

Emily Pilar Pelegrí
pelegri.emily@gmail.com
Universidad de Buenos Aires

(Recibido: 10 febrero 2019/ Received: 10th February 2019)
(Aceptado: 23 abril 2019 / Accepted: 23rd April 2019)

El libro como umbral: peritextos y metalepsis en dos colecciones de Rowling y Lacombe/Perez

*BOOK AS A THRESHOLD: PERITEXTS AND METALEPSIS
IN TWO COLLECTIONS BY ROWLING AND LACOMBE/
PEREZ*

Resumen

En la literatura para niños y jóvenes existe una práctica ya consolidada de aprovechar los peritextos (Genette, 2001) como componentes portadores de significado que intervienen en la construcción del sentido de la obra. Con la creciente ubicuidad de los dispositivos de pantalla y la emergencia de los libros y textos digitales, la materialidad y los peritextos sobresalen aún más como rasgos distintivos de los libros impresos. En este trabajo hemos seleccionado un corpus de libros impresos infanto-juveniles que integran sus peritextos a la ficción y que, a través de una estrategia narrativa que involucra la intertextualidad y la metalepsis, se vuelven objetos lúdicos en sí mismos: por un lado, la colección de dos libros álbum titulada *Genealogía de una bruja*, de Benjamin Lacombe y Sébastien Perez; por el otro, los tres libros "complementarios" a la saga *Harry Potter*, de J. K. Rowling, agrupados bajo el título *Biblioteca Hogwarts*, es decir, *Quidditch a través de los tiempos*, *Animales fantásticos y dónde encontrarlos* y *Los cuentos de Beedle el Bardo*. El objetivo es analizar los mecanismos narrativos que se despliegan a través de los peritextos y situar dichos procedimientos en relación con el contexto de producción de la era digital.

Palabras clave: libro álbum; peritextos; metalepsis; libro como objeto; J. K. Rowling; Benjamin Lacombe

Abstract

A common practice in children's and young adult literature lies on the use of peritexts (Genette, 2001), signifying components that participate in the construction of meaning. Due to the increasing ubiquity of mobile devices and the emergence of digital texts and books, materiality and peritexts become the distinctive features of printed books. In this article we have selected a corpus of children's books that integrate peritexts into fiction, and become playful objects through a narrative strategy that involves both intertextuality and metalepsis. First, we will analyze Benjamin Lacombe and Sébastien Perez's collection of picture books entitled *Généalogie d'une sorcière*; then, we will examine three of J. K. Rowling's companion books for the *Harry Potter* series, included in the *Hogwarts Library* series: *Quidditch Through the Ages*, *Fantastic Beasts and Where to Find Them* and *The Tales of Beedle the Bard*. Our purpose is to identify the narrative mechanisms that the peritexts involve, and to place within the production context of the digital age.

Key words: picturebook, peritexts, metalepsis, book as object, J. K. Rowling, Benjamin Lacombe

1. Introducción

En la historia occidental de los libros para niños y jóvenes, los diversos géneros, estilos y formatos fueron desenvolviéndose a la par de los cambios socioculturales en torno a la infancia y de los avances tecnológicos en la industria editorial. Las imágenes, que siempre representaron un elemento convocante para el público infanto-juvenil, adquirieron paulatinamente una mayor relevancia dentro de los libros destinados a estos lectores a medida que nuevas o mejoradas técnicas de impresión a color aumentaban su calidad, simplificaban los procesos de edición o abarataban los costos. Como resultado de esa tendencia, que cobró un especial impulso hacia mediados del siglo XX, los artistas plásticos y los diseñadores gráficos comenzaron a tener cada vez más injerencia en la composición de los libros ilustrados, tradicionalmente determinada por los textos (Durán, 2000; Salisbury & Styles, 2012).

Si bien se pueden rastrear precursores hasta más de un siglo antes, es a partir de la revolución semiótica de los años sesenta que irrumpe inequívocamente el macrogénero del libro álbum como hoy lo conocemos (también llamado "libro-álbum", "álbum ilustrado" o "álbum"; en inglés, "*picturebook*"), el cual se define por la interdependencia compositiva entre el texto y la imagen (Duran, 2000: 20). Teresa Colomer señala que lo que caracteriza a los álbumes es su utilización de dos códigos –la imagen y el texto– para contar su historia (Colomer, 1996: 27). Este carácter multimodal de los libros álbum lleva a referirse a ellos como una forma de arte híbrida, entre la literatura y las artes plásticas, y a su contenido como "iconotextos" (Evans, 2015: 11). En este sentido, se los distingue de los "libros ilustrados", en los que el componente visual se subordina al textual (Shulevitz, 1999: 9-10).

Lawrence Sipe retoma las precisiones de Kenneth Marantz, quien ya en 1977 iba más allá del binomio texto-imagen y definía al libro álbum como un objeto estético concebido en su totalidad como una unidad que integra todas sus partes, incluyendo también elementos como la encuadernación y la tipografía, de forma tal que las relaciones entre ellas resultan cruciales para entenderlo (Sipe, 2001: 3). Sipe traduce esta cualidad en términos semióticos diciendo que cada parte del libro álbum funciona como un signo con el potencial de contribuir al significado de la obra (Sipe, 2001: 24). Así, en el estudio de los álbumes también es importante tener en cuenta aspectos que exceden las incumbencias que tradicionalmente tuvieron los escritores y los ilustradores y que pertenecen al arte de la edición de libros. Atendiendo a esta línea de investigación, diferentes académicos se dedicaron a analizar tanto la materialidad de los libros álbum (VeryeriAlaca, 2018) como su uso de los paratextos (Consejo Pano, 2014; Pantaleo, 2018).

En la actualidad, con la expansión de los dispositivos tecnológicos que funcionan como soporte de textos e imágenes (entre otras propiedades) y la difusión y desarrollo de los libros digitales (Al-Yagout & Nikolajeva, 2018; García Canclini, 2015), la pregunta por el estatus y el futuro de los libros impresos, incluidos los libros álbum, adquiere relevancia en diversos campos de estudio relacionados con los textos, los libros y la lectura. Dos de los rasgos que han sido destacados como distintivos del libro impreso frente al digital son, precisamente, su materialidad y sus espacios paratextuales tradicionales (Mackey, 2008; Yokota, 2015).

En este trabajo, nos proponemos analizar una serie de libros impresos destinados a niños y jóvenes que fueron publicados en las dos primeras décadas del siglo XXI y que ponen de relieve su materialidad y sus paratextos mediante estrategias metafictivas: por un lado, la colección publicada en español bajo el título *Genealogía de una bruja*, de Benjamin Lacombe y Sébastien Perez. Esta consiste en dos libros álbum: *La pequeña bruja* y *Grimorio. Brujas y hechizos*. Por otro lado, analizaremos los tres libros "complementarios" a la serie *Harry Potter*, de J. K. Rowling: *Quidditch a*

través de los tiempos, *Animales fantásticos y dónde encontrarlos* y *Los cuentos de Beedle el Bardo*. Para estos casos, utilizaremos las ediciones de 2017, en las que se presentan algunas modificaciones de contenido y diseño respecto de las originales (de 2001 y 2008) y que se comercializan tanto de forma individual como en una colección bajo el título *Biblioteca Hogwarts*. Nuestro objetivo es doble: por un lado, elucidar cómo se utilizan en este corpus los componentes paratextuales tradicionales de los libros impresos para contribuir a la construcción del significado de las obras; por otro, situar dichos procedimientos en relación con su contexto histórico de producción.

2. Los peritextos en los libros impresos para niños y jóvenes de la era digital

2.1. Definiciones en torno al concepto de "peritexto"

En *Palimpsestos*, Gérard Genette incorpora el concepto de "paratexto" dentro de su clasificación de las diferentes relaciones transtextuales, es decir, aquellas por las cuales un texto se pone en relación, manifiesta o no, con otros. Allí define la paratextualidad como:

la relación [...] que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso [...] (Genette, 1989: 11).

