

ARTÍCULOS

DISPOSITIVOS GENÉRICO- DISCURSIVOS EN LA ARTICULACIÓN DEL NIÑO COMO ESCRITOR EN LA SERIE DE NOVELAS *PAPELUCHO* DE MARCELA PAZ

GENERIC DISCOURSIIVE DISPOSITIVES IN THE ARTICULATION OF
THE BOY AS A WRITTER IN THE SERIES OF NOVELS *PAPELUCHO* BY
MARCELA PAZ

ISABEL IBACETA¹

Universidad de O'Higgins
Libertador Bernardo O'Higgins 611, Rancagua, Chile
isabel.ibaceta@uoh.cl.

RESUMEN

En este artículo se analiza la articulación de la imagen de niño escritor en la serie de novelas *Papelucho* (1947-1974) de Marcela Paz. Por medio de la exploración del despliegue de una economía genérico-discursiva, en diálogo con elementos metaficcionales y paratextuales, se da cuenta de la configuración de una imagen de niño con altos niveles de agencia. Esta niñez activa emerge a partir de la apropiación desinhibida de una multiplicidad

¹ Doctora en literatura, mención literatura chilena e hispanoamericana.

de géneros y subgéneros discursivos que se ponen en relación ecléctica que tensiona las convenciones genérico-discursivas hegemónicas propias de la literatura para infancia de la época. Este artículo busca contribuir al conocimiento literario, estético e ideológico de una producción literaria icónica del siglo XX en Chile.

Palabras clave: Papelecho, narrativa chilena, voz narrativa infantil, géneros discursivos, niñez.

Abstract

The current work analyses the articulation of the figure of a child writer in the Papelecho series (1947-1974) by Marcela Paz. By exploring the display of a discursive generic economy, which dialogues with metafictional and paratextual elements, a conception of childhood with a high level of agency is evidenced. This active childhood emerges from the uninhibited appropriation of a multiplicity of discursive genres and subgenres that related each other in an eclectic manner. This relationship puts a strain on the hegemonic generic-discursive conventions of children's literature of the period. This article aims to contribute to the literary, aesthetic and ideological knowledge of an iconic literary production of the twentieth century in Chile.

Key words: Papelecho, Chilean Narratives, Children Narrative, Discursive genre, Childhood.

Recibido: 28/01/2022

Aceptado: 05/10/2022

I. INTRODUCCIÓN

Los géneros discursivos son estructuras enunciativas que enmarcan y facilitan la comunicación humana. No existe información oral, escrita o de otra índole que exista fuera de los márgenes de sus códigos (Frow 13). Las particularidades de estos conglomerados de enunciados, relativamente estables, que constituyen los géneros discursivos, responden a las especificidades y necesidades propias de las distintas esferas del pensamiento humano, que dan forma a las diversas disciplinas del conocimiento (Bajtín, *Estética* 248). A la vez, los géneros se definen al integrar grupos textuales con los que entablan semejanzas de contenido, forma y función, constituyendo familias genéricas que son temporal y culturalmente situadas, que cambian en el tiempo y se hibridizan (Bajtín, *Estética* 145; Frye 318; Todorov 33). Como ha propuesto Bajtín, los géneros discursivos entrañan la configuración de culturas y subculturas que crean particulares formas de crear y comunicar conocimientos (*Estética* 248-50), permitiendo y restringiendo la generación de sentidos, lo que tiene alcances epistémicos que rebasan la mera función de sistematizar la diversidad discursiva imperante en el campo cultural. Atendiendo a este tipo de alcance, en el tránsito de la presente exploración me interesa la perspectiva de John Frow, quien plantea, por una parte, analizar las producciones comunicativas e indagar en las lógicas mediante las que, más que situarse dentro de un género discursivo en particular, los textos hacen uso de convenciones genéricas diversas, desplegando así una riqueza y complejidad que establece en ellos una economía de géneros (Frow 2). Por otra parte, Frow releva el hecho de que los géneros discursivos trascienden su condición de meros elementos estilísticos, para constituirse en agentes cruciales en la generación de efectos de credibilidad, de veracidad y de realidad, efectos que determinan la forma en que el mundo es concebido (2).

En la serie de Paz, se asiste al efecto de realidad de un niño que dialoga, conoce en parte y utiliza variadas convenciones genérico-discursivas. En estas novelas se advierte su uso ecléctico, sustentado en mecanismos metaficcionales y paratextuales, que funcionan en diálogo con operatorias

paródicas, humorísticas, irónicas y carnavalescas, que ponen en escena un repertorio de patrones genéricos, principalmente, literarios y referenciales.

En un desparpajo escritural el narrador autoconsciente, con alto nivel de agencia y dramaticidad (Booth 149-165)², imprime con propiedad su impronta de escritor, entremezclando lúdicamente en su diario íntimo escritos cuyos patrones se asocian al texto escolar y la ficción histórica, a las obras dramáticas, a la lírica, a la carta y al testimonio policial. A la vez, incidentalmente, incorpora y parodia códigos discursivos orales, como por ejemplo, el radioteatro. La particularidad de la voz narrativa autoconsciente se yergue gracias a una operatoria metaficcional. A través de esta operatoria, la propuesta estético-genérica de las novelas de Paz permite la invención novelesca no solo de una voz narrativa infantil sin precedentes, sino también de una escritura infantil. A partir de una singular economía de los géneros, esta escritura establece un imaginario de infancia que rompe con las concepciones de niñez moderno-clásicas y moderno-liberales (Marín 62-4) que predominan en la literatura para infancia en Chile entre la década de 1940 y 1970, fecha en que se publica la serie de novelas de Paz.

Esta serie de novelas es una de las obras cumbres para la niñez producida en Chile en el siglo XX, cuenta de ello da el sitio de relevancia en que el historiador Jorge Rojas Flores pone a la serie en su *Historia de la infancia en el Chile republicano (1810-2010)*. Su éxito literario y editorial (Subercaseaux 150)³, le ha valido a su autora, no solo el reconocimiento de intelectuales y escritores (Larraín 14)⁴, sino también la obtención de importantes galardones, entre ellos el Premio Nacional de Literatura en

² Un narrador autoconsciente, agente y dramatizado, constituye para Booth una voz que es protagónica dentro de los sucesos del relato (dramatizado), que tiene injerencia en las acciones relatadas (agente) y que muestra plena conciencia de su rol de narrador/escritor (autoconsciente).

³ El tiraje común de una publicación en los años cincuenta no superaba las mil copias, no obstante, de *Papelucho* (1947) se vendían alrededor de cuatro mil ejemplares por año (Subercaseaux 150-5).

⁴ Amanda Labarca, Hernán Díaz Arrieta (Alone), Raúl Silva Castro, Alejandra Costamagna y Alberto Fuguet, entre otros/as (Ibaceta, "Más allá de *Papelucho*" 6). También se observan críticas positivas de parte de Jaime Quezada y Juan Gabriel Araya (Larraín 14).

