe el relato; en el caso de *Max y Moritz*, a base de rótulos que recuerdan el lenguaje cinematográfico de otros tiempos (Gaudreault y Jost, 1995, pp. 78-80) y las películas cómicas de los inicios del séptimo arte. Se vincula, de este modo, el álbum ilustrado con el lenguaje cinematográfico, lenguaje del que toma multitud de préstamos terminológicos y técnicos.

El *cuento del carpintero*, otro de los *book-trailers* analizados, correspondería a los parámetros que terminamos de exponer con la peculiaridad de que se incide en una estructura de doble página de raigambre marcadamente

analógica. El *trailer* obedece, por tanto, con la secuenciación y la animación plana propia del libro, a la parte expositiva de los cuentos clásicos de acciones recurrentes. Se inserta de este modo al lector en una atmósfera tradicional, con las propuestas gráficas detalladas y caricaturescas del ilustrador, y se suspende la trama inquiriendo al receptor para que busque en otro lugar -el libro- el desarrollo de la historia. La propuesta parte de la fragmentariedad y juega con el horizonte de expectativas del lector, quien puede interpretar ciertas señales de extrañamiento que redundan en el tono humorístico.

### *Categorías de análisis del book-trailer*

A la luz de los resultados expuestos, podemos extraer las siguientes categorías que vertebran un modelo de análisis de los *book-trailers* de álbumes o libros ilustrados en el ámbito de la literatura infantil (figura 1).

Discurso	Categorías
<b>Libro como objeto</b>	Datos propios del libro: autores, título, editorial, fecha
<b>Lenguaje cinematográfico</b>	Duración: entre 30 segundos y dos minutos
<b>Microrrelato</b>	Complicidad: el narrador y la interpelación al lector
<b>Microrrelato</b>	Suspensión y elipsis como fundamentos de construcción
<b>Microrrelato</b>	Hipertextualidad
<b>Microrrelato</b>	Intertextualidad
<b>Microrrelato</b>	Metaficción
<b>Libro como objeto</b>	Perspectiva objetual del libro
<b>Lenguaje cinematográfico</b>	Animación
<b>Lenguaje cinematográfico</b>	Música y ritmo de secuenciación, de acción y localización temporal
<b>Lenguaje cinematográfico</b>	Espacios planos
<b>Lenguaje cinematográfico</b>	Selección de protagonistas y espacios. Presencia del zoom.

Estas categorías sirven, por una parte, de indicadores de calidad y valoración del *book-trailer* y, por otra, pueden constituir referencias de construcción, siempre teniendo en cuenta la esencia del *book-trailer* que no es otra que la promoción de un libro; en nuestro caso, de un álbum o libro ilustrado.

### **El book-trailer de *Le merveilleux Velu-Dodu-Petit* de Beatrice Alemagna. Hacia un modelo de análisis.**

Tras el estudio realizado con el ánimo de extraer las categorías que se identifican con los indicadores que deben ser referidos en un *book-trailer*, planteamos ahora un modelo de análisis sobre un *book-trailer* que podríamos considerar paradigmático. Se trata del correspondiente a *Le merveilleux Velu-Dodu-Petit* de Alemagna (<http://blog.picturebookmakers.com/post/118767818346/beatrice-alemagna>), álbum que propone la búsqueda de la identidad como tema central. Edith, la protagonista, es una niña de cinco años y medio que debe buscar un regalo de cumpleaños para su madre. Ella parte de que no sabe hacer nada en comparación con el resto de los componentes de su familia, pero debe hacer un esfuerzo para encontrar algo especial, el *Velu-Dodu-Petit*. La propuesta gráfica resulta de interés por la información que el lector obtiene de la imagen que desvela lo que el texto calla. El sentido último no figura explícitamente verbalizado, pero el abrigo rosa de la protagonista y su coincidencia con el color del *Velu-Dodu-Petit* resultan significativos. Es destacable, asimismo, el alojamiento de este *trailer* en el portal mencionado más arriba (<http://blog.picturebookmakers.com>), blog en el que varios autores hablan sobre sus obras y su proceso de creación, retomando en este sentido la idea de construcción de sentidos desde la perspectiva de los procesos de escritura que defiende la crítica genética. Así, el espacio dedicado a Beatrice Alemagna se dedica a la exposición por parte de la autora de borradores e ideas que fundamentaron, en un momento dado, la obra de *Le merveilleux Velu-Dodu-Petit*. El *book-trailer* se inserta, por tanto, en este contexto y forma parte de una concepción de obra no terminada en perpetuo movimiento con paratextos de carácter virtual que proponen un camino de interpretación al lector y al mediador, condicionando la generación de significados.