Posteriormente, en *Umbrales*, retoma el concepto y desarrolla una serie de precisiones y clasificaciones. En esa oportunidad, caracteriza al paratexto como un "umbral", que no resulta una frontera cerrada sino una "zona indecisa", "sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)", que ofrece al lector la posibilidad de entrar o retroceder (Genette, 2001: 7-8). También establece una distinción entre los peritextos, que son aquellos paratextos presentes en el espacio material del libro, y los epitextos, que son los que se hallan por afuera, como las reseñas, las publicidades y hasta la correspondencia privada del autor (Genette, 2001: 10). En este trabajo nos centraremos en los primeros.

Una última definición de Genette en *Umbrales* que resulta pertinente para nuestro análisis es la correspondiente a los peritextos cuya ejecución y decisión él atribuye respectivamente al impresor y al editor: el "peritexto editorial". Este comprendería la "zona más exterior" del texto dentro del libro: la portada, la portadilla y sus anexos. Asimismo, abarcaría los aspectos técnicos de la realización material del libro, como la elección de formato, de papel, de composición tipográfica y de compaginación. Genette afirma que: "todos estos temas técnicos pertenecen a la disciplina llamada bibliología" (Genette, 2001: 19).

Como señala Elena Consejo Pano en su trabajo sobre el discurso peritextual en los libros ilustrados, el concepto de peritexto de Genette es lo suficientemente amplio como para incluir una serie de prácticas y discursos muy variados:

sea de naturaleza icónica [...] o verbal [...], surja del autor (prólogo, notas aclaratorias, índices, títulos, subtítulos, dedicatorias, bibliografía, glosarios, apéndices, etc.), del editor (solapas, ta-

pas, contratapas, etc.) o en ocasiones, de terceros (prólogos, comentarios, glosas, notas al pie) (Consejo Pano, 2014: 5).

Por otra parte, hay un estrecho vínculo entre los peritextos tradicionales del libro impreso y su materialidad, lo cual, siguiendo la noción de "umbral" acuñada por Genette, lleva a establecer una graduación entre un "afuera" y un "adentro" de ese objeto. Así, Consejo Pano clasifica los peritextos siguiendo un criterio espacial, según el cual diferencia los espacios peritextuales exteriores (cubiertas, sobrecubiertas, solapas, fajín) de los interiores (guardas, portadilla, portada y contraportada).

2.2. *Los peritextos y la materialidad en los libros para niños y jóvenes*

Los peritextos tienen un particular valor dentro de los libros álbum, dado que allí frecuentemente exceden la función de marco "accesorio" u orientativo para la lectura y pasan a tener un rol narrativo, desafiando así las prácticas editoriales tradicionales y las definiciones brindadas en su momento por Genette. Teresa Colomer explica que:

Portada y contraportada son los límites físicos de la historia que se contiene en su interior, pero ambas empiezan ya a darnos información sobre lo que podemos esperar de ella. Incluso, a veces, sus imágenes pueden adquirir protagonismo y colaborar de forma activa con la narración. [...] Portada y contraportada pasan entonces a tener un papel narrativo que ha empezado antes de leer el texto, al coger el libro y contemplarlo como objeto, o que termina después de la lectura iluminando retrospectivamente el sentido de la historia (Colomer, 2005: 22-23).

Consejo Pano se refiere a este procedimiento como una "textualización de los peritextos", por la cual "los espacios peritextuales dejan de ser espacios marginales y pasan a un primer plano, mimetizándose con el tradicional espacio interior del volumen" (Consejo Pano, 2014: 12).

En ocasiones, los peritextos se utilizan en los libros álbum como parte de procedimientos metafictivos. Una de las definiciones de metaficción más citadas es la de Patricia Waugh, quien emplea el término para referirse a los textos ficcionales que de manera sistemática y autoconsciente llaman la atención sobre sus mecanismos de construcción y, por tanto, sobre su propia condición de artificios, problematizando la relación entre ficción y realidad (Waugh, 2001: 2). Los libros álbum que ponen de manifiesto tanto su materialidad como las convenciones de su aparato peritextual responden a este concepto y los críticos suelen clasificarlos recurriendo a la noción de lo "postmoderno" (Pantaleo Et Sipe, 2008). Este tipo de álbumes tuvieron un desarrollo a partir de la década de 1990. Dos ejemplos del ámbito anglosajón que adquirieron repercusión entre los críticos son *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*, de Jon Scieszka y Lane Smith, publicado en 1992; y *Wolves*, de Emily Gravett, publicado en 2005 (Mackey, 2008). A través de sus peritextos, estos ponen en juego procedimientos como la autorreferencialidad, la parodia y la metalepsis.

Al referirse a los álbumes que explotan el potencial de significado de los peritextos, Consejo Pano observa que:

el mercado editorial, sabedor de la increíble atracción que producen estas estrategias en los lectores, ofrece creaciones delicadamente editadas que convierten al libro en un objeto codiciado por coleccionistas (Consejo Pano, 2014: 13).

En este punto, coincide con otros autores al pensar la materialidad y los peritextos de los álbumes impresos –especialmente, los peritextos editoriales y exteriores– no solo desde un punto de vista semiótico, retórico o narratológico, sino también desde la valoración tanto simbólica como comercial del libro como objeto estético y como mercancía.

Dado que la encuadernación y el papel es lo primero que se percibe de un libro impreso, resulta un componente clave para atraer a los potenciales lectores y compradores. En el caso de los álbumes, el atractivo frecuentemente se vincula a su calidad y exquisitez. Durán sostiene que:

la edición de un álbum ilustrado, de un buen álbum, resulta costosa [...]. Porque una de las características importantes del álbum es su voluntad de impacto bibliófilo, ya sea a través del formato, del tipo de encuadernación, de las cubiertas, del papel o de la impresión, en lo concerniente a su presentación física. Y se requiere una presentación así en la medida en que se precise adecuarla al peso del contenido creativo que se desarrollará en su interior, y que se pretende exquisito (Durán, 2000: 15).

Ilgim Veryeri Alaca señala, desde su perspectiva de artista plástica y autora, que los formatos que se apartan de lo estándar elevan los costos de impresión constituyendo, en consecuencia, un factor que limita las experimentaciones con la materialidad en los libros para niños y jóvenes (Veryeri/Alaca, 2018: 59). Las restricciones económicas también operan en lo referente al público lector. Dentro de esa rama de la industria editorial, los formatos exquisitos y costosos parecerían apuntar a un segmento de consumidores reducido. Como observa Durán, "dicha exquisitez de contenidos aparta al álbum tanto del gran público como del público chico, acercándolo a un lector adulto y selectivo, aunque sea sin querer" (Durán 2000: 15). Esto es muy notorio dentro del conjunto de libros que experimentan con la materialidad mediante el arte de la ingeniería en papel, habitualmente agrupados bajo las nociones de "libros móviles" y "pop-up" (Montanaro Staples, 2018). Algunos están claramente dirigidos o bien a niños, o bien a adultos, pero otros mantienen cierta ambigüedad respecto de su destinatario.

Los costos de producción de los libros terminan impactando en su precio final y, por tanto, condicionan sus posibilidades de comercialización. Refiriéndose al caso particular de los libros álbum en la Argentina, Cecilia Bajour y Marcela Carranza (2003) explican cómo su producción, importación y divulgación se han visto históricamente atadas a los vaivenes de la economía nacional y a las diferentes políticas gubernamentales en materia de educación (como, por ejemplo, la compra de libros por parte del Estado para entregar a escuelas y bibliotecas), llegando, en determinadas épocas, a generarse de facto una "censura económica" sobre el género.