1984⁵. La singularidad del carácter y habla del personaje-narrador Papelucho lo ha convertido además en un ícono de la cultura popular que trasciende el ámbito literario, como ha planteado Alberto Fuguet (19). Una pequeña y puntual muestra de lo anterior es la creación de un *doodle* por parte de la compañía Google para celebrar el natalicio de Marcela Paz en 2012. En la actualidad, la figura de Papelucho circula también en medios de comunicación masivos como las redes sociales, apareciendo, por ejemplo, en producciones gráficas relativas a la revuelta popular chilena de octubre 2019, como evidencia la obra del ilustrador Fabián Rivas⁶. A pesar del éxito y pervivencia cultural de la serie de Paz, su exploración desde los estudios literarios es aún incipiente.

Desde los estudios literarios⁷ se ha abordado la serie, por una parte, analizando en ella la articulación de mecanismos del humor leve de Ítalo Calvino (Cifuentes, “Marcas discursivas” 15-32), así como la intervencionalidad entre humor y elementos gatillantes de un sentido de angustia (Cifuentes, “Angustia y humor” 131-9). Se ha indagado, además, en marcas asociadas al realismo grotesco y a lo abyecto, que dan cuenta de la configuración de una corporalidad infantil, que subvierte las tendencias en los modos de representación de la figura infantil presente en la literatura para niños/as de la época (Ibaceta, *El cuerpo del niño* 65-80). Por otra parte, desde una mirada historiográfica, la serie ha sido leída como documento que retrata las problemáticas de la emergencia de las clases medias durante el siglo XX (Candina 7-21). Hasta donde se ha podido constatar, no existen aproximaciones que aborden las dinámicas narrativas asociadas a la construcción de una escritura

⁵ Premio Office Chrétien du Livre en Francia (1980); inclusión en la lista de honor Hans Christian Andersen de la International Board on Books for the Young (IBBY), Suiza (1968); Premio de Honor, Editorial Rapa-Nui por *Papelucho* (1947).

⁶ La ilustración está disponible en <https://www.latercera.com/culto/2019/11/26/papelucho-baleado/>

⁷ Es necesario consignar la existencia de trabajos en torno a la serie desde otras perspectivas que, si bien no indagan a fondo en particularidades literarias, son de todas formas relevantes. Entre ellos se encuentran aproximaciones desde la historia del libro de Manuel Peña Muñoz (2009), desde la historiografía de la infancia por parte de Jorge Rojas Flores (2010) y las biografías de Paz escritas por Ana María Larraín (2009) y Virginia Cruzat (1992).

infantil. En consecuencia, en lo que sigue, se aborda, en primer lugar, la base genérico-literaria predominante en la serie, que remite al género de la novela biográfica o autobiográfica familiar y a las convenciones del diario íntimo. En segundo lugar, se explora la operatoria metaficcional y paratextual por medio de la cual se establece la ficción de una escritura infantil. La articulación de esta ficción se potencia e hipervisibiliza mediante el funcionamiento de una economía de patrones genéricos narrativos, dramáticos, líricos y referenciales que conviven en relación ecléctica, paródica y carnalesca.

2. LA BASE GENÉRICO LITERARIA EN LA SERIE DE NOVELAS DE PAZ: NOVELA AUTOBIOGRÁFICA Y DIARIO ÍNTIMO

La diversidad de convenciones genéricas y su aproximación lúdico-paródica en la serie se sostiene sobre una base genérica más global. Esta base dice relación, en primer lugar, con elementos asociados al género de la novela biográfica o autobiográfica familiar, comprendida desde paradigmas bajtinianos. En segundo lugar, la serie se sustenta mayoritariamente sobre patrones propios del diario íntimo. Sobre esta base genérica se pone en escena el juego ecléctico-paródico del resto de patrones genéricos.

Según Bajtín, los rasgos asociados a la novela autobiográfica familiar son, en primer lugar, el desarrollo de un relato focalizado en un momento particular dentro del curso de la vida de un personaje (*Estética* 207-9), que en el caso de la serie *Papelucho* sería la infancia. En segundo lugar, el relato de corte autobiográfico no se constituye como novela de formación. En tercer lugar, este tipo de relato problematiza las relaciones sociales, lo que se expresa en la serie en la relación problemática de la niñez con la sociedad adultocéntrica, usando el concepto de Claudio Duarte (125). Este eje, permite a la serie su vinculación con el “tiempo histórico”, como denomina Bajtín al contexto sociopolítico que se busca recrear en las novelas autobiográficas familiares (*Estética* 209). Finalmente, una última característica que Bajtín identifica en este subgénero de la novela establece que la figura de los/as

protagonistas no buscan ser modelos de perfección, lo cual en el caso de la serie es evidente. La figura de Papelucho es paradigmáticamente rupturista, dado que se distancia del uso de la figura infantil como mecanismo modelador del comportamiento de la potencial audiencia no adulta, tendencia clara en la narrativa para niños/as hasta aproximadamente mediados de los años setenta, como he dado a conocer en otro trabajo (Ibaceta, “Bodies and Voices” 42).

Por otra parte, la asociación de la serie con el género referencial del diario íntimo es ampliamente conocida. En este caso, por supuesto, se trata de una ficcionalización literaria del género común en la literatura (Morales 25). La dimensión testimonial propia del diario íntimo y la autobiografía aportan de manera fundamental en la configuración de un imaginario de infancia con importantes niveles de agencia en la serie de Paz. Esta dimensión, según propone Magaret Randall, en el género del diario, expone la existencia de relaciones de poder desigual y, por lo general, sitúa a quien está en posición de subordinación en el centro del discurso (citado en Morales 21). En las novelas en estudio, el niño, en tanto subalterno, es quien da testimonio y establece un discurso crítico en torno a las relaciones entre la infancia, la sociedad civil y la familia. La dimensión testimonial, se convierte en una estrategia narrativa vital para configurar un imaginario de infancia como se verá luego.

El diario íntimo aporta otra particularidad al relato: la generación de un espacio de intimidad y secreto, lo cual es claramente visible en los escritos del narrador-escritor-niño Papelucho. En la apertura del *Diario secreto de Papelucho y el marciano* (1968) se lee: “ESTE ES MI DIARIO SECRETO y se prohíbe leerlo” (7, mayúscula en la fuente). La instalación ficcional de este espacio de privacidad permite al narrador liberarse de las convenciones escriturales que pesan sobre textos pensados para publicación (Morales 88). En un juego con esta cualidad, la escritura de Papelucho muestra una apropiación libre y distendida de los géneros discursivos, así como su uso ecléctico, paródico y carnalesco. Por otra parte, las convenciones del diario contribuyen a la configuración ficcional de una conciencia infantil, pues

el género referencial o las “formas de la comunicación y la autorrevelación privadas” como las denomina Bajtín, son herramientas fundamentales en la articulación de una “autoconciencia privada del hombre” (*Problemas literarios* 337). Esta conciencia o autoconciencia literaria, según Karl Weintraub se construye en la serie gracias a la libertad de seleccionar y organizar los contenidos del diario desde una perspectiva ficcionalmente infantil. Esta característica del diario íntimo de constituirse sobre la base de una selección que deja fuera lo no relevante (cit. en Burns 27) se observa claramente en las novelas de Papelucho. En ellas se asiste a una selección de situaciones, pensamientos, deseos, miedos e imágenes que recrean las prioridades e intereses supuestos de la infancia. Esto en un contexto escritural que opera con la doble función de ser *confidente* y a la vez *terapeuta* del niño, fuera del foco de la lupa adulta, como ocurre con diarios de vida reales (Burns 18).