Describiremos ahora el *book-trailer* seleccionado desde las categorías que hemos identificado en el análisis de resultados.

- Los datos del libro aparecen ya en la primera imagen desde la cubierta y en la última, a manera de títulos de crédito, aportan la información necesaria acerca de la obra, incluida la fecha de salida. En la parte final figuran tanto el autor del *book-trailer* como la música utilizada. Mención aparte merece la fórmula de cierre: un film de Emmanuel Feliu. Se reconoce de este modo la filiación cinematográfica del documento y, al mismo tiempo, a pesar de la presencia del libro que sirve de origen, se dibuja cierta independencia del discurso artístico resultante al que se le define como film.
- Este *book-trailer* presenta una duración de 1'19", lo que indica una duración intermedia respecto a los parámetros que definen el género. Por esencia, el *trailer* de libros debe ser breve para crear la necesidad de completar lo que se omite y así provocar la lectura del libro. La brevedad, por tanto, pertenece a la esencia del discurso.
- Indudablemente, en un discurso puramente persuasivo la complicidad, la necesidad de interpelar al lector, se produce desde los comienzos con la presencia de un narrador en primera persona. Este narrador proviene del propio discurso del libro, puesto que es la protagonista de la historia la que narra su aventura en primera persona. Sin embargo, en el *book-trailer* este narrador en primera persona toma la voz de una niña, algo que resulta muy persuasivo por verosímil. No se trata, por tanto, de un narrador-lector, de alguien que lee el libro desde fuera, sino que el narrador se adentra en la propuesta fílmica y sale del libro, a manera de metalepsis, como si rompiera el plano de ficción.
- La suspensión y la elipsis son los fundamentos de construcción de esta propuesta. El *trailer* comienza con un fundido que simula la hora de despertar y varios planos que obedecen separados también por sucesivos fundidos a las acciones de la primera hora de la mañana: levantarse, vestirse,



asearse y desayunar. Las cuatro acciones representadas por la imagen, corresponden a la identificación de la protagonista y de su entorno familiar: Edith/Eddie, su padre, su madre, su hermana. En ningún caso, la ilustración refleja lo que la voz narrativa menciona, sino que son sus acciones las que sugieren al lector que lo que allí se explica corresponde al punto de vista del personaje, a la visión que tiene de su entorno y de sí misma. Este narrador es, por tanto, poco fiable, y reclama la colaboración del lector en la construcción del discurso. Después de este inicio, fiel al texto del libro, se produce una elipsis de la acción basada en una anticipación del final de la historia sugerida en un viaje de búsqueda rápidamente dibujado por la imagen: "Et moi, je ne sais rien faire. Rien de rien. En tout cas, c'est ce que je pensais jusqu'hier. Car hier j'ai rencontré un Dodu-velu-petit".

Además, la mención del *Velu-Dodu-petit* sin mayores explicaciones, ni de texto ni de imagen, suspende el discurso con el fin de que el lector encuentre en el libro lo que el *trailer* sugiere pero no concreta. La protagonista inicia un camino tras un algo que se denomina *Dodu-velu-petit*, que parecen desconocer tanto protagonista como lector.

Así, la elipsis de la acción como la suspensión de la misma, consiguen ese efecto persuasivo de todo *book-trailer* para crear en el lector la necesidad de conocer la historia de principio a fin.

– La hipertextualidad, como elemento inherente a todo *book-trailer*, queda también patente en el ejemplo seleccionado. El discurso se construye sobre un libro, de tal manera que el *trailer* adquiere sentido completo en el momento en que se produce la lectura del libro. Solo así se conoce la verdadera identidad de *Dodu-velu-petit* y su sentido último. Podríamos incluso hablar de una lectura hipervinculada, es decir, no lineal o secuencial. No obstante, no podemos dejar de señalar la autonomía del *trailer* en lo que a factura artística se refiere. Puesto

que funciona como un discurso fílmico con entidad propia.