2.3. Los libros impresos para niños y jóvenes en la era digital

Como vimos, entre los creadores de libros para niños y jóvenes existe una práctica consolidada de aprovechar los peritextos para aportar sentido a la obra. En los álbumes, en particular, suele ponerse en primer plano la materialidad (o en términos de Genette, el peritexto editorial). También observamos que los libros álbum que enfatizan su materialidad mediante una presentación delicada tienden a tener costos elevados de producción que terminan impactando en su comercialización.

Por otra parte, en las últimas décadas, las condiciones materiales de la lectura cambiaron (Mackey, 2008). Ahora el público puede optar por leer libros no solo en papel, sino también a través de un abanico de diferentes dispositivos de pantalla (computadoras, lectores de libros electrónicos, teléfonos inteligentes, tabletas). En términos económicos, los libros digitales presentan la ventaja

relativa de ser, de normal, más accesibles que los impresos, una vez afrontado el gasto inicial –no desdeñable– de adquirir el dispositivo soporte.

La creciente ubicuidad de textos digitales, que no se limitan a la noción de "libro" sino que incluyen también toda una serie de formatos textuales propios de los medios digitales, ha generado tanto posturas entusiastas como detractoras. Como recuerda Roger Chartier, ya en 1998 Umberto Eco registraba la inquietud de estas últimas por la llamada "muerte del libro" (Chartier, 2007: 119). Néstor García Canclini explica que, en consonancia, la industria editorial del ámbito hispanoparlante ha tomado nota de la caída de las ventas de libros impresos (García Canclini, 2015: 45) y, como consecuencia, varios editores han comenzado a reconsiderar su modelo de negocios, por ejemplo, pidiéndoles a los autores que firmen contratos para la edición digital de sus libros publicados en papel (García Canclini, 2015: 29).

Hasta el momento, los libros digitales han sido mayoritariamente lo que Ghada Al-Yagout y Maria Nikolajeva (2018) definen como "libros electrónicos" o "*ebooks*", es decir, adaptaciones de libros impresos en las que se intenta "reponer" las características de estos últimos, entre ellas, la paginación y ciertos peritextos como guardas y portadas. Lo que se busca en estos casos es proveerle al lector, generalmente adulto, una experiencia de lectura similar a la de libro impreso, con apenas algunos añadidos. Pero también empezaron a publicarse libros en formato de "aplicación" ("*book apps*", "*story apps*", "*storybook apps*", "*picturebook apps*"), en especial para un público infantil, que presentan un grado mayor de interactividad. Este fenómeno comenzó a crecer, sobre todo en el ámbito angloparlante, desde que Apple lanzara la tableta iPad en 2010 (Schons, 2011). Mientras que algunos de estos libros digitales siguen siendo transposiciones de sus versiones impresas, otros están directamente pensados desde un inicio para el formato digital y para aprovechar las posibilidades que ofrecen los dispositivos de pantalla. Como explican Al-Yagout y Nikolajeva (2018), aquí, las distinciones entre "libro", "*app*", "juego" y "video" comienzan a tornarse difusas. Por ende, en el ámbito académico es preciso revisar definiciones y consensuar un vocabulario específico para poder estudiar este nuevo tipo de creaciones. Junko Yokota (2015) también plantea la necesidad de establecer criterios para juzgar su calidad y valor estético.

En su ensayo de 1936 "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", Walter Benjamin (2007) reflexionaba acerca de cómo las innovaciones tecnológicas conllevan cambios en el paradigma del arte, replanteando qué es lo que se considera como tal y dando lugar a nuevas formas artísticas. El filósofo esbozaba como ejemplos el impacto que la fotografía tuvo sobre la pintura y el de la imprenta sobre las Letras. De modo similar, los soportes digitales problematizan hoy nuestros paradigmas de libro y de obra literaria. Genette afirma, en su introducción a *Umbrales*, que un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores gracias a sus paratextos (Genette, 2001: 7). Sin embargo, como él mismo aclara, su análisis fue de carácter sincrónico (Genette, 2001: 17) y, por tanto, se basó en los libros del momento en el que fue escrito: 1987. Como explica Roger Chartier (2007), nuestro concepto actual de libro es histórico y todavía está basado en el códex o códice, un soporte de textos escritos que se difundió entre los siglos II y IV y fue evolucionando desde entonces, consistente en un objeto "compuesto por hojas y páginas reunidas dentro de una misma encuadernación" (Chartier, 2007: 125). Antes del códex existieron otros soportes de la escritura, como el rollo de papiro, que también puede ser considerado un tipo de "libro" en un sentido amplio (Ruiz García, 2002; Veryeri Alaca, 2018). Los soportes digitales son un avance tecnológico más dentro de la historia milenaria de los textos escritos.

Por otra parte, cada tipo de soporte material ha determinado las prácticas en torno a la escritura y la lectura. Los peritextos que hoy consideramos inherentes al libro son producto de al menos dieciséis siglos de desarrollo de la cultura escrita en torno al códex y lo mismo puede decirse respecto de la tradición de la ilustración de libros (Cavalló, 1994; Kiefer, 2008). Chartier, preguntándose sobre el futuro del libro en el contexto de la era digital, da algunos ejemplos de cómo el tipo de soporte ha determinado las modalidades de lectura:

Sabemos bien que la lectura del rollo de la Antigüedad era continua, que movilizaba el cuerpo entero, que no permitía al lector escribir mientras leía. Sabemos bien que el códex, manuscrito o impreso, permitió gestos inéditos (hojear el libro, citar precisamente pasajes, establecer índices) y favoreció una lectura fragmentada pero que siempre percibía la totalidad de la obra, identificada por su materialidad misma (Chartier, 2007: 126).

De manera similar, es esperable que los soportes digitales generen nuevas prácticas y nuevos tipos de lectores. Margaret Mackey recuerda que, a fines de la década de 1980, los niños obtenían su exposición temprana a los textos escritos más que nada mediante el papel, fundamentalmente a través de libros y revistas. Como consecuencia, el formato físico del códex estaba naturalizado y resultaba relativamente "invisible" (Mackey, 2008: 105). La situación de los "nativos digitales" es distinta: ellos acceden desde muy temprano a toda una serie de tecnologías que, entre otras funciones, ofrecen materiales de lectura. El libro impreso coexiste con otros soportes de textos e imágenes. Lo que lo diferencia de ellos es su materialidad (Mackey, 2008; Yokota, 2015). Esto es especialmente cierto en el caso de los libros álbum. Nathalie Op de Beeck observa que, para los niños, quienes se hallan en un período de primeros encuentros con información cultural de variada índole, cualquier medio visual y verbal resulta una novedad, incluso los libros impresos estándar (Op de Beeck, 2018: 23). Con más razón, considerando su actual contraste con otros formatos, no puede darse por sentado que el aparato peritextual tradicional de los libros impresos sea enteramente inteligible para las nuevas generaciones y que no les llame la atención como un elemento extraño.

Teniendo en cuenta el contexto en el que fueron publicados, los libros del presente corpus resultan interesantes ya que, a través de la imitación ostensiva de ciertos elementos peritextuales tradicionales, ponen de relieve su cualidad de objetos, su formato de códex y su pertenencia a un universo libresco anterior al de la era digital.