La configuración de una conciencia y autoconciencia literaria infantil en la serie de Paz, y particularmente la figura de un niño escritor se logra en conjunción con el uso de recursos metaficcionales y paratextuales.

3. RECURSOS METAFICCIONALES Y PARATEXTUALES EN LA ARTICULACIÓN DE UNA ESCRITURA INFANTIL

En las novelas de Paz, la parodia, carnavalización y la lúdica configuración genérico-discursiva se proyectan a partir de la estrategia metaficcional que hace referencia constante al hecho de que las novelas son escritas por un niño. La metaficcionalidad, como aquella condición de las narrativas de dejar en evidencia su propio e inherente carácter artificioso de forma consciente (Waugh 2) es lo que se observa en la serie. Esto se logra a través de la insistente referencia del narrador hacia su rol de escritor. Por una parte, explícita continuamente las razones por las cuales escribe. Por ejemplo, escribe por solicitud de la profesora de lenguaje en *Papelucho en vacaciones* (1971), para dar cuenta sobre un fenómeno potencialmente paranormal en *Diario secreto de Papelucho y el marciano* (1968), por un requerimiento

policial en *Papelucho perdido* (1962), debido a motivaciones económicas en *Papelucho casi huérfano* (1951) o como terapia para detener la angustia ante la probabilidad de causarle daño a Domitila en *Papelucho* (1947).

Por otra parte, el narrador-escritor señala continuamente elementos que obstaculizan su proceso escritural. Algunos de ellos son estar enojado, tener poco tiempo o falta de inspiración, como se observa en *Papelucho casi huérfano*, donde el niño señala: “Es terrible tener que hacer algo a la fuerza y escribir todos los días lo que uno hace o lo que piensa [...] Hay días que no ha pasado nada ni sé ni qué decir y por eso hoy, para tener algo que decir solté todos los pollos del criadero” (51). En *Mi hermana Ji por Papelucho* (1965) el niño cierra su relato indicando que no puede escribir más, por indicación médica (95). Por medio de este tipo de mecanismos se permite la construcción ficcional de un modo escritural infantil, el que se nutre además a partir de la utilización de elementos paratextuales. Entre ellos, se advierte la incorporación de notas autorales y editoriales ficcionalizadas, como es el caso del prefacio que Papelucho escribe para su propia historia de Chile en *Papelucho historiador* (1955).

La gente grande no se acuerda ya de lo mucho que cuesta estudiar.

Creen que uno no tiene nada en la cabeza...

Y hay que ver lo difícil que es poner atención y no pensar en otra cosa. Porque hay tanto en qué pensar.

Cuando alguien nos explica bien, le entendemos; si ese alguien nos explica algo entretenido, ponemos atención y si ese alguien nos cuenta una historia que nos gusta de veras, la aprendemos y no la olvidamos nunca.

A mí me cuesta tanto estudiar, que para poder aprender he tenido que escribirme yo mismo la Historia de Chile. Y ahora sí que la sé de veras y no se me va a olvidar.

PAPELUCHO.

El simulacro de escritura infantil que se establece a partir de las notas se intensifica por medio de elementos paratextuales incluidos en el diseño de las portadas. En ellas, por una parte, se imita la tipografía manuscrita e ilustraciones que semejan un trazo infantil inacabado. Por otra parte, el nombre del niño se destaca en el centro de la portada, mientras que el seudónimo de la autora se posiciona en un extremo superior y tiene un tamaño más reducido. Se otorga, así, mayor visibilidad a la figura de Papelucho en tanto creador, lo que se aprecia claramente, por ejemplo, en las portadas del *Diario secreto de Papelucho y el marciano* (1968) y de *Mi hermana Ji por Papelucho* (1965). En esta última, es clara además la indicación autoral: “*Por Papelucho*”.



Mi hermana Ji por Papelucho, Editorial Pomaire, 1965.



Diario secreto de Papelucho y el marciano, Editorial Pomaire, 1968.

Las particularidades del diseño, entre las que se encuentra la tipografía, así como la producción y simulación creativo-paródica de cartas y notas de editores constituyen un andamiaje metaficcional que revela la esencia lingüística de un texto (Waugh 97). Esto, en el caso de las novelas de Paz permite, al mismo tiempo, la articulación de una infancia literaria, mediante la exposición enunciativa que otorga un alto nivel de agencia a la niñez,

validándole como agente emisor, constructor y no solo como un receptor pasivo de relatos.

El despliegue metaficcional y paratextual tiene como consecuencia la simulación de la convergencia que se da en los diarios íntimos, donde escritor, narrador y persona natural son uno solo (Morales 28). Esta simulación da pie a la estilización, heterogeneidad y eclecticismo genérico al que se asiste en la serie de Paz.

4. SUBVERSIÓN GENÉRICO-DISCURSIVAS EN LAS NOVELAS DE MARCELA PAZ

A continuación, se exponen y analizan diversos usos genéricos visibles en las novelas de Paz y, aun cuando se comprende que los géneros literarios (lírico, dramático, narrativo) no pueden delimitarse de forma tajante, se utilizará esta tríada para brindar una organización comprensible al siguiente apartado.

4.1. Patrones genérico-narrativos: relación ecléctica de la narrativa escolar, la ficción histórica y el diario íntimo

La variedad subgenérica que podría vincularse con el género narrativo en la serie de Paz se observa en aquellas novelas que se emparentan con lo que, en el ámbito de los *children's literature studies*, se denomina narrativas escolares (*school story*). Este es el caso de *Papelucho* (1947) y *Papelucho historiador* (1955), esta última novela obedece a la ficción histórica también. Por otra parte, en el *Diario secreto de Papelucho y el marciano* (1968) el relato se teje sobre códigos de la ciencia ficción, mientras que en *Papelucho detective* (1957) y en *Papelucho ¿soy dix leso?* (1974) sobre los del género negro.

Esta variedad subgenérica, que se articula sobre la ficcionalización del niño escritor como ya se dio cuenta, establece, como consecuencia, la imagen de un sujeto infantil que intuitivamente parodia estos subgéneros

de la novela. Por medio de este juego narrativo-genérico se crea la imagen de una niñez que usa y remeda los patrones genéricos, posicionándose como conocedora de ellos, como cuando configura un relato novelado de varios episodios de la vida de Lautaro en *Papelucho historiador* (1955). No obstante, es clara también la utilización ficcionalmente errónea (con fines paródicos) de las convenciones genérico-narrativas. En el caso de esta misma novela, se aprecia la parodia al texto escolar (género académico-formativo). Aquí se está en presencia del eclecticismo entre el género académico, la narrativa escolar (en tanto existe un eje que relata las vivencias escolares de Papelucho y sus compañeros/as) y la ficción histórica, pues si bien la novela estructuralmente se articula por medio de apartados propios de los textos escolares de historia (descubrimiento, conquista, colonia e independencia), dicha estructura se alterna libre y lúdicamente con sueños, pensamientos y recuentos de sucesos cotidianos vivenciados por Papelucho. Por otra parte, el lenguaje y forma de exposición de los hechos históricos no se condicen con el registro épico y el lenguaje formal, propio de un texto escolar o de una novela histórica para la infancia o adolescencia de la época⁸.

