



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

La Universidad Católica de Loja

ÁREA SOCIOHUMANÍSTICA

**TITULACIÓN DE MAGÍSTER EN LITERATURA INFANTIL Y
JUVENIL**

Análisis de la voz infantil chilena a través de la obra *Papelucho*, de Ester Huneus Salas (Marcela Paz)

TRABAJO DE FIN DE MAESTRÍA

AUTOR: Guerrero Obando, Fabián Fernando

DIRECTOR: Guerrero Jiménez, Galo Rodrigo, Dr.

CENTRO UNIVERSITARIO QUITO

2013

CERTIFICACIÓN

Doctor

Guerrero Jiménez, Galo Rodrigo

DIRECTOR DEL TRABAJO DE FIN DE MAESTRÍA

CERTIFICA:

Que el presente trabajo, denominado: “Análisis de la voz infantil chilena a través de la obra Papelucho, de Ester Huneus Salas (Marcela Paz)” realizado por el profesional en formación: Fernando Fabián Guerrero Obando; cumple con los requisitos establecidos en las normas generales para la Graduación en la Universidad Técnica Particular de Loja, tanto en el aspecto de forma como de contenido, por lo cual me permito autorizar su presentación para los fines pertinentes.

Loja, agosto de 2013

f).....

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS

“Yo, Fernando Fabián Guerrero Obando, declaro ser autor del presente trabajo y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales.

Adicionalmente declaro conocer y aceptar la disposición del Art.67 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente textualmente dice: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado que se realicen a través o con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad”.

f.....

Autor: Guerrero Obando, Fernando Fabián

Cédula: 1703837268

ÍNDICE DE CONTENIDOS

CARÁTULA.....	I
CERTIFICACIÓN.....	II
DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS.....	III
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	IV
RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I.....	5
1. Marcela paz: vida y obra.....	5
1.1 Antecedentes	6
1.1.2 Orígenes de la Literatura infantil chilena.....	7
1.2 Ester Huneus Salas y la Literatura Infantil Chilena del siglo XX.....	9
1.3 Ester Huneus Salas es Marcela Paz.....	12
1.3.1 Papelucho.....	13
1.4 Muerte y legado.....	16
CAPÍTULO II.....	19
2. Estatuto conceptual.....	19
2.1 El lenguaje literario.....	20
2.1.1 Estratos de la obra literaria.....	21
2.2 La literatura infantil y juvenil.....	26
2.2.1 La literatura infantil dentro de la vida del niño.....	29
2.2.2 Caracterización de los personajes en la literatura infantil.....	32
2.3 La narrativa.....	35
2.3.1 El Cuento.....	35
2.3.2 La Novela.....	38
2.3.3 El diario en la literatura.....	42
CAPÍTULO III.....	46
3. Papelucho. Rompiendo paradigmas.....	46
3.1 Análisis Estructural.....	47
3.1.1 Argumento.....	48
3.1.2 El tiempo.....	51
3.1.3 El espacio.....	53
3.1.4 Los personajes.....	55
3.2 Papelucho y el humor.....	59
3.3 Papelucho. La voz infantil frente al mundo adulto.....	63

3.3.1 El mundo infantil y el mundo social.....	64
3.3.2 El mundo infantil y la realidad.....	64
3.3.3 PapeLucho y la voz infantil.....	65
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	69
BIBLIOGRAFÍA.....	73
ANEXOS.....	76

RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo esencial determinar el aporte de la escritora chilena, Marcela Paz, a la Literatura Infantil y Juvenil a través de su obra *Papelucho*, para lo cual, a partir del análisis bio-bibliográfico de la escritora se recoge los aspectos más importantes de su vida en relación a la Literatura Infantil y Juvenil, como introducción y contextualización del análisis de su producción literaria.

A través de la revisión de diferentes conceptos sobre Literatura Infantil y Juvenil obtenidos de varios e importantes autores, se inicia el análisis de la obra *Papelucho*, análisis que presentado en primer momento de manera estructural se encamina a determinar el importante aporte de la escritora chilena al otorgar voz y protagonismo a un niño, cuyas travesuras y anécdotas constituyen una fuerte crítica del mundo adulto y su influencia fundamentalmente negativa en el mundo infantil.

Con los resultados obtenidos de este análisis se prepara una serie de recomendaciones alrededor del acercamiento adulto hacia los niños y la mejor forma en que se puede ejercer la inevitable influencia adulta en la infancia.

PALABRAS CLAVES: Contextualización, producción, aporte, influencia, resultados, recomendaciones.

ABSTRACT

This investigation aims essential to determine the contribution of the Chilean writer Marcela Paz, to children's and youth literature through his work *Papelucho*, which, from the bio-bibliographical analysis of the writer collects the most important aspects of his life in relation to literature for children and youth, such as introduction and contextualization of the analysis of his literary production.

Through the review of different concepts about children's literature and juvenile obtained from several and important authors starts analysis's *Papelucho*. Analysis that presented first structurally moves to determine the important contribution of the Chilean writer giving voice and prominence to a child, whose antics and anecdotes are a strong critique of the adult world and its influence primarily negative in the children's world.

With the results was prepared recommendations about the adult approach to children and the best way in which the inevitable adult influence in childhood may be exercised.

PALABRAS CLAVES: Contextualization, production, contribution, influence, results, recommendations.

INTRODUCCIÓN

La literatura infantil como constante campo de investigación histórica y crítica, ha venido desarrollándose a lo largo de estos años de una manera continua, a pasos seguros y emergiendo dentro de la iniciativa de varias personas que intentan definir, categorizar y continuar hablando sobre este género dentro de la literatura.

En Chile como en toda América, la literatura infantil nace el pasado siglo con libros moralizantes y educativos destinados a la enseñanza primaria. Literatura infantil que nos dice que el niño oyó y leyó siempre lo que el mundo adulto oía y leía, limitándose así a adaptar a su necesidad a héroes y situaciones.

Pero el niño no ha de ser mero oyente pasivo de los cuentos, también él puede ser protagonista y narrador. Por lo tanto, ¿la voz y protagonismo de los adultos estaría siempre presente en la literatura infantil latinoamericana, ya sea como actores o como mediadores?

“Los libros se pueden considerar instrumentos de cultura cuyo principio es favorecer los aprendizajes y permitir que el niño pueda desarrollar sus capacidades. Sin embargo, desde un primer plano los libros establecen un medio excelente de comunicación entre el adulto y el niño, en el cual el protagonista y mediador siempre será el adulto, dejando al niño en un segundo plano”¹

Ecuador es un país poco lector: así lo refiere un estudio realizado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), que señala que en el 2009, el promedio de lectura de los ecuatorianos era de medio libro al año.

En este preocupante contexto, es apenas lógico pensar que la lectura de las obras de autores latinoamericanos de literatura infantil y juvenil no ocupa un lugar central en la vida y desarrollo de la sociedad ecuatoriana, peor aún si lo que se quiere es analizar algo tan específico como lo relativo a la literatura infantil latinoamericana y dentro de ésta, la importancia de *Papelucho*, de Marcela Paz.

Este fenómeno se produce porque los padres y educadores, en general, son parte de un círculo que los formó de la misma manera; por tanto, si no han tenido un acercamiento serio a la literatura, tampoco pueden orientar a sus hijos por este maravilloso mundo de conocimiento y aprendizaje. La escuela es parte importante de este problema porque, aunque ésta debería ser el espacio para el acercamiento a la literatura producida por

¹ HERVAS Esther, Importancia de la lectura, documento de internet:
http://www.csicsif.es/andalucia/modules/ESTHER_HERVAS_2.pdf

nuestros autores, muchos maestros prefieren continuar con malas adaptaciones y lamentables resúmenes de obras clásicas o simplemente se decantan por libros que no pueden ser considerados sino como paraliteratura.

De continuar por ese camino, nuestros futuros profesionales resultarán solo seres rentables, prácticos e instrumentales; alejados de toda sensibilidad artística y, por tanto, seres humanos incompletos. *“Es importante la capacidad de la literatura para llevar a descubrir el sentido de la realidad en la formulación del lenguaje, del cual se derivan las cualidades formativas del individuo: estéticas, cognitivas, afectivas, lingüísticas, etc., otorgando así una justificación a la enseñanza literaria”*²

Así, una investigación que rescate la trascendencia de la Literatura Infantil y Juvenil Latinoamericana contribuye enormemente al inicio de la configuración de un contexto en el que, esos libros y sus autores, tengan protagonismo en la vida de los ecuatorianos, desde sus edades más tempranas.

La investigación propuesta llega a plantear varios aspectos que no sólo destacan a *Papelucho* como una importante producción crítica dentro de la Literatura Infantil y Juvenil, sino que coloca al mundo adulto en entredicho, en una posición cuestionable en lo que respecta a su manera de acercarse, influenciar e incluso de manipular el mundo infantil. Todo ello referido a través de la voz que Marcela Paz le ha otorgado a su personaje Papelucho.

² Colomer Teresa. (1998) *La formación del lector literario*. Barcelona, España: Fundación Germán Sánchez Rupérez.

MARCELA PAZ, VIDA Y OBRA

1.1 Antecedentes

Literatura infantil “es un término que engloba diferentes géneros literarios: ficción, poesía, biografía, historia y otras manifestaciones literarias como fábulas, leyendas, poemas y cuentos. La literatura infantil apareció como forma o género independiente de la literatura en la segunda mitad del siglo XVIII, y de una forma ya más amplia se ha ido consolidando durante el siglo XX”³.

En medio de un inicio ciertamente precario, los escasos libros para niños no eran más que abecedarios, silabarios, bestiarios o catones: apenas contenían normas de comportamiento social y religioso.

“Enseñan también a los niños la templanza, para lo cual mucho les ayuda ver cada día cómo los mayores viven templadamente. Les enseñan asimismo a obedecer a los jefes, y también para esto les aprovecha mucho ver a los mayores obedecer absolutamente a los suyos. Igualmente les enseñan a ser sobrios en el comer y beber. Además los niños no comen jamás con sus madres, sino con el maestro, y solo cuando los directores lo indiquen. Y cada uno lleva de su casa, por comida, pan y como accesorio berros, y para beber cuando tengan sed, llevan un vaso para coger agua del río”⁴.

Está generalmente aceptado que durante la época de colonización en América Latina surgen las primeras señales de la literatura infantil. Mediante tablas pintadas los españoles enseñaron a leer, tanto a niños como a adultos. Y en el decurso de este período histórico los libros infantiles adquirieron un carácter didáctico y educativo; presentaron y pretendieron crear niños modelos, teniendo casi siempre un ideal moralista, religioso y patriótico.

Durante las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX surgen en toda América Latina los referentes iniciales de la literatura infantil, cuyo aporte se evidencia en la modificación de la sensibilidad y el modo de escribir imperantes.

La ávida respuesta de los niños a mitos y cuentos de hadas hizo suponer que sus mentes poseían una ilimitada capacidad de imaginación y que podían pasar sin mayor dificultad de la realidad a la fantasía. Eso explica, por ejemplo, la concepción e implementación del

³ Rodríguez Castelo, H. (2011). *Historia cultural de la infancia y la juventud*. Loja: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja. Página 10

⁴ Rodríguez Castelo Hernán. (2011). *Historia cultural de la infancia y la juventud*. Loja: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja. Página 15.

movimiento literario denominado Modernismo, que rinde culto a la sensualidad del idioma, a la fantasía y a la belleza de las imágenes. Castillos legendarios, hadas, príncipes encantados pueblan el mundo de una serie de cuentos y poemas.

La literatura infantil adquirió, por fin, su autonomía en este siglo. La psicología del niño, sus intereses y sus vivencias son ya consideradas por los escritores que elaboran mucho más sus personajes, les dotan de vida interior y les hacen crecer a lo largo de la obra.