3. Análisis del corpus

3.1. Genealogía de una bruja, de Benjamin Lacombe y Sébastien Perez

Genealogía de una bruja (Généalogie d'une Sorcière) es una colección de dos álbumes de los franceses Benjamin Lacombe (ilustración y texto) y Sébastien Perez (texto). Estos libros fueron publicados originalmente en francés en 2008 por Seuil Jeunesse. La traducción al castellano, de Elena Gallo Krahe, fue publicada por Edelvives al año siguiente y ya cuenta con varias ediciones. El tomo I se titula *La pequeña bruja (La Petite Sorcière)* y el II, *Grimorio. Brujas y hechizos (Grimoire de Sorcières)*.¹

¹ En adelante, para las referencias bibliográficas del corpus, se emplearán las siguientes siglas entre paréntesis indicando el número de página: *PB* = *La pequeña bruja*; *GBH* = *Grimorio. Brujas y hechizos*; *QTT* = *Quidditch a través de los tiempos*; *AFDE*

En castellano, los dos tomos se comercializan juntos dentro de una caja contenedora que anuncia que se trata de una "Edición de coleccionista", mientras que en idioma original pueden adquirirse también por separado. Ambos libros tienen una encuadernación de tamaño grande (230mm x 300mm) en tapa dura rectangular orientada verticalmente, pero presentan diferencias marcadas en cuanto a cantidad de páginas, tipo de papel y diseño de tapa. No obstante, entre ellos hay un juego intertextual que los vuelve una unidad interpretativa.

El tomo I, *La pequeña bruja*, contiene una única narración: una niña llamada Lisbeth va a pasar la Navidad a la casa de Olga, su abuela, fuera de la ciudad. Allí se reencuentra con su amigo Edward. Los dos niños comparten el pasatiempo de coleccionar hierbas y se proponen hallar la única que les falta: el eléboro. Para eso van a buscar el manual de botánica al desván donde Olga guarda sus libros y, al retirarlo de un pilón tambaleante, cae en manos de Lisbeth "otro libro muy distinto. Un tomo extraño y polvoriento, de aspecto milenario" (PB, 14). La abuela la descubre hojeándolo y le regaña, tras lo cual se lo quita y manda a Edward a su casa. Un rato después, suena el teléfono y Olga, tras atender la llamada, le informa a Lisbeth que Edward no ha llegado a su casa. Ambas participan en la búsqueda del niño junto a otros vecinos del pueblo, pero al atardecer regresan a casa sin haber dado con él. A la noche, Lisbeth no puede dormir y se dirige a la habitación de su abuela, a quien encuentra dormida. Entonces ve sobre la mesita de luz el libro misterioso, cuya tapa aparece por primera vez representada en dos imágenes enfrentadas. Si bien está ilustrado en un tamaño relativamente pequeño, se puede reconocer gracias a su singular diseño de tapa que es el tomo II de la colección: el *Grimorio*.

Lisbeth toma el libro y se lo lleva a su dormitorio, donde comienza a revisarlo. Según el texto, Lisbeth descubre dentro del volumen muchos retratos de mujeres, en su mayoría pelirrojas, y comprende que se trata de una genealogía de brujas. La narración parafrasea partes del libro: "en la página 38 aparece Lisa; Lisbeth se da cuenta de que su cara le recuerda a alguien", "Más adelante, en la página 48, Leonora, que [...] llegó a reinar en Francia gracias a sus dotes mágicas" (PB, 22). En este punto se refuerza el juego intertextual comenzado previamente en las ilustraciones ya que, al cotejar con el tomo II, se comprueba que en las páginas citadas efectivamente se encuentran los retratos y biografías aludidos. Esas referencias adquieren mayor significado ya que los retratos presentes en el *Grimorio* (tanto icónicos como textuales) corresponden, en su mayoría, a mujeres famosas de la historia, la mitología o los cuentos de hadas. Por ejemplo, la "Lisa" de la página 38 es la Gioconda, representada a través de una caricatura del cuadro de Da Vinci en el estilo característico de Lacombe; o bien, la "Leonora" de la página 48 es Leonora Dori, la confidente de María de Medici, quien realmente fue condenada a muerte por brujería.

A continuación, Lisbeth reconoce, en una de las páginas del volumen, un retrato de su abuela cuando era joven –y pelirroja. El texto aclara que "Es el que está colgado sobre la chimenea de la biblioteca" (PB, 22) y, en la ilustración de la página enfrentada, se lo ve dentro de un marco y situado contra una pared empapelada. Por supuesto, es idéntico al que aparece en el *Grimorio* en la página referida. Luego, Lisbeth se sorprende aún más al descubrir que ella también aparece retratada dentro del libro misterioso, solo que con el pelo rojo en lugar de castaño. Entonces decide dejar el volumen donde lo encontró, pero al pasar frente al espejo del pasillo ve –y la ilustración así lo muestra– que su cabello se ha tornado pelirrojo. Olga la encuentra ahí en estado de *shock* y, tras prepararle una taza de leche chocolatada, le confiesa que ambas pertenecen a "una extraordinaria estirpe" de mujeres

= *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*; CBB = *Los cuentos de Beedle el Bardo*. Todas las referencias corresponden a las ediciones mencionadas en la sección "Referencias bibliográficas".

"perseguidas por ser diferentes" (PB, 29). Al terminarse el chocolate, Lisbeth percibe en el fondo de la taza la imagen de Edward y reconoce el lugar donde se encuentra. Ella y Olga son guiadas hasta aquel sitio por una bandada de cuervos y, finalmente, logran hallarlo sano y salvo: el niño había caído en una gruta profunda buscando un eléboro. Antes de las guardas traseras, hay una última ilustración a doble página de una suerte de árbol genealógico con los trece retratos de las brujas del tomo II, incluidas Olga y Lisbeth.

El tomo II contrasta ostensiblemente con el I mediante su peculiar diseño de tapa. Mientras que el de *La pequeña bruja* tiene un estilo que resulta habitual en los libros ilustrados y los álbumes, con una reproducción del retrato de la protagonista, la encuadernación del *Grimorio* imita un estilo de libro antiguo y esotérico: el papel que cubre el cartón es de un color borravino oscuro que recuerda el de las antiguas encuadernaciones en piel (cuero) y resalta los decorados e inscripciones, realizados todos en laminado dorado. Este tipo de encuadernación le confiere al volumen un aspecto distinguido que funciona como indicio del valor de su contenido. Tanto la tapa como la contratapa tienen un enmarcado ornamental con pequeñas ilustraciones que remiten a los textos e imágenes del interior del libro (cuervos, una manzana, una calavera). Por encima del título, escrito con una tipografía acorde, hay una ilustración de mayor tamaño dentro de un marco circular con inscripciones. La ilustración es un retrato de Lilith, la primera bruja de la genealogía, quien sostiene en sus manos un pentáculo, un símbolo asociado a la magia. El texto del marco está escrito con los caracteres invertidos axialmente para ser leídos en un espejo y consiste en una sucesión de palabras vinculadas, en la tradición judeocristiana, a los nombres de Dios: "El, Eloim, Elohet, Zebuoat, Esckerebie, Elion, Tetragrammaton, Saday, Jesus". La contratapa contiene un pequeño texto centrado. Este resume la "Advertencia" que aparece en el interior luego de la portada (la cual reproduce en color el mismo diseño de la tapa): "Si este libro ha llegado a tu poder por error, ciérralo inmediatamente y huye. Si, no obstante, decides leerlo, piénsalo bien; ¡es un libro maldito!". Así, los peritextos exteriores señalan al tomo II como un grimorio verdadero. Los únicos elementos que pueden quebrar esa ilusión son los nombres de los autores y de la editorial, aunque estos aparecen en un tamaño menor y en una posición marginal respecto de las otras inscripciones.

Por adentro, el estampado de las guardas imita un papel marmoleado de patrón "*Shell*" (Wolfe, 1990). El papel marmoleado fue muy utilizado en la encuadernación de libros en Occidente entre los siglos XVII y XX, durante los cuales se desarrollaron diferentes patrones y estilos. Desde hace décadas, su uso se ha vuelto muy limitado y se reserva para encuadernaciones artesanales y artísticas. Su inclusión en las guardas del *Grimorio*, por tanto, no es fortuita sino que está orientada a darle una apariencia de libro antiguo. Lo mismo puede decirse del papel, que es grueso, de acabado mate y tiene como fondo un sutil estampado *beige* con pequeñas manchas y arrugas, imitando un papel percutido por el tiempo. Esta apariencia antigua del *Grimorio*, lograda a través de un peritexto editorial que se sirve de elementos tradicionales del arte de la encuadernación, se corresponde con la descripción provista por el texto del tomo I. Su función es reforzar la ilusión de que el lector tiene en sus manos el libro que sostuvo Lisbeth, otorgándole, en términos benjaminianos, un "aura" (Benjamin, 2007) difícilmente reproducible en un libro digital. Eso implica además, como veremos, un juego con los límites entre ficción y realidad.