Papelucho subvierte, en este texto, las convenciones escriturales de la ficción histórica, incorporando un lenguaje coloquial, como el que se destaca en cursivas en el apartado de la novela titulado “La conquista”, episodio en el cual se da cuenta de diversas batallas entre mapuche y españoles de esta manera: “Galvarino estiró un brazo y se dejó cortar la mano *sin pestañar*. Luego estiró el otro y no *largó* una queja. Cuando se vio sin manos, dijo: “Todavía me quedan fuerzas para pelear contra los españoles. ¡Cortad esta garganta que tiene sed de vuestra sangre!” (56). La parodia de la novela histórica infantil en tanto género se observa en el contrapunto entre este tipo de léxico coloquial con aquel de tenor épico y metafórico, lo que tiene el potencial de producir un efecto humorístico de tipo incongruente. Desde las *incongruity theories* en torno al humor, se entiende esta forma

⁸ Ejemplo de este tipo de registro y lenguaje es visible en textos como *Orejones y viracochas: Diego de Almagro* (1943) y *Sangre y ceniza: narración novelesca de la conquista de Chile* (1946) de Magdalena Petit, así como las novelas *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943) de Fernando Alegría y *La espada y el canelo* (1969) de Alejandro Magnet.

humorística como aquella que en el marco de una producción cultural o intercambio comunicativo introduce un elemento inesperado, ilógico o inapropiado en un contexto dado. Este tipo de humor se asocia, según Morreall y Forabosco, a la subversión de convenciones socioculturales (cit. en Cross 7) y en el caso de la serie de Paz se expresa, justamente, por medio del quiebre y parodia de convenciones genéricas.

Otro de los subgéneros narrativos que se parodian y carnavalizan es el texto escolar. La subversión se puede apreciar también en *Papelucho historiador* (1955), donde no solo se plantea una perspectiva crítica en torno a procesos sociales conflictivos que están ausentes o tamizados de los textos escolares de los años cincuenta, como sucede incluso con los textos de los años ochenta (Minte 74), sino que también se desarticulan los imaginarios heroicos de personajes históricos.

En relación con los procesos sociales se observa, a lo largo de la novela, la problematización del llamado descubrimiento de América. Parte importante de este texto releva la cultura mapuche, planteándose desde un registro híbrido en que se juega con relatos onírico-humorísticos, a los que se intercalan consignas que enuncian explícitamente una perspectiva política. Esto se observa en este extracto, donde Papelucho se refiere al 12 de octubre:

–Yo creo que debería ser día de fiesta para España no más– dije yo. Porque yo encuentro que para los indios de América fue un día completamente fatal. Yo creo que es terrible ser descubierto. Si no hubiera llegado Colón, los indios serían completamente felices, con flechas, plumas y todo. (30)

Lo anterior entabla una tensión en los discursos histórico-escolares de heroísmo, que son visibles en publicaciones para niños/as incluso hasta la década de 1980 (Piña 300). La tensión se articula carnavalizando personajes históricos hegemónicos, lo que se visualiza en la forma en que Papelucho ensalza a Lautaro, Galvarino, Capupolicán y desplaza a Colón de su sitio de prócer, al poner en duda sus capacidades de forma humorística. Para esto se vale de una estrategia de ironía estructural, como ilustra la opinión

del niño: “Colón fue un tonto. Primero porque descubrió América sin querer y segundo porque no se dio cuenta que la había descubierto [...] se necesita ser bien despistado para venir a América y creer que uno ha ido a las Indias” (31). El giro irónico se articula, como es de costumbre en este tipo de ironía, creando un personaje ingenuo (Bajtín, *Problemas literarios* 354; Colebrook 14), que en este caso es representado por el desconocimiento de Papelucho respecto del nivel de desarrollo de la cartografía y la tecnología naval en el siglo XV.

En la novela *Papelucho historiador*, el niño-narrador-escritor mezcla el relato supuestamente histórico (texto escolar) con elementos propios del diario. Conecta, por ejemplo, fechas de hechos históricos, con situaciones materiales cotidianas como la dirección de la casa de uno de sus amigos. De esta forma, la subversión y cuestionamiento hacia el tono heroico y solemne del género del texto escolar se pone en tensión por medio del uso de lenguaje coloquial, del humor incongruente, la ironía estructural y la visibilización de la esfera cotidiana, que se potencian gracias a las particularidades del relato íntimo.

La mezcla libre y subversión de los patrones temáticos y lingüísticos vinculados a la ficción histórica y a los textos escolares en la década de 1950 constituye un mecanismo central en la ficcionalización de un bagaje escritural propio de un niño escritor. De esta misma forma opera la apropiación de códigos genérico-dramáticos por parte de Papelucho, cuya voz narrativa confabula un híbrido que convoca convenciones tanto del texto escolar y la ficción histórica, así como de la escritura autobiográfica.

4.2 Patrones genérico-dramáticos: tragicomedia en escena

Los patrones escriturales vinculados al género dramático se integran en las novelas de Paz de manera fragmentaria y paródica. Parte importante de la novela *Papelucho en vacaciones* (1971), por ejemplo, está articulada sobre la base de claras convenciones ligadas a la dramaturgia. Enfrentado a la tarea de redactar una composición relativa a las vacaciones solicitada

por su profesora (7), Papelucho, libremente, decide escribirla siguiendo una estructura de obra dramática, como consigna la apertura de la novela:

PRIMER ACTO:

(El día antes de salir. Escenario dormitorio. Miles de porquerías encima de las camas.)

PAPÁ. —¡Por fin saldremos de vacaciones! —se abre la camisa y se hace cariño en la cara—. ¡No me afeitaré! —declama como si alguien le estuviera diciendo que se afeitara. (11)

Es clara, en este ejemplo, la visibilización de la estructura en actos y el uso de didascalias, entendidas como indicaciones escénicas que, por una parte, sitúan en tiempo y espacio la acción dramática, así como especifican los movimientos y proyección actoral (Pavis 130). Posteriormente se procede a la anotación del personaje (actor) que abre el primer acto, en este caso, el padre. En la misma apertura de la novela, no obstante, se incluye un elemento desestabilizador que se advierte ajeno a las convenciones de una obra dramática. Este elemento corresponde a la inclusión del comentario “como si alguien le estuviera diciendo que se afeitara” (11), que es eminentemente narrativo y no corresponde al diálogo de ningún personaje de la obra. Se quiebra así la estructura dramaturgica, al incorporarse la perspectiva de un narrador. Este recurso de mezclar patrones genéricos narrativos y dramáticos continúan a lo largo de la novela. Por su parte, las didascalias de apertura de acto, en lo que sigue de la novela, se convierten en comentarios de un narrador, pasando así de una enunciación referida (diálogo entre personajes) a una enunciación enunciada, representada por el habla autorreferente de un yo (Filinich 27, 23).