- La intertextualidad, una de las características definitorias del discurso literario, se muestra en este *book-trailer* de manera evidente. El personaje de Pippi Calzaslargas, constituye uno de los referentes principales. Eddie, como Pippi, mira todo desde abajo y se pierde en un mar de detalles en cada una de las tiendas que visita en busca de lo desconocido. El viaje iniciático de Eddie, por otra parte, reflejado en ese mapa de la ciudad, se vincula a cualquiera de los viajes emprendidos por los personajes de los cuentos tradicionales. Los espacios elegidos además recuerdan a la obra de Collodi o de De Amicis. El tejido de textos del que hablaba Kristeva (1969) queda así reflejado en el *trailer*.
- En lo que respecta a la vertiente metaficcional, el *book-trailer* que comentamos, presenta menos contenido metaficcional que algunos de los que hemos comentado en el análisis del resultado. Posiblemente tiene que ver con ello la idea de *film* tan pronunciada que inspira la propuesta, de modo que el proceso de creación no interesa tanto como los resultados. La perspectiva objetual del libro se presenta en la parte final, en la que la cámara realiza un movimiento de acercamiento al personaje protagonista, quien se inserta, con un leve toque metaficcional, en la cubierta y paulatinamente, mientras la cámara se aleja, comienzan a aparecer todos los elementos propios de la identificación del libro como objeto. En cierta manera, se trata de una declaración de filiación del discurso al que el espectador asiste. Es decir, el *film* se construye sobre un libro y es este último el que posee todas las claves de la historia.
- La animación del *trailer*, como corresponde al hipotexto que lo genera, se realiza sobre espacios planos con pequeños movimientos en ojos, piernas o brazos de los personajes, e incluso desplazamientos siempre muy planos. Se respeta la linealidad de las formas y la presencia del trazo fiel a la concepción de la ilustración. La animación, en definitiva, resulta discreta, no fagocita el discurso y se

hace acompañar de efectos sonoros como la caída del gua del grifo o el chirriar de una puerta, elementos que contribuyen a sugerir efectos básicos. Se establece de este modo la diferencia con los cortos de animación que obedecen a una finalidad distinta, ya que en el *book-trailer* el discurso del libro predomina sobre los demás.

Por otra parte, la música seleccionada, referida en los títulos de crédito finales, propone dos tiempos diferentes en la acción: la presentación del personaje y su entorno con ritmo más lento, y el inicio de la búsqueda con desplazamientos y música de ritmo más rápido. La acción, con dos partes bien diferenciadas, corresponde a dos movimientos musicales de ritmo adecuado al sentido de la acción, *al tempo* del viaje de Eddie.

Así mismo, la localización espacial de la acción adquiere una importancia extrema, tal como corresponde al sentido último del libro. A través de movimientos de *zoom* de cámara, se insiste en la exhaustividad de detalles de cada uno de los lugares, sobre todo, de los escaparates. Objetos ordinarios que pueblan las ilustraciones entre los que se adivina la presencia sugerida de ese *Dodu-velu-petit*. El juego de cámara y perspectiva dirige la mirada del espectador hacia el detalle en sintonía con una de las vías de construcción del libro. En lo que respecta a los espacios, es destacable el plano picado con el que la cámara persigue los desplazamientos ansiosos de la protagonista, describiendo una suerte de itinerario con reminiscencias de juego de viaje. El concepto de detalle, metáfora de la fascinación de la infancia, recorre cada una de las secuencias.

El mismo juego de cámara centra la mirada del espectador en la protagonista e insiste en la mirada del personaje desde abajo. Todo se contempla desde los ojos de una niña que, cuando inicia la búsqueda, lleva un abrigo con un color rosa dotado de gran luminosidad y de connotaciones muy próximas al sentido de fantasía propio de la infancia. Así, el abrigo de Eddie lleva a relaciones expresas con otros persona-

jes infantiles que hicieron de la vestimenta su seña de identidad: *Caperucita*, *Rosa Blanca* de Innocenti, *El túnel* de Browne, etc... Se anuncia, de esta manera, la importancia de la luz en la imagen como traslado de la proyección de Eddie, quien guarda un parecido destacable con la luz que desprendía Pippi. Se aísla por tanto, desde los recursos cinematográficos, tanto el personaje principal como las claves de lectura del libro: fantasía, mirada de la infancia, búsqueda de lo extraordinario a través de los detalles ordinarios, el afecto, la amistad y la identidad. El lector que se acerque al libro justificará la ausencia del *Dodu-velu-petit* puesto que con la presencia de la niña, que no es sino *Dodu-velu-petit*, será suficiente.