Por razones de extensión, en este trabajo no nos detendremos a pormenorizar todo el contenido del *Grimorio*. Para los fines propuestos, basta con lo dicho y con señalar sintéticamente que la mayor parte la ocupan los trece retratos de brujas, ordenados cronológicamente desde el año 5000 a.C. hasta el 2001, cuando nacen las hijas gemelas de Lisbeth y Edward. Las otras "brujas"

retratadas, además de las ya mencionadas, provienen de diferentes mitologías (Isis, Medusa, Yama Uba), de cuentos de hadas tradicionales ("Hansel y Gretel", "Blancanieves") o de la historia (Juana de Arco, Marie Laveau, las piratas Anne Bonny y Mary Read, recreadas aquí como hermanas siamesas). Las últimas dos biografías son las de Olga y Lisbeth. En ellas aparece información que no se halla en *La pequeña bruja*; por ejemplo, que los hechos allí narrados transcurren en 1985 cuando Lisbeth tiene 10 años de edad. Hacia el final, hay dos páginas con "Recetas y sortilegios", que justificarían el título de "grimorio". Luego hay una serie de peritextos propios de la tradición del códex: un glosario, un índice temático y otro de contenidos. Por último, antes de las guardas hay dos elementos que suelen figurar al comienzo: las dedicatorias de los autores, firmadas solo con sus iniciales, y los datos legales de edición y *Copyright*.

La narración del tomo I, pensada de manera autónoma, parece relativamente sencilla y lineal. En cuanto a la relación entre textos e imágenes, responde más a la definición de libro ilustrado que de álbum. Sin embargo, al pensarlo en su articulación con el tomo II, se constata un mecanismo narrativo más complejo. Cuando dentro de un libro se presenta a un personaje leyendo un libro se genera un efecto especular, emparentado con la puesta en abismo (*mise en abyme*), que mueve a pensar sobre el propio acto de lectura. En otras palabras, como lo expresa Jesús Díaz Armas, en estos casos "la transtextualidad deviene metaficción" (Díaz Armas, 2003: 26). Si el personaje, además, se ve a sí mismo representado en el libro que lee, lo que se produce es una metalepsis, es decir, una transgresión de límites tanto entre los niveles narrativos como entre sus respectivos estatus ontológicos (Ruiz Domínguez, 2012). María Cecilia Silva-Díaz lo explica a través de la metáfora del "cortocircuito", empleada originalmente por David Lodge, que refiere a la "sacudida" que se da en la narración cuando se disuelven las fronteras entre autor y personajes, enunciación y enunciado, ficción y realidad (Silva-Díaz, 2018: 73-74).

En la colección de la *Genealogía de una bruja*, la metalepsis se da de varias formas. Una es de carácter inmanente al tomo I. Esta ocurre en el ya aludido momento en el que Lisbeth se ve a sí misma representada dentro del libro misterioso y a partir del cual sufre una serie de transformaciones (el cambio de color de su cabello en consonancia con el retrato libresco; la adquisición de los dones de la clarividencia y la comunicación con las aves). Otra forma de metalepsis se da en los juegos intertextuales entre los tomos I y II de la colección. En *La pequeña bruja* se alude reiteradamente al *Grimorio* real que el lector puede sostener en sus manos: en primer lugar, mediante las ilustraciones que permiten reconocerlo por su especial diseño de tapa; en segundo lugar, mediante las paráfrasis de su texto con referencias precisas a la paginación; y en tercer lugar, con los retratos de Olga, Lisbeth y las otras brujas, que se repiten en el interior del *Grimorio*. Por último, otro tipo de metalepsis se da en las referencias intertextuales e interdiscursivas presentes dentro del tomo II. Allí se confunden ficción y realidad al incluir indistintamente las "biografías" de mujeres históricas y ficticias, como si tuvieran un mismo estatus ontológico. Además, en todos los casos, esas biografías se apartan de las versiones conocidas y "autorizadas" incorporando elementos que explican la condición de brujas de sus protagonistas. Cherie Allan reconoce en diferentes álbumes postmodernos la misma estrategia de mezclar elementos históricos y ficticios y le atribuye la finalidad de desestabilizar las representaciones del pasado que se proponen a sí mismas como verdades únicas (Allan, 2018: 206).

Según Díaz Armas, "la naturaleza ficticia del relato puede quedar en entredicho si los personajes se sorprenden viendo que forman parte de una ficción" (Díaz Armas, 2003: 34). Este no es exactamente el caso de *La pequeña bruja*, ya que el libro que Lisbeth lee no pertenece a un género ficcional: si bien una mayoría de adultos confina la magia a la superstición y a la ficción, al punto de que se la asocia,

por antonomasia, al género maravilloso, no hay que perder de vista que, al mismo tiempo, cuenta con un importante número de creyentes, aun en la actualidad. Como expone el historiador Owen Davies (2009), los grimorios son un género que se ha producido y consumido de manera seria (no irónica) desde hace siglos. Si el grimorio imaginado por Lacombe y Perez existiese únicamente dentro de *La pequeña bruja*, permanecería como un elemento más de la diégesis. Pero al publicarlo en el mundo real, se vuelve en sí mismo un objeto lúdico que promueve la inmersión del lector en la ficción incorporándolo en ella, o bien, proponiendo el juego ficcional de fingir que esos personajes son reales. Esto último se ve reforzado por el carácter pretendidamente factual del género grimorio y por sus alusiones a personajes históricos verídicos. El gran atractivo que tiene este procedimiento metaléptico en la colección de la *Genealogía de una bruja* es que aceptar (al menos como juego) que ese universo ficcional es real implica aceptar también que las brujas y la magia existen.

3.2. Libros complementarios a la serie *Harry Potter*, de J. K. Rowling

Antes de analizar las últimas tres obras del corpus es conveniente situarlas en su contexto de producción. En 1997, la editorial inglesa Bloomsbury Publishing lanzó la edición original de *Harry Potter y la piedra filosofal* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*), el primer libro de la heptalogía de la autora británica J. K. Rowling. En 2001 se estrenó su primera adaptación cinematográfica, que potenció la escalada de popularidad de la saga. Ese mismo año, Rowling publicó, con fines benéficos, dos libros "complementarios" a la serie, ambientados en el mismo universo ficcional: *Quidditch a través de los tiempos* (*Quidditch Through the Ages*) y *Animales fantásticos y dónde encontrarlos* (*Fantastic Beasts and Where to Find Them*).² En 2007 se publicó en inglés la séptima y última novela de la serie y en 2008, el tercer libro complementario: *Los cuentos de Beedle el Bardo* (*The Tales of Beedle the Bard*). En 2016 se estrenó, con guion de J. K. Rowling, la película *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*, que, aunque tiene el mismo título, no es una adaptación del libro homónimo, sino una derivación (*spin-off*). Finalmente, en 2017, año del vigésimo aniversario de *Harry Potter y la piedra filosofal*, la editorial norteamericana Scholastic Inc. lanzó una nueva edición de los tres libros complementarios que presenta algunas modificaciones de diseño y contenido y cuya traducción al castellano fue publicada por Salamandra. Para el presente análisis, nos basaremos en estas ediciones en español de 2017³.