1.1.2 Orígenes de la Literatura Infantil chilena.

Al igual que en el resto de América Latina, la literatura en Chile se gestó inicialmente en el período de la conquista y colonización durante el siglo XVI. Manuel Peña, en su obra *Historia de la Literatura Infantil Chilena*, menciona que el antecedente más remoto de literatura infantil en Chile se lo encuentra en varios textos auxiliares de la enseñanza; el primero de ellos –según dicho autor- fue la Cartilla del Padre Zárate, el primer silabario chileno publicado en 1821 por el franciscano Pedro Nolasco Ortiz de Zárate y Olmos.

Desde el mismo inicio, el propósito de dichas circulaciones era eminentemente didáctico, pero también recreativo. Así llegaron a publicarse numerosos catones rurales o cartillas que se constituyeron en los primeros silabarios chilenos, destinados al aprendizaje de la lectura. Varios libros de interés educativo fueron publicados como *Alfabetología española* de 1856, y *El niño instruído en religión, moral i urbanidad*, librito destinado al aprendizaje ortográfico en escuelas primarias y bibliotecas.

Debido al período de colonización, en Chile circularon únicamente libros infantiles extranjeros, esencialmente españoles, franceses y alemanes. Varios fueron los libros distribuidos durante este período, entre ellos: *Biblioteca infantil dedicada a los niños i a los amigos de la niñez*, del canónigo alemán Cristóbal Schmid; *Infancias célebres*, de Mademoiselle Louise Collet; *Mi Abuelito*, de J. Girardin.

Al igual que en la Europa de aquella época, éste sería el período de los periódicos infantiles. En Chile se editaron numerosos modelos de periódicos románticos, especialmente en Valparaíso, en aquel entonces, centro de la moda y la cultura. Circularon de manera independiente una variedad de periódicos infantiles importantes, algunos de ellos con el objetivo de enseñar aritmética y caligrafía a los niños, cuya construcción casi dogmática era

bastante seria para tratarse de periódicos destinados a un público infantil; sin embargo, también hubo publicaciones cuyo contenido no sólo se centraba en la enseñanza, sino que se vieron en la necesidad de incluir historietas, juegos, ilustraciones para colorear, y curiosidades en general.

Así, las primeras publicaciones de este tipo ven la luz con un marcado sentido moralista, lo cual denotaba ser una extensión más de la faceta educativa iniciada en Chile con el énfasis de resaltar la adecuada conducta del futuro individuo, regidos por el debe-ser, que consistía en la salvaguarda de la moral. Algunos de los periódicos publicados fueron *El Colegial*, *El Instructor del pueblo*, *Enciclopedia de la infancia*, entre otros.

A pesar de toda esta actividad aparentemente destinada al niño, a éste aún se lo consideraba como una realidad abstracta, referido como un simple objeto o sujeto de consumo directo; por ello, todas las publicaciones eran financiadas por firmas y negocios dedicadas a la infancia, lo que constituía, a su vez, una garantía para que los anuncios de juguetes y artículos infantiles no faltasen en ninguno de los periódicos infantiles de la época.

Muchos de los fenómenos culturales europeos entraron a formar parte de la realidad infantil chilena; así, por ejemplo, el teatro infantil fomentado por compañías de zarzuela llegadas desde España. Al hallarse en medio de estrategias dogmáticas y pedagógicas, la dramatización se inclinó preferentemente hacia la escuela. Se reflexionaba más sobre expresión y creatividad como metas para el alumno, que de participación en el espectáculo; es decir, una vida ajena a la educación propiamente dicha.

Las primeras expresiones teatrales escritas para niños fueron pequeñas zarzuelas, comedias y cuentos infantiles. Todo esto dio como consecuencia el acondicionamiento de los teatros al ambiente infantil, aunque progresivamente se eliminarían los papeles femeninos. *María Cenicienta*, a saber, es uno de los textos teatrales más importantes de aquella época, publicado y representado en 1884.

Es cierto que mucho de lo que rodeaba a los niños de este período provenía de Europa, incluso sus juguetes y los entonces muy conocidos *juegos de salón*. Pero este fue el ambiente en el que se gestó la literatura infantil chilena; esto es, en medio del influjo europeo y las historias folklóricas chilenas, los niños crecieron bajo una influencia adulta y dogmatizadora, cuyas actividades culturales estaban dirigidas esencialmente hacia un tipo de aprendizaje meramente educativo.

1.2 Ester Huneeus Salas y la Literatura Infantil chilena del siglo xx

El auge de los periódicos infantiles, a comienzos del siglo, se vería desplazado por la publicación periódica de revistas infantiles famosas por su inclusión de noticias de interés infantil: leyendas, relatos, gráficos y entretenimientos gramaticales.

En medio de esta realidad, el 29 de febrero de 1902 nace Ester Huneeus Salas, posteriormente conocida como Marcela Paz. Segunda de la familia. “Nace en la casa de su bisabuela, ubicada a dos cuadras del palacio de La Moneda, y es allí donde transcurren sus primeros años, a la sombra de su hermana mayor”. (Cruzat Virginia, 1992:15)

“El ambiente de establo que marcó mi infancia – cuenta- no era propiamente el de un campo chileno. Simplemente era el tercer patio adoquinado de la casa de mamita Magdalena, abuela de mi madre, en calle Agustinas. Yo prefería el tercer patio, donde estaban la vaca, los caballos, los coches, las gallinas, los patos, sin que faltaran los pavos, que infundían terror con sus rugosos cogotes amarrotados de furia. Era un mundo cálido, de mucha gente conversadora que nos contaba cuentos de ánimas, de entierros con almudes de oro, de apariciones de Lucifer, mientras comíamos roscas calientes, olorosas a anís y a leña”⁵.

Mientras Ester comienza su infancia y desarrollo intelectual en medio de la sencillez de su familia, la literatura infantil chilena vería nacer una de las revistas infantiles de mayor trascendencia en el país, *El Peneca*, cuya historia se iniciaría el 23 de noviembre de 1908, con un total de 2.705 números publicados y llegando a venderse hasta 240 mil ejemplares semanalmente. Este semanario infantil fue editado por la primera empresa editorial de importancia en Chile, Zig-ag. El sacerdote Emilio Vaisse, más conocido por Omer Emeth, asumió la conducción de la revista; y Julio Bozo, distinguido dibujante que firmaba bajo el seudónimo de Moustache, se encargó de la parte artística. Con Emilio Vaisse, *El Peneca* se convirtió en la revista infantil más importante de Chile, sus publicaciones incluían juegos de patio, adivinanzas, largos folletines, bordados, costuras, manualidades femeninas, enseñanza práctica de idiomas, ejercicios gramaticales y páginas con recreaciones científicas y alegorías patrióticas.

Mientras los niños de comienzos del siglo se disputaban los ejemplares de *El Peneca*, Ester crecía en un ambiente tranquilo, esencialmente influenciado por el cine y el teatro. Ester

⁵ Cruzat, Virginia. (1992). *Marcela Paz. Un mundo incógnito*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Página 18.

tenía tres años de edad y su abuela ya la llevaba, junto a sus hermanas, al cine mudo, para después llegar a casa y, a manera de juego, reproducir alegre y fielmente todo lo que habían visto y sentido durante el filme. Estas representaciones teatrales se convirtieron en un juego especial y fascinante en la vida de estas niñas, cuyo desarrollo fue fomentado por su abuela, quien al fondo del jardín y aprovechando una edificación sin uso, mandó a construir un pequeño teatro. Ester dedicaba varias horas frente al espejo para ensayar sus papeles. Fue el terremoto lo que cambió el rumbo de la vida de Ester. Su infancia en el “ambiente de establo” terminó abruptamente, puesto que su padre decidió mudarse a una casa más moderna en la calle Dieciocho, esquina de Vidaurre. Era una casa grande con patio, jardín, escaleras, tres pisos, a cuyo ambiente se acopló muy bien toda la familia.

Ester y sus hermanos no asistieron en realidad al colegio. Las ideas de enfermedades, contagios y muerte determinaron que sus padres decidieran tomar institutrices de inglés, alemán, francés, violoncelo, violín y lenguaje. Esta distancia con el ambiente escolar chileno y el hecho de que su madre pintara como alumna de Pedro Lira, instaló a los niños en medio de un ambiente de admiración y respeto por el arte.

Para 1910, la literatura infantil chilena asistió al apareamiento del texto *Narraciones Araucanas* de Fray Félix José Augusta, como una recopilación de leyendas y cuentos, al que seguiría *Cuentos Chilenos de nunca acabar*, que constituían una selección de historias inéditas de la literatura infantil oral. Aquí empieza el folklore infantil chileno, y prosigue con las publicaciones de Rodolfo Lenz – *Cuentos y adivinanzas* – y más adelante Ramón Laval publicaría *Tradiciones, leyendas y cuentos recogidos de la tradición oral en Carahue*.

La infancia de Marcela Paz y de muchos otros niños chilenos de este período, transcurre en medio de sus estudios a través de institutrices, quienes contarían y leerían varios de los relatos folklóricos chilenos, así como también de los aún más influyentes libros infantiles europeos.

A sus nueve años, Ester ya publica un relato en la revista semanal de cuentos infantiles *Mamita*. Su imaginación siempre resultó activa y desbordante, característica que es estimulada por su padre, quien siempre la admiró, y por ello no descuidó sus estudios. La dejó en manos de varias institutrices que la formaron en diversos temas – alemán, francés, inglés, filosofía, piano, escultura - . Ester se caracterizó por ser una niña solitaria, aunque rebelde y voluntariosa. Ya entonces se implantó el régimen inflexible de escribir diariamente de siete a ocho de la mañana.

En su adolescencia se convirtió en una joven retraída, pero siempre inteligente. Junto a su padre realizó varios viajes a lo largo de Chile, especialmente hacia Viña del Mar. continuó estudiando, escribiendo y leyendo todos los autores que le fueron posibles. Su madre se mostraba cada vez más preocupada, pues esperaba que a su edad tuviera otro tipo de comportamiento, y además deseaba que ya empezara a buscar esposo. Su padre, en cambio, siempre la consintió y la llenó de reconocimientos; y, Ester, por supuesto, no era ajena a esa predilección que su padre le demostraba.

Mientras tanto, las preocupaciones en torno a la literatura infantil para niños se centraban estrictamente en lo pedagógico. Los maestros empiezan a escribir para los niños, basándose en leyendas extranjeras y con el propósito de transmitir las en los colegios. Así, durante este período, el folklore infantil chileno sigue en aumento. Surgen en esta etapa los *Cuentos de mi tío Ventura*, de Ernesto Montenegro, ambientados en San Felipe, escritos con el sabor de la tierra campesina. Es una época en que se destaca mucho el folklore y por eso, Marta Brunet, escribe sus famosos *Cuentos para Marisol* ambientados en la región del río Maule con sus torcazas, chincoles y pataguas.

A Ester, en cambio, durante este período de su vida, toda ella alimentada de curiosidad y energía, le invade el interés por el tenis, cuyo ejercicio realizaría con toda la dedicación que su personalidad marcaba a todo lo que le causaba especial interés. Así, en un ambiente grato y refinado, cumple otra de sus pasiones y habilidades sin descuidar, eso sí, sus infaltables lecturas. Siempre de buen corazón, Ester organizaba y dirigía varias colectas destinadas a la ayuda social, especialmente dedicada a la infancia.

Al inicio de la década del treinta, Ester viaja a París con su familia. Allí estudia artes plásticas, mientras en Chile los niños continúan disfrutando de las aventuras publicadas en la revista *El Peneca*. Los años 30 se inician con una publicación para niños poblada de imágenes originales, como un recurso para llamar la atención de los niños chilenos. A través de las *Aventuras de Juan Esparraguito*, por ejemplo, los niños recibieron un material delicado y de gran formato que los cautivó.

Ester, a su regreso a Chile, retoma con mayor énfasis sus trabajos literarios, sus trabajos en esculturas y su acostumbrada obra social. Continúa escribiendo cuentos cortos que paulatinamente fueron apareciendo en revistas como *Lectura*, *El Peneca*, *Zig-Zag*, *Eva* y *Margarita*; además se publican sus historias en los diarios *La Nación*, *El Diario Ilustrado*, *El Mercurio* y *La Tercera*. Desde sus inicios, aún de niña, escribió y publicó historias siempre bajo un seudónimo, pero varios fueron los que antecedieron al que la daría a conocer en el

mundo de la Literatura infantil y juvenil. Utilizó seudónimos como Paula de la Sierra, Lukim Retse, P. Neka y Juanita Godoy.