CATEGORÍAS	<i>Le merveilleux Velu-Dodu-Petit</i>
Datos propios del libro: autores, título, editorial, fecha	Se reconoce la filiación cinematográfica también.
Duración: entre 30 segundos y dos minutos	1' 19"
Complicidad: el narrador y la interpelación al lector	Narrador en primera persona. Voz infantil
Suspensión y elipsis como fundamentos de construcción	Presencia de los dos fundamentos en la construcción. Tanto en la presencia de <i>Dodu-velu-petit</i> como en el final sugerido.
Hipertextualidad	Lectura hipervincular
Intertextualidad	<i>Spunk</i> . <i>Pippi Calzaslargas</i>
Metaficción	Leve propuesta
Perspectiva objetual del libro	Filiación del objeto
Animación	Discreta y plana.
Música y ritmo de secuenciación, de acción y localización temporal	Ritmo y música vinculados a la historia
Espacios planos	Relevancia. Planos picados
Selección de protagonistas y espacios. Presencia del zoom.	Insistencia en la línea hipertextual desde la perspectiva de la luz y el color.

## Conclusiones

El *book-trailer* es uno de los epitextos virtuales públicos de mayor presencia en las redes. Por esta razón, resulta necesario establecer un patrón de análisis del que se infieran criterios con los que el mediador o el lector último pueda discriminar aquellos que son de calidad y obedecen al patrón del género, de aquellos

que, bajo la apariencia de *book-trailer*, persiguen otros fines alejados de la promoción del libro.

El *book-trailer*, como muestra el análisis que hemos realizado, se define entre los paratextos incorporados de Gray (2010) y es uno de los epitextos que, como hemos referido más arriba, crea el texto y es responsable, en parte, del sentido que le atribuye el lector (Gray, 2010, p. 6). Por otra parte, propone al lector la estrategia de lectura y le ayuda a decidir qué texto leer, condicionando la creación de significados. En definitiva, constituye una de las marcas del movimiento del texto, de un discurso siempre inacabado en virtud del intertexto y de los nuevos discursos que genera, como señalaban Kristeva (1969) y Barthes (1987).

Además, las características de un *book-trailer* vienen definidas por la finalidad que lo genera. Se trata, en última instancia, de un discurso virtual con claves cinematográficas que debe conducir primero a la compra de un libro y consecuentemente a su lectura. La persuasión, desde la hibridación de géneros, es el objetivo último del *book-trailer*. Del análisis que hemos propuesto, se desprenden dos clases principales de *book-trailer*: los que conducen al libro y tratan de ser fieles a la esencia del mismo, y los que se crean como microrrelatos sobre la base del propio libro. Las dos clases implican una lectura hipervincular y se definen desde el hipertexto. Tanto una como otra poseen, en definitiva, entidad artística autónoma relativa, aunque se potencia al máximo en el segundo caso.

Este epitexto público de difusión responde, en un ejercicio de síntesis, a las características esenciales que el libro esconde y su creación podría revertir, como se ha mostrado en otras investigaciones (Tabernero y Calvo, 2016), en el desarrollo de lectores competentes, por lo que el proceso de construcción implica. Incidimos asimismo en la línea de la alfabetización visual vinculada al lector del siglo XXI. Hasta aquí ha llegado la descripción del *trailer* de libros en tanto epitexto virtual. Nuevas vías de investigación se proponen tras este estudio, puesto

que es necesario observar en qué medida el *book-trailer* se define como un elemento de *marketing* del libro y promueve su venta, y consecuentemente la lectura. Para ello habrá que plantear investigaciones de carácter cuantitativo y cualitativo que se aproximen al campo a través de la colaboración de editores y autores y el análisis de los datos de los que ellos dispongan en lo que respecta a la promoción y difusión del libro. Este será el camino por el que transitaremos en futuros estudios. Leemos para ser, tal como exponía Alberto Manguel (2012), y los medios sociales forman parte de la esencia del lector del siglo XXI.