Sumado a la incorporación de elementos formales propios del género dramático, se identifica en la serie una estilización lingüística que remeda el lenguaje poético “elevado” asociado a las tendencias en la tragedia antigua, en tanto producción de “lenguaje sazonado” como lo describió Aristóteles (145). Este lenguaje sazonado, se introduce de forma incidental en las

novelas, en secciones donde se parodian obras dramáticas. Se reproducen aquí algunos ejemplos:

Una claridad subcutánea estropeó la regia negrura y la selva poco a poco se convirtió en potrero. Apareció el árbol y demases, todo lindo y brillante. (21)
De repente cambió algo en el aire. Era como un frescor distinto y una luz y reflejos acuosos en el cielo... (79)

Estos usos lingüísticos, sin embargo, contrastan con le resto de la narración la que hipervisibiliza el lenguaje coloquial, ficcionalmente infantil (estilizando formas lingüísticas que parecen inusuales a un lector o lectora adultos) cargado de potencial humorístico.

La parodización del lenguaje solemne y embellecido también está presente en una comedia incidental que el narrador-niño incluye en *Mi hermana Ji por Papelucho* (1965):

El entretecho

Comedia en Tres Actos Inédita

Primera Edición

Acto único

El escenario representa un mar embravecido. Las olas se levantan iracundas y las sirenas asoman entre miles de tuninas galopantes y perseguidoras. Hay también algunos tiburones que mastican colas de sirenas fallecidas. Una gaviota en lontananza. No se ve tierra ni árboles ni arena ni cosa alguna. Es Alta Mar. Muy Alta. La Princesa está vestida de rojo y tiene una inmensa cola radiante. La Princesa le dice al Mendigo: –El tesoro de los mares es vuestro.

El mendigo: No hay más tesoro para mí que vos. ¡Cásate conmigo!

Princesa: –Mi madre Reina quiere un Rey para mí. Pero yo os amo. ¡Maldita sea mi madre y toda su descendencia!

La Princesa cae muerta y los tiburones la devoran a ella y al mendigo.

Telón.

Entrada gratis – Dos Escudos por persona. (36)

Varios elementos, de manera bastante evidente, potencian la parodización humorística del género dramático. En este ejemplo, en primer lugar, se identifica que el niño titula *comedia* a un escrito que se emparenta más bien con la tragedia. El género de la tragedia incluye patrones que dicen relación, por una parte, con la inclusión de personajes de la realeza y la problematización de temáticas como lo son el amor y la belleza (Frye 93). En segundo lugar, se observan propiedades también pertenecientes a la tragedia como el “lance patético”, que se articula sobre la base de una “acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas” (Aristóteles 166), lo que en el escrito de Papelucho estaría representado por la muerte de los protagonistas.

La articulación paródica de los patrones genérico-dramáticos se carnaliza, además, en conjunción con procedimientos narrativos que apelan a un humor de tipo incongruente. Estos procedimientos establecen incoherencias a partir, por ejemplo, de la estructuración de una comedia en “tres actos” que se representa en un “acto único”. De la misma forma, se señala que la obra es gratuita, no obstante, se pide una adhesión de “Dos Escudos” (36). En estos mecanismos paródicos, se observa claramente la tendencia de la instauración de una lógica de las “cosas al revés y contradictorias” y de una impúdica y consciente mezcla de “lo alto y lo bajo”, ambos elementos permiten la configuración de una cosmovisión carnavalesca en la literatura (Bajtín, *La cultura* 16).

Las obras dramáticas incidentales de Papelucho si bien parodian y subvierten elementos genérico-dramáticos, a la vez muestran un conocimiento importante por parte del niño, relativo a la existencia de estos elementos y las numerosas convenciones asociadas a ellos.

4.3. Patrones genérico-líricos: la parodia y subversión de la poesía escolar

Adicionalmente al uso de las convenciones genéricas del drama, en la serie de Paz se dialoga con variantes líricas que son, de acuerdo con lo que el niño-narrador señala, escritos que él mismo adjunta a su diario de vida.

En la novela *Mi hermana Ji por Papelucho* (1965), el niño vive un pequeño accidente quedándose encerrado en el baño. Mientras espera que llegue un cerrajero, se da a la tarea de escribir algunos poemas. Los siguientes versos, surgen de la contemplación material más próxima asociada al contexto situacional del niño:

Buquecitos de papel confort
 Que calladitos sufriendo
 Van silenciosos sorbiendo
 Y humildes se van hundiendo
Para salvar el honor. (52)

En esta estrofa se advierte una subversión que opera por medio de una referencia escatológica. Esta se propicia en tanto el honor puede quedar mancillado cuando, en una situación cotidiana, no se logra que el papel sucio baje por el caño. Esta referencia da visibilidad a lo material, a lo anatómico-fisiológico asociado a lo bajo, vinculándose con lo alto, como la poesía. Implícitamente se apela y problematiza la alta poesía escolar en la serie, mediante la producción, por parte del niño, de versos escritos a partir de una selección temática que el narrador asocia a una potencial buena acogida en el ámbito escolar. El narrador indica que “con este verso por lo menos [se saca] un siete y además se le puede poner música de marcha y lo puede cantar todo el colegio” (52):

*Valiente Capitán del Esmeralda,
 Majestuoso es tu salto en el mar,
 Te elevaste glorioso y valiente,
 Viva el salto de Arturo Prat. (52, cursiva en la fuente)*

Este segundo poema ya no se propone a partir de una situación común como la anterior, sino que el narrador-escritor remeda, de manera premeditada, el tema y estilo de la poesía nacionalista de corte heroico, que busca ensalzar figuras históricas hegemónicas.

Tras el contrapunto entre ambos poemas se deja entrever, por una parte, que Papelucho posee conocimiento de códigos líricos (métrica y rima) y, por otra, que entiende claramente los posibles contextos donde tienen cabida o no los poemas. Así, la adecuación a una situación comunicativa particular se realiza por medio del manejo de patrones genéricos. Esto es posible gracias a que, como propone Frow, los patrones genéricos son a un tiempo moldeados por las situaciones comunicativas, pero al mismo tiempo estos patrones moldean las “acciones retóricas” llevadas a cabo en respuesta a dicha situación (14). En las disquisiciones del niño se proyecta un conocimiento intuitivo de este fenómeno, lo que da cuenta de su habilidad para el manejo contextual de los géneros discursivos.

Las creaciones líricas del narrador antes referidas subvierten, por otra parte, las formas poéticas canónicas de la época, por medio de una perspectiva carnavalesca. El juego y contraposición de lo ridículo y lo sublime, de lo bajo y lo alto son, justamente, estrategias destabilizadoras (Bajtín, “Characteristic” 123) que se identifican en la poesía del niño. La inclusión de lo escatológico (de lo material-corporal) en diálogo con la tendencia en torno a discursos patrióticos de la época (Rojas 566), convocan la capacidad de subvertir las ideologías dominantes como es propio de las operatorias carnavalescas (Bajtín, *Problemas* 366).