1.3 Ester Huneus Salas es Marcela Paz

En noviembre de 1933 salió a la luz su primer libro *Tiempo, papel y lápiz*. Tuvo una gran acogida no solo en el público, sino en la crítica especializada. En ese mismo año gana el Concurso “Premio Club Hípico”, con el conjunto de cuentos *Soy Corolina*, publicados bajo el seudónimo de Paula de la Sierra. El dinero que Marcela Paz recibió como parte de su premio lo destinó a los ciegos. Era una de sus características más importantes.

1933 fue un año clave en la vida de Ester, no sólo por la publicación de ese libro y los consiguientes reconocimientos, sino porque a pesar de todo –y aunque siempre evadía el tema-, contrajo matrimonio ese mismo año.

José Luis Claro era un ingeniero estudioso y reservado, apodado por sus compañeros como *pepelucho*. Las familias de José y Ester siempre estuvieron conectadas; ambos se conocieron cuando Ester empezó a reclutar voluntarios para el Hogar de Ciegos: José fue uno de los primeros en registrarse. Sus habilidades y gustos en común: música, lecturas, teatro, piano, no tardaron en unirlos en una amistad única y sincera.

“Yo estaba resuelta a no casarme. Trabajaba en muchas cosas, tenía mi vida llena. Pero apareció él...De repente me di cuenta de que estaba enamorada. Creo que fue un milagro”. (Cruzat Virginia, 1992: 86)

Ester fue quien realizó todos los preparativos para la boda e impuso todos sus deseos. Con sus propias manos confeccionó su vestido de novia y exigió casarse en medio de un ambiente sencillez, lejos de suntuosidades y exhibicionismos. Su esposo le hizo tres regalos: la novena sinfonía de Beethoven, un anillo de cinco brillantes y una agenda Nestlé, ilustrada con alegres motivos infantiles, con 365 páginas en blanco.

“Lo más maravilloso fue mi matrimonio. Teníamos gran afinidad de gustos y principios. Gozábamos con las mismas cosas. Era algo tan increíble que llegué a encontrar injusta tanta felicidad en una sola persona...Bueno, en este caso, en dos”. (Cruzat Virginia, 1992:88)

Pronto nacieron los hijos. Fueron varios. Y Ester es quien se encarga de su educación centrada en las artes. Es un período en el que su escritura reposa por las demandas de su vida familiar, pero no sus lecturas, que nunca faltan. El tiempo pasa sin que Ester produzca algo nuevo y más aún, sin que aparentemente tenga la necesidad de hacerlo.

1.3.1 Papelucho.

En medio de ese ambiente familiar, Ester descuidó en realidad su actividad como escritora. No conseguía la intimidad necesaria para hacerlo. Sin embargo, fue su esposo quien se enteró de un anuncio de la Editorial Rapa Nui, que invitaba a un concurso de cuentos infantiles. Con el anuncio en su mano, José le pidió a Ester que utilizara las 365 páginas en blanco de su agenda. Que era la oportunidad para revivir a Marcela Paz, le dijo.

Ester no se mostró muy gustosa de retomar su papel de escritora, pues lo verdaderamente importante para ella en ese momento, era su familia. Sus hijos, pero especialmente su esposo, le insistieron a que escribiera algo para el concurso. Así, un día cualquiera, después de culminar sus labores domésticas, tomó su lápiz y en su agenda escribió: “*Hoy ha pasado algo terrible, muy terrible...*”

Nace *Papelucho*, entonces, su más famosa y emblemática obra, cuyo título provenía del apodo de su esposo *Pepe Lucho*. Firmado bajo el seudónimo de Marcela Paz y con clásicas ilustraciones elaboradas por su hermana Yolanda Huneus, Ester envió su libro al Concurso Rapa Nui, cuyos organizadores le confirieron el Premio de Honor.

“Ese chiquillo despatarrado, de mechas tiesas, cae como un cascabel al apático mundo santiaguino. Tiene el eco límpido que regocija a grandes y chicos. A unos, porque les recuerda su infancia. A otros, porque es su propia imagen. Les llega. Es un gran espejo, una refrescante zambullida en la libertad mental”⁶.

Con su pelo revuelto y parado, con sus piernas flacas y, sobre todo, con sus travesuras sin fin y sus ideas disparatadas y muy cuerdas, siempre ingeniosas, *Papelucho* se convierte en

⁶ Cruzat, V. (1992). *Marcela Paz. Un mundo incógnito*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Página 91.

el mejor amigo de muchos niños chilenos y del extranjero, porque *Papelucho* resulta el chicho chileno más conocido en Francia, España y países de Hispanoamérica.

Cartas, artículos, felicitaciones, niños que quieren conocerla, fue el resultado que Ester obtuvo con la publicación y premiación de *Papelucho*. “Su pensamiento es como el de todos los niños. Lo valioso es que esto ocurra sin que Papelucho se lo proponga. Él no se opone a nada, salvo sus innumerables juegos y trabajos que a veces desesperan a la mamá” (Larraín, Ana María, 2009: 70).

El éxito de *Papelucho* se consolida y asombra a la misma Marcela Paz. Todos hablan de él y todos lo leen, pero la vida personal de Ester sufre un quebranto con la enfermedad de su esposo. A José Luis los médicos le recomiendan descansar en casa y limitar todo esfuerzo innecesario. Ester asume una calmada posición frente a esta nueva situación familiar, apoyando siempre a su esposo. Deciden realizar varios viajes a Viña del Mar y a Concón. Necesitan descansar.

Su nueva situación familiar impulsó la imaginación y creatividad siempre latente en Ester. Para 1952, reaparece Marcela Paz con *Papelucho casi huérfano*. “Las peripecias del niño *casi huérfano* son inagotables. Y el lector se solidariza con este niño terrible. Lejos de su familia, ya no quiere ser trotamundos. Es simplemente un niño regalón que durante un tiempo, vive en la soledad interior, el desarraigo de su núcleo familiar y, más que nunca, la incompreensión”⁷.

Su personaje, de acogida universal, es saludado calurosamente por el público infantil y adulto chileno, al igual que con *Papelucho*, no tardan en llegar los elogios, entrevistas, cartas y la venta de más de cien mil ejemplares en Chile, ganancias que Ester hubo planeado destinar a la situación médica de su esposo. *Papelucho casi huérfano* llega a ser un gran éxito y pronto se publica en varios países europeos.

El frágil estado de salud de su esposo no mejora; el médico recomienda volver a Concón ya que el corazón de José Luis se siente cada vez más frágil. Ester accede a las sugerencias del médico, pero sabe que las esperanzas son cada vez menores. José Luis fallece en 1954 y la familia decide volver a Santiago y pasar una larga estancia en casa de los abuelos.

La muerte de José Luis afecta considerablemente a Ester, tanto que decide enfrascarse en su trabajo. En medio de toda esa actividad, Ester descubre que los niños chilenos se han alejado de la historia de su país y que no hay nada que logre acercar su interés. Es con esta

³ Cruzat, V. (1992). *Marcela Paz. Un mundo incógnito*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Página 99.

idea que nace un nuevo proyecto, Marcela Paz decide trabajar y escribir la historia de Chile a través de Papelucho. Nace así, *Papelucho Historiador*. Papelucho imagina ser un pequeño araucano que desde un cerro ve aproximarse algo completamente nuevo: los conquistadores españoles y su ejército.

1955 es el año de la publicación de *Papelucho historiador*. Es apenas un año después de la muerte de su esposo y Ester ya se encuentra en medio de su nuevo éxito. Porque es eso en lo que se ha convertido la saga de *Papelucho*. Todas las variadas peripecias que este niño sufre son devoradas y admiradas por todos los niños chilenos convirtiendo, una vez más, a *Papelucho* en un personaje universal.

La delicadeza del relato, su gracia, ingenio, picardía y encanto convirtieron a *Papelucho* en un clásico de la Literatura infantil chilena, al punto que Marcela Paz continúa su serie con *Papelucho detective*, *Papelucho en la clínica*, *Papelucho perdido*. Para 1964 *Papelucho* vería salir su séptimo número, *Mi hermana Ji*.

A pesar de que la serie *Papelucho* conservó su popularidad con cada uno de sus números, Ester no se encontraba en su mejor momento emocional. La pérdida de su esposo, en realidad, la había descorazonado. Entonces, su hermana mayor, María Eugenia Huneeus, la invita a pasar unas vacaciones en Londres, invitación a la que Ester no responde de forma animada, pues no es afecta a viajar y menos ahora que se encuentra tan sola interiormente. Sus hijas la animan y finalmente Ester decide regresar a Europa.

El viaje a Europa mejora la situación emocional de Marcela Paz, y junto a su hermana visita todos los museos, plazas, avenidas, palacios y catedrales. Su viaje se extiende a Holanda, París, y España. Sus amistades y actividades literarias aumentan de forma considerable.

A su regreso a Chile junto con su nueva amistad, la escritora Alicia Morel, propician la conjunta publicación de *Perico trepa por Chile*. El libro fue ilustrado por la conocida dibujante Marta Carrasco, quien agrega un mapa de Chile con las ciudades y pueblos que Perico recorre en su travesía.

Igual que con *Papelucho*, *Perico trepa por Chile* es bien recibido y llevado a la pantalla. Camilo Cintolesi, joven de trece años, es el elegido para representar al protagonista de lo que se convirtió en una importante serie infantil de televisión. Su interpretación le hizo

acreedor del primer premio en el Concurso de Series Infantiles para Televisión, convocado por el Ministerio de Educación y el Convenio Andrés Bello.

Los años atrapan el cuerpo de Marcela Paz, pero no tocan su creatividad. Su próxima publicación fue la historia de seis niños que haciendo experimentos químicos resucitan perros e improvisan un circo callejero. *Los Pecosos* estuvo inspirada en sus hijos, tanto que los personajes llevan sus nombres.

El tiempo transcurre y la fama de Ester Huneeus va en aumento. En 1982 se la considera para el Premio Nacional de Literatura. La fama nacional e internacional de *Papelucho*, la cantidad de ejemplares vendidos, sumado a la trayectoria de Marcela Paz impresiona al jurado: sus ocho importantes premios anteriores y veinticuatro reconocidas publicaciones, la hacen acreedora del Premio Nacional de Literatura. Eso ocurre el 11 de agosto de 1982.

A sus ochenta años, Ester es una mujer alta, muy delgada y con una creciente fama entre sus manos. Su solitaria vida se ha convertido, no obstante, en un torbellino de visitas, felicitaciones, entrevistas, camarógrafos y fotografías. “Yo creo que soy un poco subdesarrollada. Me ha costado mucho darme cuenta de que estoy vieja. De repente, pegaba una carrera en la calle, y me paraba al ver la cara de la gente. Ahí comprendo que ya no estoy para estas cosas. Creo que a mi organismo le han sobrado genes juveniles; por eso todavía me visto con colores y flores”⁸.

1.4 Muerte y legado

Con más de ochenta años de edad, la actividad de Ester se reduce cada vez más, sus oídos empiezan a fallar y los médicos no le dan esperanzas. La última entrevista que concedió la hizo por teléfono a un estudiante de diez años, quien dijo haberla admirado siempre y que por eso se había ofrecido a elaborar un retrato suyo para su escuela. La entrevista fue breve pero efusiva, hablan de *Papelucho* y de por qué Ester es Marcela Paz; el niño invita a Marcela Paz a su escuelita pero ella se niega, cada vez se siente con menos fuerzas.

El miércoles 12 de junio de 1985, Ester se acostó para tomar una de sus frecuentes siestas. Fue la última, jamás volvió a despertar. Murió de forma tranquila, sin argumentos ni explicaciones, con su cuaderno de notas sobre el velador. Dejó a Chile y al mundo entero un

⁸ Cruzat, V. (1992). *Marcela Paz. Un mundo incógnito*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Página 117.

amplio y perdurable legado literario y humano. Aún nos acompaña a todos. A los lectores de entonces y a los actuales.