## Referencias

- Arizpe, E., & Styles, M. (2004). *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bader, B. (1976). *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barton, G., & Unsworth, L. (2014). Music, multi-literacies and multimodality: Exploring the book and movie versions of Shaun Tan's *The Lost Thing*. *Australian Journal of Language and Literacy*, 37, 1, 3-20. Recuperado de <http://www.alea.edu.au/documents/item/844>.
- Cassany, D. (2011). "Después de internet...". *Textos*, 57, 12-22.
- Cassany, D. (2012). *En-línea. Leer y escribir en la red*. Barcelona: Anagrama.
- Doonan, J. (1999). El libro-álbum moderno. En J.I. Muñoz-Tebar, & M. C. Silva Díaz (Ed.), *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños* (pp. 46-65). Caracas: Banco del Libro.
- Durán, T. (2009). *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gray, J. (2010). *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York and London: New York University Press.
- Kristeva, J. (1969). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2015). From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millennium. *Word & Image*, 31 (3), 249-264.
- Landow, G. P. (2009). *Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós
- Lewis, D. (1999). La constructividad del texto: el libro-álbum y la metaficción. En J.I. Muñoz-Tebar, J. I., & M. C. Silva Díaz (Eds.), *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños* (pp. 77-88), Caracas: Banco del Libro.
- Lluch, G. (2014). Jóvenes y adolescentes hablan de lectura en la Red. *Ocnos*, 11, 7-20. doi: [http://dx.doi.org/10.18239/ocnos\\_2014.11.01](http://dx.doi.org/10.18239/ocnos_2014.11.01)
- Lluch, G., Tabernero-Sala, R., & Calvo-Valios, V. (2015). Epitextos virtuales como herramientas para la difusión del libro. *El profesional de la información*, 24, 6, 797-804. doi: <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2015.nov.11>.
- Lois, É. (2014). La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método. *Creneida*, 2, 57-78. Recuperado de [www.creneida.com/app/download/14725464/02+LOIS.pdf](http://www.creneida.com/app/download/14725464/02+LOIS.pdf).
- Manguel, A. (2012). *El sueño del Rey Rojo. Lecturas y relecturas sobre las palabras y el mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mendoza, A. (2010). La lectura del hipertexto literario. El despliegue de referentes, conexiones e hipervínculos en la formación del lector. En A. Mendoza, & C. Romea (Coords), *El lector ante la obra hipertextual* (pp. 143-174). Barcelona: Horsori.
- Mendoza, A. (Coord.) (2012). *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario*. Barcelona: Octaedro.
- Morduchowicz, R. (2012). *Los adolescentes y las redes sociales. La construcción de la identidad juvenil en Internet*. Buenos Aires: FCE.
- Nikolajeva, M. (2006). *How Picturebooks Work*. Londres: Garland.
- Nodelman, P. (2010). Las narrativas de los libros-álbum y el proyecto de la literatura infantil. En T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & M.C. Silva-Díaz (Eds.), *Cruce de miradas. Nuevas aproximaciones al libro-álbum* (pp. 18-32), Barcelona: Gretel/Banco del Libro.
- Relaciones entre el cine y el álbum ilustrado (2010). *Bloc*, 5. Recuperado de [https://issuu.com/revistabloc/docs/bloc\\_5](https://issuu.com/revistabloc/docs/bloc_5).
- Ricardou, J. (1971). *Pour une Théorie du Nouveau Roman*. Paris: Seuil,
- Rovira, J. (2013). LIJ 2.0. Estudiando la literatura infantil y juvenil en la web social. *Lenguaje y Textos*, 37, 161-171.
- Rovira, J. (2015). *Literatura infantil y juvenil en Internet. De la Cervantes Virtual a la LIJ 2.0. Herramientas y espacios para su estudio y difusión*. Alicante: Universidad de Alicante. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10045/46345>.
- Salisbury, M., & M. Styles (2012). *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Art. Blume.
- Sipe, L. R (2008). *Storytime: Young Children's Literary Understanding in the Classroom*. New York: Teachers College Press, Columbia University.
- Tabernero, R. (2013). El book-trailer en la promoción del relato. *Quaderns de Filología, Estudis Literaris*, 18, 211-222. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/issue/view/240/showToc>
- Tabernero, R. (2015a). El book-trailer como medio de promoción de la lectura. En O. Cleger, & J. M. de Amo, *Formación literaria, hipertextos y web 2.0*. (pp. 209-233). Almería: Editorial Universidad de Almería.
- Tabernero, R. (2015b). El book-trailer en la promoción del libro infantil y juvenil. En R. Jiménez, & M. F. Romero (Coords.), *Nuevas líneas de investigación e innovación en la educación literaria* (pp. 99-108). Barcelona: Octaedro.
- Tabernero, R., & Calvo, V. (2016). Book-trailers as tools to promote reading in the framework of the Web 2.0. *New Review of Children's Literature*



- & *Librarianship*, 22, 1, 53-69. doi:10.1080/13614541.2016.1120071.
- Unsworth, L. (2006). *E-Literature for Children. Enhancing Digital Literacy Learning*. New York: Routledge.
- Unsworth, L. (2013). Point of view in picture book and animated movie adaptations. *Scan*, 32, 1, 28-37.
- Unsworth, L. (2015). Persuasive narratives: evaluative images in picture books and animated movies. *Visual Communication*, 14, 1, 74-96. doi: 10.1177/1470357214541762
- Van der Linden, S. (2007). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble.
- Van der Linden, S. (2013). *Album[s]*. Éditions de Facto.
- Zavala, L. (2006). *La minificción bajo el microscopio*. México: Textos de Difusión Cultural.