Al igual que el *Grimorio* de la *Genealogía de una bruja*, los tres libros complementarios de *Harry Potter* nacieron dentro del universo ficcional de otros textos. En las novelas de la heptalogía, los protagonistas son alumnos de una escuela de magia, Hogwarts, donde acceden a libros editados por y para magos, quienes deben mantenerlos ocultos a la gente sin magia, los *muggles*, a fin de preservar el secreto de su propia existencia. Algunos de esos textos son parte de la bibliografía obligatoria del colegio de hechicería, como *Animales fantásticos...*; en otros casos, los protagonistas los leen por placer, como *Quidditch a través de los tiempos*; y en otros, para buscar información que los ayude a

2 En adelante, en las menciones a este libro se abreviará su título como *Animales fantásticos...*

3 La primera edición en castellano de *Harry Potter y la piedra filosofal* fue publicada en 1998 por la editorial argentina Emecé. En el 2000, cuando en inglés ya estaba publicado el cuarto volumen de la saga y en castellano, el tercero, Emecé se vendió al Grupo Planeta. En el proceso, su filial española se separó de la casa madre, se refundó como editorial independiente bajo el nombre de Salamandra y se quedó con los derechos de publicación en español de la serie. Por último, en mayo de este año Penguin Random House Grupo Editorial anunció su adquisición de Ediciones Salamandra: <https://global.penguinrandomhouse.com/announcements/penguin-random-house-grupo-editorial-acquires-ediciones-salamandra/> (consultada el 8 de julio de 2019).

superar los diferentes obstáculos que se les presentan, como *Los cuentos de Beedle el Bardo*. Estos tres libros del corpus fueron publicados en la realidad después de que sus títulos y su contenido fueran mencionados en las novelas. Aquí también, entonces, una gran parte de su atractivo reside en el juego ficcional de fingir que esos libros no son una invención de Rowling, sino verdaderos libros de magos que lograron evadir la barrera de secretismo y llegar a manos del lector *muggle*. Pero, a diferencia de la *Genealogía de una bruja*, ni las novelas de *Harry Potter* ni sus libros complementarios son álbumes, sino obras compuestas principalmente por textos, con algunos –pocos– dibujos ocasionales en tinta negra. El juego intertextual con las novelas de la serie, por lo tanto, no se da a través de las ilustraciones, sino del texto, apelando al conocimiento previo de los lectores sobre la saga.

No obstante, en estos tres libros del corpus, la encuadernación también cumple una función narrativa importante. Las ediciones de 2017, con un diseño de cubierta de Headcase Design para la editorial Scholastic Inc., tienen un estilo relativamente uniforme que señala su pertenencia a una misma colección. De hecho, se pueden adquirir juntos como tal en una caja contenedora bajo el título *Biblioteca Hogwarts (Hogwarts Library)*. Los tomos son de tapa dura, de tamaño estándar (130mm x 200mm) y tienen algunos rasgos que los emparentan con los libros “de biblioteca” tradicionales. Por ejemplo, el hecho mismo de que sean ediciones en cartón y no rústicas, o la presencia, en sus lomos, de un estampado con los nombres de los autores ficticios que imita los tejuelos utilizados por los bibliotecarios. La tipografía dentro de los tejuelos es de estilo gótico, lo cual connota cierta antigüedad. Un efecto similar lo producen los diseños de enmarcado ornamental de las cubiertas, con patrones romboidales y rectangulares que son tan antiguos como los códices manuscritos de la era bizantina (Ruiz García, 2002: 318-319). Una parte del diseño de las cubiertas está realizado, además con laminados dorados o plateados que, como vimos, añaden atractivo. Por adentro, los tres volúmenes ostentan guardas industriales estampadas, un elemento de encuadernación no tan frecuente hoy en día como hace algunas décadas; sus motivos remiten respectivamente al contenido de cada libro. En conclusión, si bien los libros de la *Biblioteca Hogwarts* no son álbumes, utilizan la materialidad y el diseño de la encuadernación como un componente significativo integrado a su contenido, con el fin de crear la ilusión de que esos objetos verdaderamente son libros escritos por magos. Esto se refuerza, como veremos, mediante otros elementos peritextuales.

Los tres libros complementarios se adscriben a diferentes géneros e imitan sus tipologías textuales: *Quidditch a través de los tiempos* se presenta como un libro de historia;⁴ *Animales fantásticos...*, como un manual de zoología; y *Los cuentos de Beedle el Bardo*, como una edición anotada de una recopilación de cuentos maravillosos tradicionales, a la manera de las de los hermanos Grimm. Claro que, en los tres casos, su contenido es ficticio y creación de Rowling. Sin embargo, las marcas que le atribuyen a la escritora británica la autoría de las obras se reducen al mínimo: fundamentalmente, la página legal y el agradecimiento de las organizaciones benéficas que reciben el dinero recaudado de la venta de los libros (Comic Relief y Lumos). En las tapas, el nombre J. K. Rowling, que funciona como marca, figura centrado en el margen superior, pero en la misma cubierta se le niega la autoría y se la atribuye a personajes ficcionales de la serie: en *Quidditch a través de los tiempos*, sobre el margen inferior de la tapa se lee “por Kennilworthy Whisp”; en *Animales fantásticos...*, “por Newt Scamander”; en *Los cuentos de Beedle el Bardo*, la pretendida autoría de los relatos ya está señalada en el título, pero debajo de este se aclara que el libro contiene “notas del Profesor Albus Dumbledore”.

4 En el universo ficcional de la serie, el *quidditch* es un deporte de equipo popular entre los magos en el que hay varias pelotas y los jugadores, montados en escobas, deben, entre otras cosas, anotar goles.

Toda esta información se reitera en las portadas y en los textos de las contratapas, que constituyen una extensión de la ficción. En la contratapa de *Animales fantásticos...*, por ejemplo, se dice que: "Este compendio de criaturas mágicas elaborado por Newt Scamander ha deleitado a generaciones enteras de magos, convirtiéndose en un clásico del género"; y en la de *Los cuentos de Beedle el Bardo*, se informa que: "Traducidos del rúnico antiguo por Hermione Granger, con comentarios añadidos de Albus Dumbledore, estos cuentos considerados clásicos por los magos volverán a fascinar, sin duda, a los lectores de hoy". Así, mientras que los peritextos exteriores suelen constituir el último (o primer) "umbral" que separa al texto del lector, en estas obras forman parte de la ficción. La inmersión en ella comienza, entonces, sin previo aviso, desde el momento en el que se posan los ojos sobre el volumen.

En las citas anteriores se observa, paralelamente, una intención de conferirle a estos libros un valor de obra antigua y de "herencia cultural", parecida a la que se da en la *Genealogía de una bruja*. Al respecto, Lourdes Sifontes Greco (2015) subraya que, en la diégesis de *Harry Potter*, el libro *Los cuentos de Beedle el Bardo* es, literalmente, parte de la herencia que Dumbledore le deja al trío protagonista y que les resulta una fuente de conocimientos clave para vencer al antagonista. Carmen Piñero Almansa (2016) hace más extensiva esa observación y señala que, en la saga, los libros en general son representados como valiosos instrumentos portadores de información y sabiduría a los que los personajes recurren asiduamente. Cabe aclarar que, dado que los hechos narrados en la saga transcurren, salvo algunas analepsis, entre 1981 y 1998, tales prácticas en torno al libro corresponden a la época del códex impreso como paradigma textual dominante, anterior a la emergencia de la web 2.0 y 3.0, los *eReaders*, los *smartphones* y las *tablets*. En este sentido, coincide con *La pequeña bruja*, ambientado en 1985.

Como se mencionó más arriba, la encuadernación no es el único componente peritextual utilizado en los libros de esta colección para extender en ellos la ficción y volverlos objetos lúdicos en sí mismos. En su interior también se aprovechan diversos elementos peritextuales tradicionales del códex impreso. A continuación, mencionaremos algunos de ellos.