Publicaciones

- 1927 Pancho en la luna
- 1933 Tiempo, Papel y Lápiz
- 1935 Soy Corolina
- 1947 Papelucho
- 1950 La vuelta de Sebastián
- 1952 Papelucho casi huérfano
- 1954 Papelucho historiador
- 1956 Papelucho detective
- 1958 Papelucho en la Clínica
- 1960 Papelucho Perdido
- 1964 Papelucho: Mi hermana Ji
- 1966 Papelucho Misionero
- 1968 Papelucho y el Marciano
- 1971 Papelucho: Mi hermano Hippie
- 1972 Papelucho en vacaciones
- 1974 Papelucho: ¿Soy dislexo?
Muselina Pérez Soto
Cuentos para cantar
- 1976 Los Pecosos
- 1978 Perico trepa por Chile
- 1981 El Soldadito rojo
Los Secretos de Catida

Premios

- 1927 Premio Sanidad, para *Pancho en la luna*
- 1934 Premio Club Hípico, para *Soy Corolina*
- 1947 Premio de Honor Rapa Nui, para *Papelucho*
- 1968 Lista de Honor Hans Christian Andersen IBBY, Amriswil, Suiza

- 1979 Medalla de Oro – Instituto Cultural de Providencia
- 1980 Selección entre los mejores trece libros publicados en Francia, para *Papelucho*.
- 1981 Diploma de Honor de la Ilustre Municipalidad de Santiago
- 1982 Premio Nacional de Literatura
- 1983 Premio Concurso Convenio Andrés Bello
- 1986 Después de su muerte, la Editorial Universitaria instituye el *Premio Marcela Paz*

“Yo escribo siempre sin plan. Porque soy la que primero se tiene que entretener. Si conociera la situación de antemano, escribir no tendría ninguna gracia para mí” (Cruzat Virginia, 1992 p: 118)

ESTATUTO CONCEPTUAL

2.1 El lenguaje literario

La obra literaria constituye la elaboración artística del lenguaje y como tal tiene múltiples funciones, entre las que destacan la creación de universos particulares y la connotación, entre otras, de la realidad social, histórica, religiosa, política, económica. Además, no produce un efecto único, pues su naturaleza es siempre polisémica y constantemente está interpelando a diferentes destinatarios, con lo cual genera un proceso de significación dinámico e inacabado, en el que se integran distintas formas culturales y modos de percibir la realidad. En general, la obra se manifiesta como un universo susceptible de ser explorado y, al mismo tiempo, capaz de trascender los criterios puramente racionales y objetivos de organizar el mundo.

El lenguaje empleado en la obra, más allá de cualquier fin utilitario, permite la comunicación espontánea con el receptor, pero también lo interpela y provoca al no revelarle realidades exactas y dejarle abiertas distintas posibilidades de interpretación. Incluso, puede tornarse velado y plantearle grandes dificultades para acceder a la significación que le es consustancial. De esta manera el lenguaje literario sobrelleva un placer y una dificultad, una empatía y un extrañamiento, una comunicación fluida y una provocación.

El lenguaje literario, en tal caso, es una variedad funcional de la lengua, esto es, un uso especial de la lengua común; es decir, se trata de una variedad de discurso que usa la lengua tratándolo de un modo particular para conseguir un propósito estético.

“El material de la obra literaria es el lenguaje; en su trabajo, el creador literario se ve tanto limitado como estimulado por ese material en la realización de la intención artística; toda creación literaria se realiza en el marco de un complejo sistema lingüístico, y con medios de lenguaje se logra el efecto estético...”⁹

La comunicación literaria se da gracias a que toda obra perfila un lector, lo lleva oculto. De este modo, la obra constituye un encuentro de la voz del autor con la de sus lectores, una reciprocidad donde el lenguaje también revela las características de los lectores y ha recibido un tratamiento artístico en función de ellos. El autor debe asegurarse, en todo momento, que dichas competencias lingüísticas sean las mismas o compatibles con las del lector que ha previsto, para que este pueda cooperar en la actualización textual a través de respuestas interpretativas que van llenando de sentido el material utilizado en su creación literaria.

⁹ Vodicka Félix. (1991). *La historia literaria: sus problemas y tareas*. Habana: La Gaceta de Cuba. Página 4.

En tal sentido, “el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada por cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual”¹⁰.

Es justamente en esta relación del lector con el lenguaje literario que adquiere pertinencia la noción de obra abierta propuesta por Umberto Eco. Una palabra completa e íntegra, sin vacíos ni figuraciones, no correspondería al campo literario. La obra literaria es una obra abierta, capaz de conducir al lector a la búsqueda de lo nuevo, pues lo coloca en un punto donde se crean relaciones inagotables con su mundo, que provienen necesariamente de los diferentes esquemas o marcas textuales de la misma obra.

Entonces, el lenguaje literario suscita una cadena de sentidos a través de una serie de elementos que convocándose entre sí expresarán la variedad de sentidos y significaciones de la obra. Cada uno de estos elementos no sólo se interrelacionan entre sí, sino que mantienen su elevada importancia para alcanzar el propósito de la obra literaria.

2.1.1 Estratos de la Obra Literaria

La obra literaria es un objeto multiestratificado, un una primera dimensión, porque se organiza en varios estratos, cada uno de ellos con sus propias características y vinculados de manera intrínseca para darle unidad. En otra dimensión, la obra literaria es longitudinal por sus fases secuenciales, es decir, tiene una extensión temporal.

Según Roman Ingarden en su texto, *La obra de arte literaria*, la obra literaria tiene, al menos, cinco estratos que de forma intencional mantienen un juego de interacción entre sí, otorgándole un sentido bidimensional y a su vez obligando al lector a tener una actitud estética para descifrar el texto como una obra de arte literaria y no con otro sentido, en suma, no como una fuente histórica, económica o religiosa, sino reconociéndola como una unidad de elementos estéticos literarios.

¹⁰ Eco, Umberto. (1962). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel. Página 73-74.

Así, según Ingarden, la creación literaria puede dividirse en los siguientes estratos:

2.1.1.1 *Estrato materia fónica:*

La palabra es la formación lingüística más sencilla y está compuesta por el sonido verbal y el sentido verbal. La materia fónica es la esencia material que da soporte a ambos; los fonemas conforman esta materia fónica. El sonido verbal es diferente a la materia fónica porque es una entidad inalterable en cuanto a que se vuelve idéntica al repetirse una palabra; es, digamos, una esencia pura del sonido que se construye, modifica o destruye en el transcurrir del tiempo, dependiendo de las condiciones culturales reales; su función principal y esencial es determinar el sentido de una palabra dada, por tanto, el sonido verbal tiene que ver con el arreglo de los fonemas o materia fónica concreta.

Las palabras en una oración gramatical o enunciado forman la verdadera unidad lingüística de sentido. El sonido verbal de una palabra se liga al sonido de las demás para producir lo que Ingarden denomina como “melodía oracional”, ya que no hay un sonido oracional en sí. Dentro de la oración, se dan varios caracteres en cuanto al sonido verbal, como son el ritmo, el tiempo, la melodía, la acentuación. Repetir determinadas secuencias de sonidos produce el ritmo, que no es lo mismo a la secuencia de acentos. La intensidad o fuerza de las cualidades rítmicas que un lector capta, se deben al ritmo inseparable en la materia fónica o a un ritmo impuesto por la destreza artística del autor.

“La selección y el ordenamiento de los sonidos verbales determinan las cualidades rítmicas del texto e imponen ciertas exigencias sobre la manera de su representación” (Ingarden, 1998, p.69).

Los diferentes ritmos producen otra característica fonética: el tempo, el cual da ligereza o pesadez a la lectura, que no es lo mismo a velocidad, ya que los diversos caracteres del tiempo dependen de las palabras utilizadas en los enunciados con sonidos verbales largos o breves, más la relación que tienen con el sentido de la oración. La melodía aparece cuando en los sonidos verbales hay una sucesión de vocales con un tono específico como ejemplo la rima y la asonancia. Esta aplicación de propiedades melódicas de la lengua confiere belleza a la obra literaria.

2.1.1.2 Estrato de Unidades de Sentido

Roman Ingarden denomina “nombres” a las palabras y a su sentido o significado le llama “sentido verbal nominal”. Este sentido, en una palabra aislada (fuera de la oración), está compuesto por varios elementos íntimamente ligados entre sí que forman una unidad, precisamente de sentido, y son: el factor premeditado direccional que indica el momento de referirse a cierto objeto y no a otro.

La obra literaria está compuesta de todo tipo de oraciones que tienen diferentes funciones; pero la función principal de la oración es la de representar, mas no de representar en el sentido de ser un simple reflejo de la realidad, sino que su propiedad recae en la intencionalidad del sentido de la oración, en la forma en que los elementos de este contenido se ajustan el uno al otro para edificar la Unidad de Sentido.

De esta manera, “la operación primaria de la formación de lenguaje es aquella de la formación de oraciones” (Ingarden, 1998, p. 125) o proceso de operación cognoscitiva que se realiza al combinar diferentes palabras y que permite, por tanto, muchas variaciones, pues “el sustrato de la oración es un “esquema formal vacío” (p.125). Al llenarse este esquema por los sentidos verbales correspondientes que contienen contenido material, entonces se da la *Unidad de Sentido*.

Por tal razón, el papel del estrato de las unidades de sentido en la obra literaria es la fundamental porque desarrolla los conjuntos de circunstancias que dan forma a los objetos representados y sus acontecimientos, crea o proyecta a los demás estratos, le da valor estético o no; es en conclusión, el estrato profundo, fuente de irradiación en donde se encuentra el entrelazado para lograr la integración de la obra como una obra de arte literaria o no.

2.1.1.3 Estrato – Objetos representados

Al leer una obra, lo primero que capta un lector es el estrato de los objetos representados porque ahí reside la temática. Estos objetos representados en una obra literaria son objetos derivados, puramente intencionales, que proyectan las unidades de sentido y que no están

completamente determinados, sino que siempre hay una indeterminación de sentido que debe llenar el lector.

Los objetos representados son objetos, como menciona Ingarden, “imaginacionales”, no como cuando se imagina algo real que de verdad existe, ni como algo ideal, sino algo construido y efectuado por el imaginar del autor, cargado de contenido y de sentido. En el caso del espacio literario, éste es “imaginacional” y no imaginado, “imaginacional” porque crea espacio para los datos que también son “imaginacionales” y que no están completamente determinados.

Así, de acuerdo con lo anterior, en el estrato de los objetos representados se encuentra una formación esquemática con puntos de incertidumbre y que son los que dan pie a múltiples significaciones e interpretaciones, enriqueciendo así a la obra literaria.

2.1.1.4 Estrato – Aspectos esquematizados

Si los objetos representados son exhibidos por los conjuntos de circunstancias desarrollados en las oraciones, el estrato de aspectos esquematizados es el factor especial para que puedan ser aprehendidos intuitivamente por el lector y también le aportan cualidades que dan valor estético en la pluralidad total de la obra; de esa manera, los aspectos esquematizados desempeñan un papel esencial en la percepción estética de la obra al hacer aparecer a los objetos representados de una manera predeterminada por la misma.

Al percibir los objetos, un sujeto separa del mismo algunos aspectos, ya que no es posible abarcar al objeto en su contenido total, tanto de la parte externa como de la interna; así, en su contenido, los aspectos aislados son diferentes al objeto dado por ellos, porque el objeto está determinado completamente aunque algunos aspectos queden ocultos a los sentidos (visual, acústico, táctil).

Pero no todos los objetos representados son concretos, sino que también hay aspectos internos como es el caso de cualidades, de estados anímicos y espirituales. La obra literaria es, por consiguiente, una formación esquemática de aspectos formados en la determinación y existencia potencial de los conjuntos de circunstancias proyectados por las oraciones, o en los objetos representados por medio de los conjuntos de circunstancias. Esto da como consecuencia que al ser leída una obra por diferentes individuos, cada uno de ellos percibe

los aspectos a su manera, según la forma en que llene esos esquemas presentados por los estratos anteriores, sin por ello transformar al texto literario.