4.4. Patrones genérico-referenciales: la carta, el testimonio y otros juegos

Sumado a los desarrollos genéricos narrativos, dramáticos y líricos, el narrador-niño se apropia y juega con géneros referenciales, como la carta y el testimonio policial.

La inclusión de cartas y notas está presente en novelas como *Papelucho* (1947) *Papelucho casi huérfano* (1951) y *Papelucho detective* (1957). En la

primera novela, el niño encuentra una nota dirigida a él de parte de su amigo el Ñato Espiñeira. Este hombre trabaja en una construcción cercana al colegio de Papelucho, lugar al que ha concurrido varias veces forjando amistad con el adulto. Cuando Espiñeira deja su trabajo y se va de la ciudad, se despide de esta manera: “Aquí le de jo lo pro me ti do y lo que le de bo se lo si go de bien do por que ya no tra ba ja ré más a quí. Espiñeira” (50, fragmentación de sílabas en la fuente).

En la segunda novela de la serie, *Papelucho casi huérfano* (1955) por otra parte, el niño redacta una carta de despedida para un sacerdote con el cual también ha hecho amistad, durante la ausencia de sus padres quienes se han ido de viaje. La carta tiene la siguiente estructura y contenido:

“Querido señor Cura:

Es mejor que me perdone porque si el avión se cae y Ud. no me ha perdonado, la culpa es suya si yo me condeno. Me voy a buscar a mis padres con el Capitán Parada que me cuidará. Siento mucho no ayudarlo en la Misa esta mañana, pero a mi vuelta vendré y le ayudaré todas las Misas [*sic*] que quiera. No se olvide de dirigir el desfile del Napoleón en la mañana. Ahora que no estoy me echará de menos, así que sea Ud. Presidente del Socopebue para que no me echen de menos. Dígale a la tía que le escribiré y salude a la Juanita. El tirabuzón quedó detrás de la máquina fotográfica.

Muy agradecido su atto. y ss. ss. q.l.d.f.

Papelucho” (75, comillas en la fuente)

En esta misiva se despliega un proceder humorístico y carnavalesco al establecerse una inusual y desenfadada forma horizontal, en vez de sumisa, de dirigirse al sacerdote. En esta forma de relacionamiento se expresa una subversión de las jerarquías y posiciones de poder entre adulto/niño, que es una maniobra carnavalesca (Bajtín, *Characteristic of Genre* 123), que se

encuentra comúnmente en los textos “interrogativos” o carnavalescos para la infancia (Stephens 121).

En lo que refiere al humor, de tendencia incongruente, se observa en la desenfadada manera en que Papelucho invierte la culpa en relación con el pecado, cuando le señala al sacerdote “si el avión se cae y Ud. no me ha perdonado, la culpa es suya si yo me condeno” (75). De manera habilidosa e inesperada el niño se desentiende de manera jocosa de su proceder, autoindultándose de sus potenciales malas acciones. En consecuencia, mediante este manejo humorístico el niño establece un tono de tú a tú, aun cuando utilice el pronombre personal usted al dirigirse al religioso, lo que desestabiliza las posiciones de autoridad y jerarquía entre niño y adulto.

En la cuarta novela de la serie, *Papelucho detective* (1957), el relato abre con una carta del niño dirigida a su madre. Esta carta abarca todo el primer tercio de la novela y en ella, Papelucho relata diversas situaciones que lo llevan a estar detenido en una comisaría. La carta comienza así:

Querida Mamá:

1°.-No estoy perdido así que no se ponga nerviosa.

2°.-Tampoco se enoje porque lo que pasó es pura fatalidad.

3°.-Si tiene QUINIENTOS pesos puede venir a buscarme al Retén de Renca. Si no los tiene véndale mi rifle al lechero que lo quiere comprar.

4°.- Yo estoy puramente detenido, pero no preso.

Y le voy a explicar lo que pasó porque a Ud. le habría pasado lo mismo. (8)

En esta carta, así como en la dirigida al sacerdote y la nota de Espiñeira, se identifica un alfabetismo genérico por parte de Papelucho. Se evidencia su conocimiento de patrones asociados a la epístola. En particular, el niño evidencia conocer la estructura y tono de la carta privada, con su saludo de

apertura, tono directo y cercano (Reyes 291). El conocimiento genérico por parte de Papelucho se reafirma a través de la configuración de un contraste de escrituras producidas por sujetos menos instruidos, representados en este caso por el Ñato Espiñeira, la que discrepa de las habilidades escriturales demostradas por Papelucho. Con ello se potencia la ficcionalización de una escritura infantil de clase media-alta, conocedora de un importante repertorio genérico y lingüístico. Al mismo tiempo, se construye una escritura infantil que subvierte y modifica ciertos patrones de la carta, lo que se expresa, por ejemplo, en el pie de firma de la carta dirigida al sacerdote. En esta sección, si bien el niño incorpora correctamente siglas usuales de la correspondencia como, por ejemplo, “su atto. ss.” (su atento y seguro servidor), incluye, al mismo tiempo, la sigla Q.L.D.F. que, aunque semeja a algunas convenciones de las despedidas⁹, guarda una similitud inquietante con la abreviatura Q.E.P.D (que en paz descansa) propia de los obituarios. Esta sigla, que se lee con potencial humorístico, se conjuga con la compleja eventual muerte del niño a la que se alude. Lo carnavalesco se expresa aquí nuevamente, en tanto se hace convivir lo serio y lo cómico. La carta dirigida a la madre, por su parte, comienza con una enumeración que no es habitual en las epístolas, mostrando además una extensión inusual.

Adicionalmente a la parodia de la nota y la carta, se introduce en el relato de Papelucho el testimonio policial. Es sobre la ficción de este tipo de escritos que se estructura la novela *Papelucho perdido* (1962), la que, según explica el narrador, es el relato de todos los acontecimientos en los que se ve envuelto al extraviarse. Este relato es solicitado por un teniente de carabineros con quien se encuentra y quien lo ayudará a volver a casa. Pero antes de ello, le solicita dejar toda su historia por escrito. Se reproduce aquí el cierre de la novela:

He escrito lo más apurado posible y con esto termino mi historia, señor Teniente

⁹ Por ejemplo Q.E.S.M (que estrecha su mano) usada en correspondencia de la época (Reyes 300).

pero, por si cuando lo vea, con el apuro de llegar a mi casa se me olvida, quiero preguntarle qué quiere decir “colaborado en una importante pesquisa”.

Contésteme a mi casa en Arica, su s.s.s.s.s.s.s.

PAPELUCHO. (98)

En las novelas de Paz existen, adicionalmente, usos incidentales vinculados con códigos de la locución radioteatral. En *Papelucho perdido*, por ejemplo, el relato se inicia de esta forma:

Soy un perdido y la Jimena del Carmen, ídem, y lo peor es que nadie nos busca [...] Ellos piensan que uno se pierde adrede y quieren obligarlo a encontrarse.