En primer lugar, Rowling utiliza la sección "Acerca del autor". Este tipo de peritextos, que suele figurar después del texto base, normalmente está a cargo de los editores y no lleva firma. En ellos, se sintetizan los datos biográficos de los autores, con un mayor énfasis en su formación y carrera profesional. En *Animales fantásticos...* y *Quidditch a través de los tiempos* aparecen, en las páginas finales, sendas secciones "Acerca del autor" que responden en todo al formato característico, dándoles sustento a las ficciones autorales iniciadas en las tapas, las contratapas y las portadas. Además, se utiliza el recurso de mezclar datos de ficción con elementos de la realidad. Por ejemplo, en ambos casos se refiere que los autores aún viven y se mencionan como sus lugares de residencia dos condados de Inglaterra (Nottinghamshire y Dorset). En *Los cuentos de Beedle el Bardo* no se usa esta sección ya que se supone que Beedle vivió en el siglo XV y se sabe poco de él. Esto forma parte de la construcción de los cuentos del volumen como relatos tradicionales. Esa información sobre el autor se da, en consecuencia, en la introducción, como suele hacerse en las ediciones anotadas o críticas. Respecto del "autor de las notas", Albus Dumbledore, o de la "traductora del rúnico antiguo", Hermione Granger, no fue necesario hacer aclaraciones ya que son famosos tanto en la diégesis como en la realidad (al menos, entre los seguidores de la saga).

Otro peritexto aprovechado por Rowling para extender la ficción al libro como objeto lúdico es el prólogo. El de *Quidditch a través de los tiempos* está firmado por Albus Dumbledore, director de Hogwarts. En él explica que esa obra es una de las más populares de la biblioteca del colegio y que retiró de allí un ejemplar para hacer copias y ponerlas a disposición de los *muggles*. Lo que justifica

esa transgresión del secretismo, según Dumbledore, es el fin noble de colaborar con la organización Comic Relief. Luego advierte que el libro puede tener algún maleficio de la bibliotecaria, motivo por el cual el lector debe tratarlo con cuidado. Este prólogo remite a otro elemento peritextual de la obra: luego de las guardas delanteras, aparece un recuadro que imita la ficha de préstamos de un libro de biblioteca. En su encabezado se lee "Biblioteca de Hogwarts" y tiene dos columnas: una para nombres y otra para fechas de devolución. En la primera aparecen firmas de personajes de la saga escritas con diferente caligrafía manuscrita. En la segunda, fechas estampadas con sello. Al pie del recuadro hay un "Aviso" firmado por "Irma Pince, bibliotecaria de Hogwarts":

Si rompes, desgarras, doblas, arrugas, estropeas, manchas, emborronas, tiras o haces cualquier otra cosa que dañe, arruine o demuestre falta de respeto por este libro, las consecuencias serán tan desagradables como esté en mi poder (*QTT*, i).

Esta advertencia se vuelve cómica ya que en los márgenes de la página hay un tateti y un corazón, como si hubiesen sido dibujados con lapicera por los estudiantes.

La edición de *Animales fantásticos...* de 2017 también cuenta con un prólogo, en este caso, del "autor" del libro, Newt Scamander. Este agregado a la edición de 2001 se hizo con la finalidad de aumentar la cohesión entre el libro y la película (cuyo protagonista es Newt), brindando varias referencias a lo que sucede en ella. El detalle interesante es que al principio y al final de este prólogo se añaden "notas del editor" con caligrafía manuscrita, que indican que ese prólogo debe publicarse "solo en la versión para magos" (*AFDE*, xiii), mientras que, en la "edición muggle", se debe seguir "la misma farsa" (*AFDE*, xvi) de decir que todo lo allí expuesto es ficción. Con esto, se llama la atención sobre el trabajo de los editores y se desestabiliza el límite entre ficción y realidad.

Los cuentos de Beedle el Bardo no tienen prólogo pero sí introducción, firmada esta vez por J. K. Rowling. No obstante, es lo que Genette llama "prefacio autoral denegativo" (Genette, 2001: 157): Rowling, que es la autora de los cuentos, las notas y la introducción, solo acepta serlo de esta última y niega allí haber escrito todo lo demás. Como ya se mencionó, el libro se presenta como una edición anotada de unos cuentos supuestamente populares para los magos. Rowling simula, en su introducción, explicarles a los *muggles* el contexto histórico y cultural de esos relatos, como si realmente hubiesen existido Beedle, Dumbledore o todos esos hechos "históricos" paralelos. Es decir, este peritexto se propone como una herramienta de divulgación cultural para darle a conocer a los lectores no iniciados los relatos de otra tradición, que puede resultarles desconocida o exótica, pero que se pretende real.

El último elemento peritextual que mencionaremos son las notas. En *Quidditch a través de los tiempos* y *Animales fantásticos...* se emplean notas al pie "autorales", es decir, escritas por los mismos autores (ficticios) de los textos principales. En ellas se precisan datos "históricos", se aclaran "conceptos" y se propone "bibliografía ampliatoria" para ciertos temas, indicando título, editorial y año de esos libros, que en todos los casos son ficticios. Este recurso sirve para revestir de seriedad académica a las dos obras en cuestión y otorgarles un formato acorde a sus respectivos géneros.

En *Los cuentos de Beedle el Bardo*, hay tres tipos de notas. Por un lado, están las notas al pie de Albus Dumbledore, que escribe en calidad de experto autorizado. La mayoría de sus notas cumple las funciones ya mencionadas, pero también hace algunas acotaciones de carácter subjetivo, como anécdotas personales y comentarios valorativos. Por otro lado, están las notas al pie de J. K. Rowling, en las cuales continúa en su rol de "divulgadora". Antes del comienzo del primer cuento, aclara que: "Dado

que el profesor Dumbledore escribía para un público mágico, he incluido algunas notas aclaratorias pensando en los lectores muggles." (CBB, 17). En la grafía, las notas de Rowling se diferencian de las de Dumbledore por estar encerradas entre corchetes, como suele hacerse cuando en un libro hay varios anotadores. Por último, al final de cada relato hay otro tipo de notas de Dumbledore, de mayor extensión, en las que ofrece su interpretación de los cuentos. Así, con esta diversificación de las notas, se pone de relieve una práctica de comunicación académica y una técnica de intertextualidad surgida en torno al libro impreso, anterior a la existencia de los hipervínculos.

En síntesis, a partir del análisis realizado se constata que en las obras complementarias a la serie *Harry Potter* se propone un juego metaléptico similar al de la *Genealogía de una bruja*, en el cual el libro físico deviene en sí mismo un objeto lúdico que invita a la inmersión ficcional. En el caso de esta colección, el artificio no se da a través de las ilustraciones, sino a través de la ficción autoral y los elementos peritextuales tradicionales de los respectivos géneros discursivos.

4. Conclusiones

Según se ha visto en el análisis del corpus, los peritextos y la encuadernación de los libros impresos pueden utilizarse como elementos significantes integrados a la ficción, con la finalidad de reforzar la inmersión del lector. En estas estrategias metalépticas, los códex impresos se convierten en objetos lúdicos en sí mismos que simulan ser libros de la diégesis de otras obras, lo cual implica un estrecho juego intertextual con aquellas.

Si bien en la literatura para niños y jóvenes la experimentación con los peritextos suele darse dentro del género de los libros álbum, es un recurso que no necesariamente se restringe a él y que puede operar más allá de la relación texto-imagen, como ocurre en los libros complementarios de la saga de *Harry Potter*. Lo que define a los procedimientos identificados en este corpus es, en cambio, la imitación (no necesariamente paródica) del aparato peritextual tradicional del códex impreso, respetando los formatos característicos de cada género discursivo. Una consecuencia de tal mecanismo narrativo es que dichos formatos son puestos de relieve de manera autorreferencial y metafictiva, problematizando los límites entre ficción y realidad, así como los métodos de los lectores para distinguir una de otra. El formato se revela, de este modo, como un factor capaz de orientar la interpretación del lector.