2.1.1.5 Estrato – Cualidades metafísicas

El estrato de las cualidades metafísicas es el resultado de los momentos culminantes de la vida, sea para bien o para mal, como lo sublime, por ejemplo, o lo trágico, lo impactante, lo espantoso, la locura, lo santo, lo demoníaco, lo irónico. “La obra de arte alcanza su cima en la manifestación de las cualidades metafísicas” (Ingarden, 1998, p. 345); pero no todas las obras literarias lo alcanzan ni es el fin del estrato de objetos representados, en donde se origina, el revelar alguna de ellas.

La cooperación de todos los estratos al unísono –en polifonía- para formar al mundo representado, es lo que puede dar como resultado la aparición de alguna o varias cualidades metafísicas.

Aunque la obra literaria es una unidad, cada uno de sus estratos participa con las propiedades que lo caracteriza ligado íntimamente a los demás para funcionar de manera integral, según las determinaciones que el autor en su acto creativo haya decidido.

El lenguaje es el material básico o materia prima para la obra literaria. Las palabras, que se convierten en oraciones y éstas en párrafos, capítulos y en la obra en su totalidad, son las que aportan la materia fónica concreta y ésta sustenta al sonido verbal que a su vez tiene como función llevar al sentido verbal; por tanto, la función principal de la palabra en sí es el sentido o significado.

Como estructura exterior está el estrato de la materia fónica en cuyo interior encontramos el estrato de las unidades de sentido. Éstas, de acuerdo con su funcionamiento, dan forma a los objetos representados (personajes, cosas, animales, lugares, tiempo, acciones, estados psíquicos, espirituales y más) y también preparan esquemas con los diferentes aspectos de esos objetos representados, indeterminados, pero con factores disponibles para que el lector pueda completar los huecos o vacíos que en ellos se encuentren.

Una obra literaria existe por el acto creativo consciente del autor o intención artística, pero también porque hay individuos que, con su intención estética, colaboran para completar el círculo de la literatura con su lectura.

2.2 La Literatura Infantil y Juvenil

Cuantiosos son los debates que en materia de Literatura Infantil y Juvenil se han generado, ya que muchos no la consideran como una producción de naturaleza estética. Así, la literatura para niños no se consolida desde posiciones excesivamente optimistas, sino que desde sus inicios ha generado más bien dudas y hasta contradicciones fundadas en su supuesto origen moralista y poco contenido estético.

Si bien durante los siglos XVI y XVII el niño va adquiriendo paulatinamente un espacio social cada vez más específico, no deja de ser considerado como objeto-receptor de contenidos doctrinales, orientados según los preceptos éticos e ideológicos dominantes y según las necesidades sociales de las clases más privilegiadas. En el transcurrir del siglo XVIII, a causa precisamente del desarrollo de la pedagogía, se acentúan sobremanera las preocupaciones didácticas y el utilitarismo moralizante de los textos en detrimento de la actividad imaginativa.

Aunque durante el siglo XIX los niños siguen recibiendo subproductos literarios derivados de los persistentes desvelos por la instrucción educativa, por primera vez, y sin duda como consecuencia de la subversión estética y cultural que supuso el Romanticismo, se originan ciertas rupturas contra las obsesiones moralizadoras y contra la concepción dominante de la infancia como depósito a rellenar ideológicamente.

En este contexto de redescubrimiento del universo infantil como alternativa esencial, llegan a encontrar justificación la inserción de genialidades y creaciones lúdicas de varios e importantes autores como Lewis Carroll, Stevenson, Verne, entre otros. Sin embargo, a pesar de estas conquistas, la creación literaria dedicada a los niños durante el siglo XX no se vería totalmente libre de los condicionamientos derivados de la rígida intencionalidad moralizante o didáctica de muchos textos.

Sin embargo, el objetivo de la creación y recepción del discurso literario discurre esencialmente hacia un aprendizaje significativo, donde el aprendizaje es concebido como

un proceso de adquisiciones cognoscitivas que provocan el desarrollo y la permanente ampliación de las demandas internas del sujeto. Las cualidades funcionales y operativas que definen la actividad discursiva del lenguaje literario vienen a coincidir con las cualidades, también funcionales y operativas, que definen la actividad del aprendizaje.

Muchos han confundido literatura escolar con literatura infantil, la primera como una base de recitaciones que el calendario escolar ofrece, y la segunda como una serie de obras estéticas (cuento, poesía, teatro infantil, relato) hechas especialmente para el público infantil.

El lenguaje que el niño encuentra en las obras literarias debe ser polivalente y sugerirle múltiples formas de aproximarse a la realidad que el autor ha creado. Para lograr esto, todo autor debe recurrir a unos recursos retóricos específicos, según sea su proyecto y su intencionalidad. Esos recursos constituyen su poética y darán cuenta de su estilo, entendido este por Juan Carlos Merlo como “la desviación que un escritor hace del uso lingüístico general de una comunidad idiomática, con una intención estética” (Merlo Juan Carlos. 1976, p.79-80).

Cada autor se plantea muy seriamente su trabajo con la lengua y debe tener en consideración las características de los receptores. De ahí el sentido que cobra la elaboración artística en sus niveles fonético, morfológico, sintáctico y semántico, así como los diversos recursos que emplea para lograr una relación activa y afectiva entre la obra y el niño, lo cual redundará en la significación textual.

En esa multiplicidad de recursos que utiliza el autor se distinguen las figuras de pensamiento y las figuras formales, el fondo y la forma. A pesar de la dificultad de separarlas en términos absolutos, entre las formales están la enumeración, el ritmo, la eufonía, por ejemplo, y dentro de las de pensamiento, que tienen un grado mayor de complejidad, están la metáfora, la parábola, la alegoría, las cuales llegan a ser parte de un juego simbólico y a su vez exigen un gran esfuerzo de los receptores.

En la literatura infantil el peligro está en emplearla con un fin utilitario, como una forma exclusiva de transmitir valores. En esta situación pueden caer quienes se desempeñan como intermediarios entre ella y el niño, como el maestro y el texto escolar. Por eso críticos como Juan Cervera advierten que “ofrecer modelos, valores y actitudes a los niños para que estos los descubran y compartan está a un paso de instrumentar la literatura y manipular al

niño. Esto obliga siempre a los autores a escribir sin responder a unos objetivos definidos con anticipación, porque los libros intencionalmente escritos para niños carecen de magia y de vitalidad porque excluyen voluntariamente la fantasía, en otras palabras, dejan de ser literatura para responder a fines didácticos o morales¹¹.

En general, la literatura infantil también trabaja con modelos, los cuales constituyen orientaciones para el niño sobre variados campos. Se le enfrenta a diferentes situaciones problemáticas para que las resuelva, creando una conciencia y capacidad de respuesta, permitiendo al lector infantil familiarizarse y compartir situaciones personales o cotidianas con el texto.

Esta doble naturaleza del saber proporcionado por el arte - la profundidad de los contenidos aprehendidos y el placer de la actividad lúdica implicada en el hecho artístico- hace posible que la auténtica literatura infantil ofrezca, mediante un diálogo cultural específico, la apertura a una nueva forma de entender el universo y una fértil multiplicación de las experiencias vitales, contribuyendo de este modo a superar y a complementar las ineludibles limitaciones, sobre todo en la edad escolar.

Características de la Literatura Infantil

Según Bettelheim la literatura infantil debe tener las siguientes características:

- Divertir al niño
- Ayudar a comprometerse y alientan el desarrollo de su personalidad
- Debe ser una obra de arte
- Debe alimentar la imaginación del niño y estimular su fantasía.
- Ser capaz de descubrir horizontes fantásticos de saber y nuevos conocimientos a la inagotable sed de saber y de exploración características de la infancia.

Su funcionalidad pedagógica debería servir para caracterizar y poder distinguir de una obra literaria para la infancia y la juvenil. Por sus contenidos habituales constituyen una fuente inagotable de preciosas enseñanzas. (Cf. Bettelheim, 1980, p. 27). A su vez que hace una crítica y una comparación entre los cuentos de hadas y las historias modernas infantiles.

¹¹ Cervera, J. (1997). *La creación literaria para niños*, Bilbao: Editorial Mensajero. p. 117.

De acuerdo con todos estos aspectos, para que la literatura infantil pueda llegar a ser apreciada por los niños, como es necesario, tiene que estar fijada en el lenguaje infantil, y el escritor que quiera acercarse a los niños por el camino del arte debe interiorizarse en el desarrollo idiomático de éstos. Si se parte del criterio de que el pensamiento y el lenguaje del niño son diferentes a los del adulto, entonces es lógico que el escritor tenga que esforzarse por entender al niño, informándose cómo éste interpreta y experimenta su mundo cognoscitivo

2.2.1 La Literatura Infantil y Juvenil dentro de la vida del niño.

El niño reacciona ante estímulos que cada vez acaparan más su atención. La literatura infantil ocupa un lugar dentro de la vida del niño en el sentido didáctico y promotor de la lectura en los colegios y también quizás en casa; sin embargo, ¿existe una cultura de lectura que haga que el niño incluya como parte de su vida cotidiana a la literatura?

Si bien la sociedad inserta dentro de sus sistemas educativos planes de lectura, no existe una cultura fuertemente arraigada en la literatura infantil, a no ser que sea tratada como una opción de aprehensión, con fines didácticos y morales. Es muy escaso el tratamiento de la literatura infantil como un escenario que permita proponer cambios estructurales en la sociedad o reflejar los acontecimientos actuales de la estructura social, política y económica.

En este contexto, la literatura infantil es un campo que corre el riesgo de estancarse en los mismos mecanismos de expresión que no enfrentan los retos actuales con respecto al campo de estímulos que el niño recibe. Por este motivo la literatura infantil cada vez tiene un mayor reto en proponer al niño una manera más interesante y novedosa de comunicar.

2.2.1.1 *El concepto del poder y la imagen del adulto en el niño*

En estos últimos años se viene desarrollando más estudios y análisis que abordan el tema de la cognición social en el desarrollo evolutivo del niño. Estos trabajos han desarrollado temas que sugieren la tendencia evolutiva de la sexualidad, las emociones y las ideas acerca de la política, economía dentro de la sociedad.

Asimismo, estos estudios ponen de manifiesto las habilidades de comunicación social en el niño desde la etapa preescolar hasta los primeros años de la adolescencia, demostrando la evolución de un acceso únicamente a su propio punto de vista (pre-escolar) hasta ser capaz de representar una red de comunicación en la que incluye su perspectiva y sus representaciones recíprocas de las perspectivas de los demás (adolescencia).

Los niños relacionan el concepto de poder con algo superior, inalcanzable en un principio y esta relación está directamente dirigida hacia los adultos. El adulto es un ente de poder y de fuerza; por tal motivo el niño mira con respeto y hasta con recelo al adulto.

Es de esta manera que se instauran los niveles de superioridad e inferioridad. El niño se siente por debajo del adulto, lo ve más fuerte, más inteligente, más hábil. El niño concibe al adulto como un ser superior, física y mentalmente. Por eso es que en los cuentos infantiles también podemos notar este rasgo. El adulto es un ser superior, supremo, con las condiciones necesarias para incluso sacar provecho del mundo infantil.

La literatura infantil se dirige concretamente a este público que viene desde los cuatro años hasta la adolescencia. En esta etapa podemos apreciar que toda la interpretación y comprensión que el niño tiene es producto de una construcción progresiva de situaciones que va conociendo.

En nuestra sociedad, el adulto tiene una función fundamental y delicada entre los niños: orientar sin colonizar. El niño no está acostumbrado a tomar parte activa en la vida y dentro del campo de la literatura infantil se cumple la misma realidad; usualmente los niños se aproximan a la literatura de manera forzada sin que el adulto ofrezca alternativas y es muy frecuente hallar que los adultos no eligen textos pensando en los niños, sino en ellos mismos.