Pero *mis queridos radioescuchas*, vean ustedes cómo sucedieron las cosas.

Una aciaga mañana de luna llena y bello crepúsculo, amaneció mi mamá con esos nervios de confusión tremenda que tienen las mamás para los días en que hacen maletas. (9, énfasis mío)

En las frases destacadas en cursiva, se observa el juego paródico del género y estilo del radioteatro común a mediados del siglo XX en Chile. Se remeda un registro lingüístico asociado a este tipo de transmisiones, que se incorpora de forma humorística, en código carnavalesco, al conformar una unidad con elementos discordantes, por ejemplo, al unir la mañana y el atardecer. De esta misma forma se vinculan elementos normalmente incompatibles: lo “aciago” con lo “bello”. A partir del uso de esta estrategia narrativa se visualiza una exposición algo burlesca de las narrativas radioteatrales, pero también se crea la ficción de un potencial desconocimiento de ciertos términos por parte del niño. Este sería el caso de “aciago”, el que establece una sensación de desconocimiento que colabora en la construcción ficcional de una voz y escritura infantil.

5. CONCLUSIONES

Este juego que tensiona el discurso del niño entre los polos del desconocimiento y el conocimiento léxico y de patrones genéricos se yergue sobre la base genérico-literaria transversal que cruza la serie, representada por la ficcionalización de la novela autobiográfica y el diario íntimo. Las interrelaciones entre esta base genérica y la parodización de patrones genéricos narrativos, dramáticos, líricos y referenciales, dan pie a la configuración de una figura de escritor infantil con altos niveles de agencia, la que se refuerza con la inclusión de estrategias metaficcionales y paratextuales.

La hipervisibilización del niño en tanto escritor, libera a la figura infantil de la marginalidad en que habita en el ámbito de la producción literaria para la niñez entre 1940 y 1970, época en que se publica la serie. En este período, por una parte, son pocas las narrativas que incluyen personajes-narradores/as infantiles y cuando los hay, estos/as muestran una clara perspectiva enunciativa formativo-moral, religiosa o enciclopédica adulta¹⁰.

Por otra parte, la narrativa de la época utiliza la imagen de la infancia para promover modelos de idealidad, con el propósito de infundir comportamientos de obediencia y sumisión en potenciales lectores/as infantiles, sin buscar atisbar en perspectivas que pudiesen vincularse con potenciales intereses de niños y niñas, como he dado cuenta en otro trabajo (Ibaceta, “Bodies and Voices” 42-4). Al contrario, en la serie de Paz se le permite al niño enunciar sus propias historias, desde una perspectiva infantil, gracias al uso de la primera persona y las particularidades testimoniales que aporta la ficción de la novela autobiográfica y el diario íntimo. Se logra así, el despliegue de una voz “genuinamente mimética o retóricamente significativa”, utilizando la frase de Goodenough y otros. Es decir, una voz que, sin buscar ser un retrato de corte realista, intenta emular un registro y perspectiva de habla infantil con mayores niveles de credibilidad (2-3).

¹⁰ Algunos ejemplos pueden encontrarse en *Alma Chilena: diario de una niña* (1917) de Julia Sáez y *El mundo de Colombita: cuentos para niños* (1972) de Mariana Suárez.

Emular este registro se hace posible gracias a la ficcionalización de una conciencia infantil, la que se expresa, por un lado, en el ya mencionado desconocimiento léxico, en la narración de pensamientos, sentimientos, así como de una visión crítica sobre el mundo adulto que, por otro lado, se potencia gracias a la carnavalización de las convenciones genérico-discursivas asociadas al mundo adulto.

En consecuencia, lo que se releva en la serie no es el aprendizaje y la corrección en el uso de géneros discursivos, sino la capacidad enunciativa y creadora del niño. Su relación con los modos a través de los cuales la comunicación se estructura y los pensamientos se enmarcan (géneros) se pone en el centro del relato, mostrando un niño sin miedo al error, activo y agente en cuanto al desempeño comunicativo y genérico-discursivo. Papelucho se apropia de los patrones genéricos, los remeda, los mezcla y se ríe de ellos, los pone en evidencia en tanto pautas que limitan el discurso. Esto se expresa en la tendencia paródica, irónica, humorística y carnavalesca que predomina en las novelas; tendencia que establece una crítica implícita a los cánones genéricos propios de la literatura para la niñez de la época, toda vez que las operatorias carnavalescas, incluido el uso de lenguaje coloquial, buscan la subversión de los discursos hegemónicos (Bajtín, *La cultura popular* 12-44). En este tipo de literatura, una de las formas en que se cuestiona el *statu quo* es, justamente, dislocando y desdibujando los patrones genérico-literarios conservadores y dominantes (Stephens 122). El uso de la ironía estructural y del humor (en sus variantes verbal e incongruente), se ejercen para instalar una crítica ante la visible mudez de la figura infantil en la literatura para ella creada. El silencio, la posición secundaria o desplazada de las voces y cuerpos infantiles en la narrativa para niños/as de la época, como demuestro en un trabajo previo (“Bodies and Voices” 40-50), se subvierte en la serie de Paz, la que hipervisibiliza la figura del niño gracias a su apropiación escritural desenfadada y segura. Papelucho va escribiendo a partir de su conocimiento y conexión con las modalidades escriturales y genéricas de su entorno cotidiano, representadas por producciones/medios como los textos de estudio, la ficción histórica, la radio y telégrafo, etcétera. Esto da cuenta de una infancia inmersa y

participante de los intercambios comunicativos del medio social adulto, en el cual el niño es un sujeto agente: receptivo, sagaz, observador, capaz de seleccionar y adecuar patrones genéricos y variantes léxicas dependiendo de las situaciones comunicativas que enfrenta. Es una infancia que disputa un lugar en los espacios discursivos, normalmente reservados a personajes y voces narrativas adultas.

La concepción de infancia presente en las novelas de Paz subvierte la visión de niño y niña emparentada con perspectivas moderno-clásicas y moderno-liberales de la niñez. La primera perspectiva, como ha dado cuenta Dora Marín, se nutre de doctrinas religiosas que consideran a la infancia un estadio incompleto, con una inherente tendencia hacia la maldad y el pecado que, por lo tanto, requiere vigilancia e imposición disciplinaria (62-4). La segunda perspectiva, vinculada con tendencias laicas y científicas que se establecen en el siglo XVIII, fruto de fenómenos como la Ilustración y el Romanticismo (Cunningham 41), entiende la niñez como un estadio inherentemente lúdico y creativo, no obstante, frágil y corruptible por la sociedad. Sus potencialidades innatas se harían posible solo a través de la experiencia y enseñanza brindada por los adultos (Rousseau 5-6; Marín 62). La narrativa para la infancia entre 1940 y 1950 se alinea mayoritariamente con visiones moderno-clásicas. Posterior a ello, comienzan a emerger modos de representación que dialogan más bien con paradigmas moderno-liberales (Ibaceta, "Bodies and Voices" 40-46). En contraposición con esto, las novelas de Paz quiebran con la perspectiva clásica, como se ha discutido, en tanto no buscan la formación moral y espiritual del niño, y si bien relevan aspectos propios de la perspectiva liberal, como la creatividad y la espontaneidad, tampoco se ofrece un alineamiento total con esta visión. Esto es evidente en la representación de un niño que es agente y garante de sus propios procesos de diálogo con el mundo, sin mediación adulta. Este diálogo permite a la niñez traspasar el umbral de la atemporalidad y los cronotopos de fantasía o bucólicos, comunes en la narrativa para niños/as del período (Ibaceta, "Lenguaje infantil" 549), abriendo la posibilidad del vínculo del niño con la esfera sociopolítica y territorial mediante su relación y apropiación de los géneros discursivos. De esta forma, las