Por otra parte, estas estrategias lúdicas de inmersión ficcional se utilizan en obras editadas en la era digital, durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Teniendo en cuenta su contexto de producción, en el que las búsquedas de información podían realizarse a través de diferentes medios y el libro impreso ya no era necesariamente el principal; y considerando que continuamos transitando un proceso de revolución tecnológica, es válido indagar qué representaciones del libro impreso se construyen en las dos colecciones de este corpus dirigido a unos niños y jóvenes que ya son nativos digitales. De acuerdo a lo analizado, podemos afirmar que, en ellas, el libro impreso se presenta como un objeto antiguo, perteneciente a una época pasada, vinculado a la magia y lo oculto pero que, a la vez, es fuente de conocimientos y un legado cultural transmitido entre generaciones. Cabe preguntarnos si estas representaciones responden a una mirada nostálgica por la "muerte del libro" frente al avance de lo digital, o si evidencian una toma de conciencia y aprovechamiento estético del valor distintivo que el códex impreso adquiere dentro del nuevo paradigma del libro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

- LACOMBE, B. y PEREZ, S. (2013). *Genealogía de una bruja*. Tomos I (*La pequeña bruja*) y II (*Grimorio. Brujas y hechizos*). Trad. E. Gallo Krahe. Zaragoza: Edelvives.
- ROWLING, J. K. (seudónimo: Newt Scamander). (2017a). *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*. Trad. A. Dellepiane Rawson. Barcelona: Salamandra.
- _____ (2017b). *Los cuentos de Beedle el Bardo*. Trad. G. Rovira Ortega. Barcelona: Salamandra.
- _____ (seudónimo: Kennilworthy Whisp). (2017c). *Quidditch a través de los tiempos*. Trad. A. Dellepiane Rawson. Barcelona: Salamandra.

Bibliografía secundaria

- ALLAN, C. (2018). Postmodern picturebooks. En Kümmerling-Meibauer, B. (Ed.). *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 201-208). Abingdon: Routledge.
- AL-YAGOUT, G. y NIKOLAJEVA, M. (2018). Digital picturebooks. En Kümmerling-Meibauer, B. (Ed.). *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 270-278). Abingdon: Routledge.
- BAJOUR, C. y CARRANZA, M. (2003, 23 de julio). El libro álbum en Argentina. *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, 107. Consultada el 18 de enero de 2019, <http://www.imaginaria.com.ar/10/7/libroalbum.htm#notas>
- BENJAMIN, W. (2007). La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. En *Conceptos de filosofía de la historia* (pp. 147-182). La Plata: Terramar.
- CAVALLO, G. (1994). Testo e immagine: una frontiera ambigua. En AA.VV. *Testo e immagine nell'alto Medioevo. 15-21 aprile 1993*. Vol. I (pp. 31-64). Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

- CHARTIER, R. (2007, julio-diciembre). ¿La muerte del libro? Orden del discurso y orden de los libros. *Co-herencia*, 4 (7), 119-129. Consultada el 18 de enero de 2019, <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/318>
- COLOMER, T. (1996). Visión 3.ª: El álbum y el texto. *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 39, 27-31.
- _____ (2005). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- CONSEJO PANO, E. (2014). El discurso peritextual en el libro ilustrado infantil y juvenil. *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras*, 10, 1-17. Consultada el 18 de enero de 2019, <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/251>
- DAVIES, O. (2009). *Grimoires. A History of Magic Books*. Oxford: OUP.
- DÍAZ ARMAS, J. (2003). El libro dentro del libro: aspectos de la meta ficción en la Literatura infantil y juvenil. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, 1, 25-52.
- DURÁN, T. (2000). ¿Qué es un álbum? Problemas de léxico, de público y de divulgación. En *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado* (pp. 13-30). Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- EVANS, J. (2015). Picturebooks as strange, challenging and controversial texts. En Evans, J. (Ed.). *Challenging and Controversial Picturebooks. Creative and Critical Responses to Visual Texts* (pp. 3-32). Abingdon: Routledge.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2015). Leer en papel y en pantallas: el giro antropológico. En AA. VV. *Hacia una antropología de los lectores*. México: Ediciones Culturales Paidós/Fundación Telefónica/UAM.

- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- _____ (2001). *Umbrales*. Trad. S. Lage. México: Siglo XXI.
- KIEFER, B. (2008). What is a Picturebook, Anyway?: The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond. En Sipe, L. R. y Pantaleo, S. (Eds.). *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referenciality* (pp. 9-21). Abingdon: Routledge.
- MACKEY, M. (2008). Postmodern Picturebooks and the Material Conditions of Reading. En Sipe, L. R. y Pantaleo, S. (Eds.). *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referenciality* (pp. 103-116). Abingdon: Routledge.
- MONTANARO STAPLES, A. (2018). Pop-up and movable books. En Kümmerling-Meibauer, B. (Ed.). *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 180-190). Abingdon: Routledge.
- OP DE BEECK, N. (2018). Picture-text relationships in picturebooks. En Kümmerling-Meibauer, B. (Ed.). *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 19-27). Abingdon: Routledge.
- PANTALEO, S. (2018). Paratexts in picturebooks. En Kümmerling-Meibauer, B. (Ed.). *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 38-48). Abingdon: Routledge.
- PANTALEO, S. y SIPE, L. R. (2008). Introduction. Postmodernism and picturebooks. En Sipe, L. R. y Pantaleo, S. (Eds.). *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referenciality* (pp. 1-8). Abingdon: Routledge.
- PIÑERO ALMANSA, C. (2016). Hogwarts: donde la magia y la educación convergen. *AILIJ (Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil)*, 14, 141-156.
- RUIZ DOMÍNGUEZ, M. M. (2012). Metalepsis e hipertextualidad: análisis de los procesos metaficcionales en los álbumes ilustrados. *AILIJ (Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil)*, 10, 155-172.
- RUIZ GARCÍA, E. (2002). *Introducción a la codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- SALISBURY, M. y STYLES, M. (2012). *Children's Picturebooks. The Art of Visual Storytelling*. Londres: Laurence King Publishing.
- SCHONS, L. M. (2011). Is the picture book dead? The rise of the iPad as a turning point in children's literature. *Journal of Digital Research and Publishing*, semestre 2, clase de la 1pm, 120-128. Consultada el 18 de enero, <http://hdl.handle.net/2123/8136>
- SHULEVITZ, U. (1999). ¿Qué es un libro-álbum? En Muñoz-Tébar, J. I. y Silva-Díaz, M. C. (Eds.). *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños* (pp. 8-13). Caracas: Banco del Libro.
- SIFONTES GRECO, L. C. (2015). Intertexto, autorreferencia y patrimonio: *Los cuentos de Beedle el Bardo* en la construcción del mundo de Harry Potter. *AILIJ (Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil)*, 13, 145-166.
- SILVA-DÍAZ, M. C. (2018). Picturebooks and metafiction. En Kümmerling-Meibauer, B. (Ed.). *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 69-80). Abingdon: Routledge.
- SIPE, L. R. (2001). Picturebooks as Aesthetic Objects. *Literacy Teaching and Learning*, 6 (1), 23-42.
- VERYERI ALACA, I. (2018). Materiality in picturebooks. En Kümmerling-Meibauer, B. (Ed.). *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 59-68). Abingdon: Routledge.
- WAUGH, P. (2001). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Routledge.

WOLFE, R. (1990). *Marbled Paper. Its History, Techniques, and Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

YOKOTA, J. (2015). The Past, Present and Future of Digital Picturebooks for Children. En Manresa, M. y Real, N. (Eds.). *Digital*

Literature for Children. Texts, Readers and Educational Practices (pp. 73-86). Bruselas: P. I. E. Peter Lang.