La Literatura Infantil intenta poner ante los ojos de los niños algunos retazos de vida, del mundo, de la sociedad, del ambiente inmediato o lejano, de la realidad asequible o inalcanzable, mediante un sistema de representaciones, casi siempre con una llamada a la fantasía. Y todo ello para responder a las necesidades íntimas, inefables, las que el niño padece sin saber siquiera formularlas; y para que el niño juegue con las imágenes de la realidad que se le ofrecen y construya así su propia cosmovisión.

2.2.1.2 El niño como receptor

Estudiar la literatura desde el punto de vista histórico y cultural, sin tener presente el punto de vista del receptor, en este caso el niño, aboca indudablemente a una visión parcial de la misma. Para Marisa Bortolussi en su obra, *Análisis teórico del teórico del cuento infantil*, hace falta precisar la forma en que el niño recibe los elementos literarios del cuento y de la literatura en general y transforma la experiencia literaria en experiencia psíquica, y el modo en que esto influye en su desarrollo personal.

En cualquier caso, el niño sigue atentamente los cuentos que se le cuentan y que, por supuesto, no siempre tienen para él el mismo significado que para el adulto o para otros niños. Cuando un niño tropieza con algún cuento que responde a alguna de sus necesidades íntimas, se aferra a él, y pide insistentemente que se lo repitan una y otra vez, a menudo con sorpresa y alarma de sus padres, desconocedores de la situación y de las razones de su aparentemente caprichosa insistencia.

La presencia del niño en la literatura como lo dice Beatriz Helena Robledo en *El niño en la literatura infantil*, "es un fenómeno propio del pensamiento moderno". El niño, antes de la modernidad, era considerado como un adulto en pequeño, hacía parte del engranaje de una sociedad y se educaba para ser adulto, para ayudar a conservar el grupo social al desintegrarse esa cohesión, se vuelca la mirada al sujeto individual. Dentro de esa concepción empieza a configurarse el niño como sujeto, como ser real capaz de percibir el mundo de una manera diferente a la del adulto.

El lector infantil, en contraste con otros lectores, es muy exigente y sincero, pues es evidente el interés que manifiesta en la lectura si ha sido enganchado, a diferencia de un lector adulto. En ese sentido, escribir para niños se torna más complicado porque exige al escritor conocer su mundo, emociones e intereses y apoderarse de una magia que solo el niño siente y observa.

La fantasía como elemento estilístico cobra justamente esa función, la de acercar al niño a la lectura. Sabemos también que otra diferencia radica en que el lector infantil viene solo con un bagaje de información reducido, y justamente el elemento de la fantasía tiene también como función desarrollar la creatividad. Pero en ese sentido, se advierte que el lector viene con una predisposición a crear la ficción en su imaginación, esa ficción que es propuesta por el escritor para el niño.

Así, el niño y el joven como receptores de la literatura, traen a su proceso de lectura todas las experiencias previas y las relaciones que con los materiales literarios hayan tenido. Son estos conocimientos y algunos aspectos como los tipos de identificación y apropiación de la literatura por parte del niño-lector, las comparaciones inmediatas con situaciones vividas, la reelaboración de la historia, inferencias, deseos de representación, las que aproximarán al niño al entendimiento y relación íntima con un texto literario.

2.2.2 Caracterización de los personajes en la Literatura Infantil.

El personaje literario es una extensión y representación verbal de un ser humano real. Un ser interior que determina el pensamiento, el discurso, y el comportamiento de sí mismo.

A través del diálogo (interior o entre personajes), de las acciones y de los comentarios el escritor captura las interacciones entre el personaje y su circunstancias. Cuando un personaje literario está bien construido hace despertar en el lector una serie de emociones humanas que le permiten adentrarse más en el texto literario.

Al entrar en la obra literaria, una novela, un cuento, una obra de teatro, aparecen los personajes, muchos o pocos según la obra en cuestión. Un personaje va cobrando vida en un universo de ficción en virtud de sus relaciones con los demás personajes, no existe aislado, influye en otros de la misma manera en que otros influyen en él y existe en la medida en la que los otros le dan la vida.

Varios son los modelos de caracterización destinados a los personajes, todos ellos se centran en tres ejes fundamentales: la descripción física, la descripción psicológica y la descripción sociológica.

Sin embargo, los autores utilizan diferentes clasificaciones coincidiendo todos ellos en la acción como exteriorización del carácter del personaje. Seger, en su obra *Cómo crear personajes inolvidables* (1999), considera que la creación del perfil psicológico es esencial, y ésta debe partir de un paso previo que es la investigación. Durante esta etapa se irán descubriendo datos acerca del personaje y del contexto histórico y social en el que vive, obteniendo pistas para profundizar no sólo su creación sino su aproximación e influencia en el lector.

Por tanto, lo primero que debemos tener en cuenta es que un personaje no existe por sí solo, es decir, aislado, sino que aparece siempre en un contexto, con unas influencias culturales según su origen étnico, social, religioso o educativo, en un lugar y un período histórico y con una profesión definida o, en caso contrario, carente de ella. Todo esto son rasgos que determinarán su forma de hablar, su modo de vestir, su modo de actuar y de pensar; es decir, que conformarán su psicología.

2.2.2.1 *Temperamento y Caracterización.*

El mundo del personaje –su evolución a lo largo de la historia– viene determinado por sus cambios de carácter, por lo que resulta imposible configurar una tipología definida, a causa de la complejidad particular de cada persona. Se distinguen dos tendencias naturales del comportamiento: la extraversión y la introversión.

- Los personajes extravertidos (sanguíneos y coléricos), extraen su energía del intercambio con el exterior, mientras que los introvertidos (flemáticos y melancólicos), la extraen del interior y su visión de la realidad puede verse subjetivada. El temperamento sanguíneo es el más adaptado al héroe tradicional, mientras que el melancólico suele producir rechazo en el público infantil.
- La estabilidad y la inestabilidad: los personajes estables saben encontrar el equilibrio en las respuestas a las preguntas que se les plantean, mientras que los inestables poseen una mayor fragilidad.

Jung, en su texto *Psicología de los personajes* (1990), establece cuatro tendencias en el personaje y el individuo lector que, al combinarse con la introversión o la extraversión, dan lugar a ocho arquetipos psicológicos. Estas cuatro funciones indispensables son: inteligencia, sensibilidad, percepción e intuición. El predominio de una de ellas en el lector infantil o adulto puede forjar su carácter. Las dos primeras: el pensar y el sentir, son racionales, mientras que las dos últimas: el percibir y el intuir, son irracionales.

2.2.2.2 El proceso evolutivo del personaje.

No es posible hablar del personaje sin convocar un requisito indispensable: el de la modificación. Aristóteles, al reflexionar sobre la acción, sitúa en el incidente, el reconocimiento y la pasión, las tres instancias transformadoras del personaje.

Para Egri (1946), el llamado crecimiento del personaje constituye una condición ineludible del buen drama. Ese crecimiento gradual, que evita las transiciones bruscas o injustificadas, tiene su origen en el conflicto. Para ello hace referencia a las bases aristotélicas de la creación poética, en concreto a la transformación del personaje a lo largo de la historia y a su evolución del equilibrio al desequilibrio y viceversa.

En cambio, Seger (1999) establece en el origen de la motivación de los personajes el conflicto, que divide en cinco tipos básicos:

- Conflicto interior: cuando un personaje no está seguro de sí mismo, de sus acciones o ni siquiera de lo que quiere.
- Conflicto de relación: se centra en las metas mutuamente excluyentes entre protagonista y antagonista.
- Conflicto social: entre una persona y un grupo.
- Conflicto de situación: cuando los personajes tienen que afrontar situaciones de vida o muerte
- Conflicto cósmico: se plantea con el enfrentamiento entre una persona y dios o el diablo, o un ser invisible.

Cuando se cuenta una historia o se moldea a un personaje, lo que se está haciendo es una representación de la realidad. Se trata de narrar aquello que el autor imagina y que es, por tanto, una ficción.

Al momento que el narrador crea a su personaje (aunque éste haya existido y se conozcan muchos datos sobre su vida y obra), le está dando un carácter ficticio, pues no es el personaje real, sino alguien que va surgiendo -junto con la trama- de la pluma de quien quiere contar la historia.

La combinación de ciertos rasgos de la realidad (que el autor describe) con lo que imagina es lo que va dando origen a la historia o narración.

2.3 La Narrativa

La narrativa o épica, entendida como la atención que el escritor presta a lo que ocurre fuera de él para intentar transmitirlo de la manera más objetiva posible, con más o menos imparcialidad, es uno de los géneros literarios, junto a la lírica, la dramática y el ensayo, que conforman cada uno de los distintos grupos en que pueden ser clasificadas las obras literarias atendiendo a determinadas características comunes.

2.3.1 El cuento.

El cuento es una de las más antiguas formas de literatura, y sus antecedentes datan de la tradición oral; su origen también reside en lo folklórico de un pueblo, sus costumbres y su tradición de generación en generación, que luego ha sido registrada en la versión escrita por diversos autores.

El cuento es un género literario de extraordinaria importancia, tanta que rebasa los límites de la literatura infantil y llega a la literatura adulta dejando, a veces, de ser patrimonio exclusivo de los niños, a los que tampoco iba destinado en un principio. Así se puede afirmar que el cuento no nació como género infantil, sino como entretenimiento general; es, en otras palabras, un claro antepasado de la literatura. Con ello entramos en el carácter oral del cuento y, como tal, en su tradición transmitida de boca en boca, de generación en generación.

Sin embargo, la definición no es tan simple y mucho menos la clasificación, por lo que comienzan a despertar muchos estudios e iniciativas de los académicos para clasificar al cuento. Es así como se construye una división en cuentos maravillosos y de aventura, estableciéndose de esta manera, la morfología del cuento.

Todos los cuentos considerados infantiles tienen una construcción similar. Presentan un principio y un final estereotipados y sus personajes muestran cualidades simples y muy marcadas. La descripción del espacio es escasa y las coordenadas temporales no son precisas. Cada personaje personifica un rol: o son muy buenos o muy malos, o muy bellas o muy feas, o muy listos o muy tontos, o muy pobres o muy ricos, o príncipes o mendigos. Todo esto responde a la psicología infantil, ya que en la mente del niño domina la

polarización, porque no sabe ver, aún, que todos, en realidad, podemos ser buenos y malos a la vez.

Es así como se va definiendo diversos estudios con una especie de alineación en el campo del análisis de la estructura del cuento. En 1960 W. Wundt, en su obra sobre *Psicología de los pueblos*, propone la siguiente división de los cuentos:

- Cuentos fábulas mitológicos
- Cuentos maravillosos puros
- Cuentos y fábulas biológicas
- Fábulas puras de animales
- Cuentos sobre el origen
- Cuentos y fábulas humorísticos
- Fábulas morales

Si bien esta clasificación delimita de una manera más clara el espacio de análisis del cuento, traería también ciertas objeciones manifestadas por el mismo Wundt en su texto, al respecto de los cuentos y fábulas humorísticos, sobre los que manifiesta, “La palabra humorístico es absolutamente inaceptable, dado que el mismo cuento puede ser tratado de modo heroico y de modo cómico. También cabe preguntarse cuál es la diferencia entre las fábulas puras de animales y las fábulas morales. ¿Hasta qué punto no son morales las fábulas puras, y a la inversa?”¹²

Por otra parte, es bastante difícil situar una clasificación clara de los cuentos populares que han marcado importantes instancias dentro de la literatura. Uno de los más grandes estudiosos del cuento es Vladimir Propp, quien en base a una visión estructuralista estudia la morfología y funciones del cuento proponiendo una clasificación de treinta y un funciones en las cuales cada una cumple un objetivo específico que nos permite el menor entendimiento de éste como género.