estrategias narrativas en la serie se sirven de una economía de los géneros discursivos para erigir el artificio de niño escritor. En ello se observa lo que Bajtín señala en relación con la novela, la que “parodia los otros géneros (precisamente como géneros), desenmascara la convencionalidad de sus formas y su lenguaje, desaloja a unos géneros y a otros los introduce en su propia construcción, reevaluándolos y reacentuándolos” (*Problemas literarios* 515). Por medio de este proceso de construcción y reacentuación, se asiste en las novelas de Paz, a la generación de un efecto de realidad, mediante el tratamiento de los géneros discursivos como propone Frow (2), que dialoga y subvierte las visiones de niñez hasta entonces presentes en la narrativa para las infancias en Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducido por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- BAJTÍN, MIJAÍL. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- . *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*. Traducido por Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- . *Problemas literarios y estéticos*. Traducido por Alfredo Caballero. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- . “Characteristic of Genre and Plot Composition in Dostoevsky’s Works”. *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Mánchester: Manchester UP, 1984. 101-180.
- BOOTH, WAYNE C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1961.
- BURNS, TOM, ED. “Children’s Diaries”. *Children’s Literature Review*, n.º 141, 2009, pp.18-94.
- CANDINA, AZUN. “Mordacidad e inocencia: Papelucho como documento de las clases medias en Chile (1947-1974)”. *Taller de Letras*, n.º 67, 2020, pp. 7-21.
- CIFUENTES, EDGARDO. “Marcas discursivas y narrativas del humor leve en Papelucho”. *Literatura y Lingüística*, n.º 24, 2011, pp. 15-32.
- . “Angustia y humor en *Papelucho* de Marcela Paz”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, n.º 25, 2015, pp. 131-139.
- COLEBROOK, CLAIRE. *Irony*. Oxford: Routledge, 2009.
- CROSS, JULY. *Humour in Contemporary Junior Literature*. Óxford: Routledge, 2011.
- CRUZAT, VIRGINIA. *Marcela Paz un mundo incógnito*. Santiago: Editorial Universitaria, 1992.
- CUNNINGHAM, HUGH. *Children and Childhood in Western Society Since 1500*. Harlow: Pearson-Longman, 2005.
- DUARTE, CLAUDIO. “Sociedades adultocéntricas: sobre sus orígenes y reproducción”. *Última Década*, n.º 36, 2012, pp. 99-125.
- FILINICH, MARÍA ISABEL. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.

- FROW, JOHN. *Genre*. Londres: Routledge, 2006.
- FRYE, NORTHROP. *Anatomía de la crítica*. Traducido por Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- FUGUET, ALBERTO. “Papelucho revisitado”. “Revista del Sábado”, *El Mercurio*, 21 de abril 2007, pp. 18.
- GOODENOUGH, ELIZABETH, MARK HEBERLE Y NAOMI SOKOLOFF. *Infant Tongues: The Voice of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State UP, 1994.
- IBACETA, ISABEL. “Bodies and Voices in Chilean Children’s Literature: Fifty Years of Silencing Childhood (1920-1970)”. *Bookbird: A Journal of International Children’s Literature*, vol. 2, n.º 59, 2021, pp. 40-55.
- . “El cuerpo del niño en *Papelucho* de Marcela Paz: voz y cronotopo infantil”. *Literatura para infancia, adolescencia y juventud: reflexiones desde los estudios literarios*. Santiago: Universitaria, 2016. 65-80.
- . “Más allá de *Papelucho*: Marcela Paz, una propuesta literaria desconocida”. *Umbral. Literatura para infancia, adolescencia y juventud*. Colección de Propuestas Críticas, n.º 2, vol. 2, 2016, pp. 4-23.
- IBACETA, ISABEL Y MIGUEL RAMOS. “Lenguaje infantil e imaginario de niñez en la serie *Papelucho* de Marcela Paz”. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 103, 2021, pp. 525-53.
- LARRAÍN, ANA MARÍA. *Marcela Paz: una imaginación sin cadenas*. Santiago: Universitaria, 2009.
- MARÍN, DORA. “Notas para pensar un campo discursivo”. *Políticas públicas para la infancia*. Editado por Felipe Cousiño y Ana María Foxley. Santiago: LOM / UNESCO, 2011. 55-76.
- MINTE, ANDREA. “Historiografía y transposición didáctica en los textos escolares de historia de Chile”. *Revista de Historia y Geografía*, n.º 27, 2012, pp. 73-87.
- MORALES, LEONIDAS. *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Traducido por Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- PAZ, MARCELA. *Papelucho*. Santiago: Editorial Rapa-Nui, 1947.
- . *Papelucho casi huérfano*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1955.

- . *Papelucho historiador*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1955.
- . *Papelucho detective*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1957.
- . *Papelucho perdido*. Santiago: Editorial Pomaire, 1962.
- . *Mi hermana Ji por Papelucho*. Santiago: Editorial Pomaire, 1965.
- . *Diario secreto de Papelucho y el marciano*. Santiago: Editorial Pomaire, 1968.
- . *Papelucho en vacaciones*. Santiago: Editorial Pomaire, 1971.
- . *¿Soy dix leso? por Papelucho*. Santiago: Editorial Universitaria, 1974.
- PEÑA, MANUEL. *Historia de la literatura infantil chilena*. Santiago: Andrés Bello, 2009.
- PIÑA, LEONARDO. “El tema indígena en los textos escolares: algunos alcances en torno a su tratamiento”. *Memoria, tradición y modernidad en Chile: identidades al acecho*. Santiago: CEDEM, 2001. 293-303.
- REYES, GRACIELA. *Manual de redacción: cómo escribir bien en español*. Madrid: Arco Libros, 2008.
- ROJAS FLORES, JORGE. *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*. Santiago de Chile: JUNJI, 2010.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Émile ou de la éducation*. *The Internet Archive*. www.archive.org/details/amileoudeldu01rous.
- STEPHENS, JOHN. *Language and Ideology in Children's Fiction*. Londres: Longman, 1992.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*. Santiago: LOM, 2000.
- TODOROV, TZVETAN. “El origen de los géneros.” *Teoría de los géneros literarios*. Compilación de textos y bibliografía Miguel Garrido. Madrid: Arcos Libros, 1988.
- WAUGH, PATRICIA. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Routledge, 1984.