Es así que en su obra *Morfología del cuento* esquematiza las funciones de los personajes relacionándolas como acciones para definir una estructura de recursos narrativos. Este planteamiento de Propp está basado en un análisis de la estructura del cuento donde las funciones que ejercen los personajes determinan las situaciones dentro de éste, las cuales

¹² Wunt, W. (1960). *Psicología de los pueblos*. Leipzig, p. 95

se aplicarían mayormente a lo que el autor define como *cuento maravilloso*. Las 31 funciones que Propp agrupa son:

- 1) Uno de los miembros de la familia se aleja de casa.
- 2) Recae sobre el protagonista una prohibición.
- 3) Se transgrede la prohibición.
- 4) El agresor intenta obtener noticias.
- 5) El agresor recibe informaciones sobre su víctima.
- 6) El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.
- 7) La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar.
- 8) El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.
- 9) Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta, una orden, generalmente obligándole a partir.
- 10) El héroe –buscador acepta o decide actuar.
- 11) El héroe se va de su casa.
- 12) El héroe sufre una prueba, un cuestionamiento, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.
- 13) El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.
- 14) El objeto mágico pasa a disposición del héroe.
- 15) El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.
- 16) El héroe y su agresor se enfrentan en un combate.
- 17) El héroe recibe una marca.
- 18) El agresor es vencido.
- 19) La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.
- 20) El héroe regresa.
- 21) El héroe es perseguido.
- 22) El héroe es auxiliado.
- 23) El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca.
- 24) Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas.
- 25) Se propone al héroe una tarea difícil.
- 26) La tarea es realizada.
- 27) El héroe es reconocido.
- 28) El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado.
- 29) El héroe recibe una nueva apariencia.
- 30) El falso héroe o el agresor es castigado.

31) El héroe se casa y asciende al trono.

Propp fundamenta el análisis histórico de los cuentos relacionando materiales etnológicos de África, América, del mundo clásico europeo, del Antiguo Oriente y de la cuentística popular rusa, y llega a la conclusión de que los cuentos son reflejo, históricamente localizable, de concepciones místicas anteriores.

Propp extrae de sus estudios tres principios básicos que componen al cuento infantil,

- Los elementos constantes y estables del cuento son las funciones de los personajes, con independencia de quien las ejecute o de su forma de ejecución.
- El número de funciones (o acciones) que se suceden en el cuento, es limitado.
- La sucesión de funciones es siempre idéntica.

El cuento como género no sólo se diferencia de otras formas literarias por su forma, también lo hace por su función. Tal y como afirma Raymond Federman en su artículo *Fiction Today or The Pursuit of Non-Knowledge* (1978), desde los tiempos griegos la literatura ha venido suponiendo una certeza en el conocimiento. Dentro de esta premisa el cuento, como manifestación literaria, desempeña desde sus orígenes una función cognoscitiva concreta, distinta de otras que más tarde se tradujeron en forma de poesía, novela o teatro. De este modo, “a diferencia de otros géneros que desempeñaron una función íntimamente vinculada a necesidades históricas (tal, por ejemplo, el poema épico), el cuento perduró a través de la historia, de lo cual podemos deducir que esta función cognoscitiva, que algunos teóricos intentaron describir, representa una constante dentro del repertorio epistemológico del hombre”¹³

2.3.2 La Novela.

Cuando la novela moderna surge en la encrucijada entre la Edad Media y el Renacimiento, lo hace precisamente porque el hombre de la época, y con él el escritor, siente que la necesita para orientarse en la vida. Pues hasta entonces se había vivido en un mundo bien estratificado y con parámetros precisos para situarse en la vida. Y sólo por excepción el hombre se sentía perdido. En la Antigüedad, mitos y leyendas, así como la filosofía y la estructura social vigente le daban firme asidero. Luego, con el triunfo del Cristianismo a través de toda la época medieval, esa seguridad se hizo más sólida. Y no es sino cuando la

¹³ Bortolussi, M. (1987). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Editorial Alhambra. Página 6.

fe se resquebraja que el hombre vuelve a sentirse perdido. Y entonces surge la novela como una suerte de necesidad.

Tras su inicial plenitud, la novela se sumergirá y tendrá una nueva eclosión tras el Romanticismo, con todas las variantes que se conocen y que van desde las novelas románticas e históricas hasta las asentadas en el positivismo y psicologismo que florecieron en el siglo pasado. Posteriormente aparece una nueva decadencia, lo que obliga a muchos a pensar sobre el problema. Es entonces que, intrigado, Ortega y Gasset medita y elabora su ya famosa tesis que aparece en el libro de 1925, *La Deshumanización del Arte e Ideas sobre la Novela* donde puede leerse: "...creo que el género novela, si no está irremediabilmente agotado, se halla, de cierto, en su periodo último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela".

Los hechos parecen confirmar el vaticinio orteguiano, pues durante gran parte del siglo XX se ha asistido a una maravillosa floración novelística que comenzada en Europa con los Barbusse, Mann, Joyce, Woolf, Sartre o Camus, se ha consagrado en América con los Faulkner o Hemingway y con la extraordinaria novelística hispanoamericana que, arraigada en el indigenismo y en la tierra, ha logrado después su configuración definitiva, representada por el llamado "boom", por ejemplo, que generaría una amplia lista de importantes obras y autores.

"Al hablar de narrativa para niños, a menudo se incurre en un olvido. Se insiste mucho en los cuentos, cuando en realidad el niño, a partir de los nueve años, e incluso antes, lo que más lee no es cuento, sino novela. Un tipo de novela que no podemos alinear con la de los adultos ni con la tradicional novela corta, pero que se sitúa a distancia del cuento infantil y de todo tipo de cuentos"¹⁴.

Ahora bien, la novela en general ha cambiado de posición en el aprecio del público. De género más o menos frívolo y volcado al entretenimiento, ha pasado a ser vista como una forma de penetración social. Por supuesto que en la novela para niños, esto ha ocurrido en menor medida.

A diferencia del cuento, la novela posee una extensión y complejidad mayores que el cuento. Se caracteriza por la libertad: este subgénero no tiene límites y puede contener

¹⁴ García Berrio, A. (1989) Teoría de la literatura, Madrid, Cátedra.

desde diálogos con clara intención dramática o teatral hasta fragmentos líricos o descriptivos. Toda novela tiende a crear un mundo peculiar. La lectura proporciona el contacto entre el lector y novela, acoplable al ritmo de cada lector, le permite permanecer en este mundo el tiempo preciso para entenderlo y valorarlo.

2.3.2.1 Estructura de la novela.

El primero de los elementos que constituyen a la novela es *La acción*. Por *acción* entendemos la historia que se va desarrollando ante nuestros ojos a medida que leemos la novela. En una narración suelen suceder varias acciones a la vez, las primarias y las secundarias, que, entrelazadas entre sí, forman el cuerpo de la novela o argumento. Es importante que las acciones sucesivas sean verosímiles o creíbles, es decir, deben desarrollarse dentro de la lógica interna de la novela. Asimismo, el autor debe cuidarse de no caer en contradicciones argumentales para que la acción avance sin problemas. El orden de la acción, desde un punto de vista clásico, suele responder a la siguiente estructura interna:

- *Planteamiento*: es la presentación de los personajes y el establecimiento de la acción que se va a desarrollar. Además, expone el marco temporal y espacial en que se situará la historia.
- *Nudo o desarrollo*: es la situación expuesta en el planteamiento que comienza a evolucionar, es decir, se desarrolla el conflicto en el que se verán inmersos los personajes. En la novela suele haber un conflicto principal y otros secundarios que dependen, en mayor o menor medida, de aquél.
- *Desenlace*: es la resolución del conflicto y el final de los sucesos que han planteado. Puede ser positivo y alegre, neutro, o negativo y desafortunado.

De cualquier forma, desde la renovación de la novela a mediados del siglo XX, es habitual que una vez presentada estructura se vea modificada de acuerdo a las necesidades del escritor:

- *Principio abrupto*: consiste en iniciar la acción cuando ésta se encuentra en pleno desarrollo, sin haber presentado previamente a los personajes.

- *Estructura inversa*: es cuando el autor adelanta el desenlace de la novela en las primeras páginas de la misma, y posteriormente se dedica a contar cómo los acontecimientos evolucionan hasta llegar a ese final.
- *Final abierto*: la historia no termina de resolverse, ni positiva ni negativamente, de manera que el lector percibe la sensación de que la acción se extiende más allá de los límites de la novela.

En cuanto a la novela infantil y juvenil, se suele mantener el primer esquema que mantiene a la narración en un desarrollo lineal, con el objetivo de facilitar la comprensión de los lectores infantiles quienes, en algunos casos, podrían llegar a perder el interés por el texto si éste presenta su desarrollo de forma compleja. Efectivamente, en cuanto a literatura infantil y juvenil es recomendable mantener un esquema lineal en la narración porque así el texto le permitirá invitar al niño a que lo continúe leyendo con el objetivo de que conozca el sorpresivo final de la historia.

2.3.2.2 Características de la novela.

- *Crea su propio mundo narrativo*: Esto quiere decir que presenta una realidad imaginaria, que no coincide necesariamente con la realidad. Este mundo es creado por el novelista y debe ser verosímil, y solamente es real en la medida en que todos y cada uno de sus elementos concuerden perfectamente entre sí.
- *La novela es ficción*: porque es producto de la creación individual de un novelista que alimenta su fantasía de la realidad que lo rodea, sin presentar las cosas tal como son, sino como el autor quiere que sean; es decir, elaborándolas.
- *Carga connotativa*: usualmente la interpretación del contenido de la novela no es totalmente real, es decir, las situaciones deberán interpretarse en sentido figurado.
- *Maneja varias historias simultáneas*: tal como sucede en la realidad, las anécdotas que forman una novela no se dan de manera aislada sino integrada en un todo que es el mundo de la novela. Un personaje puede establecer historia entre otros que a su vez nos cuentan sus propias historias.

Así, la importancia de la novela infantil se presenta no solo a la hora de desarrollar la capacidad recreativa, creadora, de expresión o imaginativa del niño, sino también en la adquisición de actitudes y valores, de conocimiento del mundo, de capacidad crítica y estética, de toma de conciencia y, en último término, servirá también para acercar el libro al niño y generar un espíritu lector.

2.3.3 El diario en la literatura.

Desde que el hombre sintió la necesidad de enfrentarse con su propia vida a través de la escritura de forma periódica, los diarios han sido una constante en la Literatura Universal a lo largo de todos los siglos.

En general no han sido considerados como obras de carácter creativo y si se han publicado se debe a una misión secundaria, cual es el conocimiento de la persona que los escribía, de su obra literaria a, según el caso, de sus hechos.

Precisamente por estas características de obra no creativa y de reflejo de la vida privada se han situado los diarios en una posición difícil en la literatura, lo que ha hecho que en muchas ocasiones se haya prestado escasa atención a su estudio general o particular.

Como es sabido, desde Johann Gootfried von Herder y Wilhelm von Humboldt en su estudio sobre la filosofía del lenguaje, una de las funciones fundamentales del lenguaje es la comunicativa. Acerca de la capacidad comunicativa del lenguaje, en el sentido más amplio, Hans-Georg Gadamer escribe que “no cabe dudar de que el lenguaje no sólo debe ser considerado como lenguaje formado por palabras, sino como una forma de comunicación” (*Arte y verdad de la palabra*, p. 131). El mismo Gadamer, en otro ensayo titulado *La cultura y la palabra*, nos dice que la palabra es comunicación en su forma más pura; espacio donde reside el secreto de la transmisión de la cultura humana (13; 17). Tras estas observaciones, la constatación primera y más simple es afirmar que la literatura se construye con lenguaje. De ahí nace el axioma, ampliamente aceptado por la comunidad intelectual, que la literatura es una forma de comunicación, definida por su voluntad de transmisión.

Pero hablar del diario íntimo es encontrarse con una dificultad inherente a la propia naturaleza de este modo de expresión o práctica literaria. Según sostiene Hans Rudolf Picard, el auténtico diario –en esencia– “es a-literatura”, ya que al ser redactado

exclusivamente para uso privado de quien lo escribe “y en razón de la estricta identidad autor y lector” (1981), no pertenecería al ámbito público de la comunicación, condición que sí poseen los otros géneros de la literatura.

El diario íntimo usualmente ha sido considerado como un tipo de discurso cuyo valor radica principalmente en la revelación de aspectos privados de un personaje de interés público y en la información que éste pudiera añadir de su figura; no así como un texto suscrito al campo de la literatura. Esto se aplica porque su relevancia real descansaba en su consideración como un documento esencialmente histórico que nada tenía que ver con lo literario.

Las razones que fundamentaban esta postura exponen que el diario no se configura como género y representa en sí la no ficción, que en este caso implica a un sujeto de enunciación que se corresponde con el autor. De este modo, se lo excluye de los discursos canónicos propios de la literatura que responden por sobre todo al parámetro de la ficción, la cual goza de un privilegio y reconocimiento manifiesto dentro de ella y entre los propios autores, quienes han visto en el diario una forma menor de expresión; de aquí también su tardía consideración en el campo de los estudios y teorías.

Después de realizados varios estudios que han llegado a reconocerlo como un género referencial, se destacan en el diario íntimo ciertas propiedades definitorias que lo determinan. En primer lugar, y como observamos en forma manifiesta, este discurso es redactado en primera persona: quien lo enuncia es el propio sujeto de la enunciación: él escribe, él firma y utiliza un nombre propio que coincide con el del autor, lo que marca una diferencia fundamental en relación con los géneros ficcionales. Quien escribe no es un autor narrador, sino un individuo que, como identifica Benveniste, ejerce un acto de discurso individual que tiene como fundamento de la subjetividad, el ejercicio de la lengua, ya que el lenguaje es “la posibilidad de la subjetividad”, del ensimismamiento, y esto, como explicita Castilla del Pino, “posibilita la construcción del espacio íntimo” (1996, p.17).

Este espacio íntimo es, entonces, ocupado por un sujeto de enunciación que realiza la búsqueda de una reflexión acerca de sí mismo, la comprensión de los hechos que lo circundan y de sus formas de abordar la realidad. De aquí mismo nace la idea de que el diario como discurso, incorpora y está abierto, como observa también Morales, a “toda clase de sollicitaciones y estímulos imprevistos de la vida cotidiana, y a las reacciones de una conciencia que construye sus respuestas” (2001, p.86).

Es por esto que el sujeto es capaz de entablar un diálogo consigo mismo, con su propia dimensión confidente, un interlocutor que se materializa asumiendo la conciencia del yo, entre la configuración del “yo sujeto” y el yo dentro del discurso (interlocutor). Desde aquí, nace la “capacidad del locutor de plantearse como “sujeto” frente a su subjetividad, la cual es también definida por Benveniste, “como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne y que asegura la permanencia de la conciencia” (1988. p.181). En resumen, un sujeto que a través del lenguaje se construye a sí mismo en el texto, tomando como tema y material su propia existencia y lo que ella conlleva, para lograr la reflexión y el conocimiento de sí mismo. Todo lo anterior será entonces determinante para su característica de “íntimo”, pues es en este espacio donde puede desarrollarse “una conciencia que se interroga en silencio y que busque obstinada su verdad como verdad del hombre” (Morales, 2001: 85).

En relación y como consecuencia de lo anterior, la segunda característica propia de esta escritura es que su contenido pertenece al plano de lo privado, al espacio del secreto de un determinado sujeto. Un espacio protegido donde “el sujeto dispone de un ámbito de libertad que usa para actuaciones sin testigo. De aquí el celo con que se guarda y protege la intimidad” (Castilla del Pino, 1996: 20).

Se desprende, en este sentido, que al constituir un espacio de intimidad, otra característica intrínseca del “diario” es que es un espacio secreto, propio del individuo, en el que sin temor ni vergüenza vacía sus emociones y sentimientos libremente, un espacio ausente de censura y límites, pues quien emite el discurso es a la vez su destinatario, por lo que no existen barreras entre ambos participantes, donde los ojos del escritor y observador se corresponden y no provocan la necesidad de ocultar ciertos aspectos.

Otro rasgo importante de mencionar con respecto al género, es que el diario íntimo es un discurso que mantiene una estrecha relación con la cotidianidad, es inseparable de ella, ya que el sujeto da cuenta de su diario vivir, de hechos, sensaciones, reflexiones, sentimientos, que puedan acontecerlo en su tiempo presente, todo esto, sin una estructura predeterminada. Es por ello que el tiempo y espacio de la enunciación son datos relevantes y definitorios del diario; es indispensable que se lleve en él un registro temporal que dé cuenta de esta cotidianidad: marcas regulares que sitúen al sujeto dentro una cronología de constante frecuencia.

El diarista se apoya en el presente mientras dura el brillo de sus vivencias. Redactándolo e inscribiéndose en él, redime la precariedad de los instantes del día que dejan huella en su vivir, y busca conjurar en su diario la erosión que produce la herida abierta del tiempo. La experiencia de la anotación se convierte entonces en una epifanía rescatada para siempre del olvido.

Hay un valor de novedad en cada momento de la experiencia, lo cual contradice muchas opiniones que denuncian la monotonía de los diarios íntimos. La apreciación acerca de la monotonía del diario radica en que no encontramos en él la construcción de un relato coherente, como se observa en la autobiografía, espacio en que el autor se reconstituye en su unidad e identidad en el momento temporal en que narra. El diario íntimo, por el contrario, nos ofrece una vida en celdillas con la fecha inscrita, que contienen las experiencias desvinculadas normalmente unas de otras y que el redactor salva de la corrosión del tiempo. En este sentido, se puede afirmar que el diario es reiterativo, pues su relato se ordena en la repetición e igualdad que le imponen los días. Su repetición está representada en la materia, La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo en la sustancia idéntica que tienen todos los días. Pero en realidad la repetición no es tal, pues en su similitud, en la repetición diferente que forzosamente hay en cada día, las vivencias a las que está expuesto el autor del diario son distintas.

Finalmente, dentro del diario íntimo puede encontrarse la propiedad de traspasar y dialogar con otros tipos de discursos, lo que lo hace un género abierto a otros géneros; como apunta Didier, “puede arropar todas las formas disidentes (...) si es a la vez un maravilloso ejercicio de escritura (...) un texto que genera otros textos, una génesis permanente” (1996, p. 45-46). Así, pueden encontrarse formas como poemas, cartas y cuentos e incluso, pequeñas pinturas, dibujos y colores que van entrelazándose con el discurso verbal aportándole elementos valiosísimos al texto.

PAPELUCHO: ROMPIENDO PARADIGMAS

La literatura maneja una serie de términos privados a los cuales les da significado especial. Para leer a cabalidad una obra literaria se requiere analizarla, lo cual significa penetrar en su universo y desmenuzarla cuidadosamente a fin de reconocer los diversos aspectos que la conforman.

Diferentes elementos se unen en una obra literaria, aspectos que de una u otra manera ayudan a formar el todo que es el texto literario. Separarlos, examinarlos, tomar lo esencial y volver a darle unidad, son actividades que en conjunto forman el análisis literario, cuyo objeto esencial es conocer una obra literaria en cada uno de los aspectos que la constituyen, pero sin olvidar que es en ese conjunto homogéneo donde adquieren su importancia.

El análisis propuesto aquí está inspirado en los modelos y pautas metodológicas sugeridas por Gemma Lluch, Cesare Segre y Hernán Rodríguez Castelo en sus textos, *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, *Principios de análisis del texto literario* y *Análisis de obras clásicas de la literatura infantil y juvenil*. La particularidad de estos tres libros reside en que sus respectivos autores han procedido a recoger lo esencial de los últimos trabajos de los precursores y sus seguidores a propósito de las aproximaciones hacia el análisis del texto literario y en particular, en el caso de Gemma Lluch, enfocado al análisis de textos infantiles y juveniles.

El texto ha constituido, a lo largo de la historia, objeto de interés de críticos, sociólogos, psicólogos, tratadistas, gramáticos y lingüistas. En efecto, el texto ha ejercido siempre una fascinación particular sobre los estudiosos, tanto por su complejidad como por su capacidad ilimitada de comunicación.

En este sentido, la literatura comporta un reto y una provocación donde trascienden las normas y las jerarquías. El análisis debe responder activamente a esa provocación y más que eliminarla, le corresponde propiciar nuevos canales para que el sentido alcance a otros sectores y ámbitos. Por esta razón, el análisis marchará de la mano de la aventura creativa, y constituirá una prolongación de los efectos de la obra misma.

3.1 Análisis Estructural

Las escuelas de crítica literaria al analizar las obras han dado mayor atención a unos aspectos que a otros. El formalismo ruso (Nikolai Trubetzkoy, Boris Eichenbaum, Iuri Tinianov, Roman Jakobson), debido a su propósito de hacer una crítica científica, pone el acento en la literariedad de la obra.

El estructuralismo (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Algirdas Julien Greimas, etc.) asume la obra en su dimensión inmanente y la concibe como un sistema autosuficiente. El estructuralismo genético (Lucien Goldmann) concede mucha importancia a la relación del texto con la sociedad hasta llegar a afirmar que existe una relación homóloga entre ambos.

Por su parte, las teorías postestructuralistas como la sociocrítica (Edmond Cros, Antonio Gómez Moriana, Claude Duchet, etc.), el deconstruccionismo (Jacques Derrida, Jonathan Culler), el semiánalisis (Julia Kristeva) e incluso la semiótica (Umberto Eco), recuperan la dimensión contextual del lenguaje y de la obra, pero ya no como reflejo directo de la realidad sino como construcción discursiva en la que el lenguaje es el portador de las ideologías que operan en la sociedad.

Desde una perspectiva formal y estructural, la literatura es un trabajo artístico con el lenguaje que implica una producción de sentidos, con un valor independiente de la realidad histórica y cultural. Pero desde una concepción más amplia la obra es la expresión de unos contenidos mediante diversos recursos del lenguaje que lo hacen figurativo y le confieren un vínculo más fuerte con la realidad al grado de establecer un diálogo activo entre una y otra.

La obra literaria no es un lenguaje desarticulado de la realidad ni carente de una cierta organización estructural; por ello es indispensable analizarla en su dimensión formal y social, es decir, inserta en un entorno específico. La búsqueda de esa sistematización del lenguaje y el análisis de su connotación social e histórica requiere el estudio de los diferentes recursos retóricos y elementos estructurales, como los actantes, el diálogo, la caracterización, la descripción, el espacio, entre otros. En ellos se construye el sentido de la obra.

3.1.1 Argumento.

El argumento de un texto literario no es más que la sucesión de acciones, hechos o anécdotas que el narrador va contando a lo largo de la historia. Es un compendio de los acontecimientos más significativos de la obra.

3.1.1.1 *Argumento de Papelucho.*

Él es un niño, como todos los niños, que siente y que piensa como todos los niños del mundo, pero que tiene ideas geniales con las que evita aburrirse. Sus ideas las considera tan importantes que decide escribir todo en su diario, con el afán de ser comprendido después de su muerte y que así todos conozcan sus buenas intenciones. Así nacería su diario, en el que Papelucho plasmaría no solo sus travesuras, sino su vida misma.

Este niño chileno tenía en su “laboratorio” un frasco con un invento. Estaba hecho con varias cosas y la idea de Papelucho era ver que podía resultar con esto; por eso hizo un sándwich para algún ratón, lo dejó en su pieza, pero cuando regresó ya no estaba. Pensó que la sirvienta se lo había comido y estuvo muy preocupado durante varios días creyendo que le causaría la muerte y estaría en graves problemas. Nada ocurriría días después, pero Papelucho jamás sabría lo que sucedió con su “sándwich envenenado”.

Papelucho siempre se dedicaba a experimentar; y, por eso, todo lo que encontraba a su alrededor le serviría para hacer nuevos descubrimientos. Un día, se le ocurrió juntar los cables del teléfono con los de la lámpara de velador de su mamá: solo quería ver qué pasaba. Dejó la casa sin luz por la noche; y, claro, estaba muy preocupado porque el papá iba a regañarlo. No hubo drama, el papá de Papelucho sólo repararía la electricidad y listo.

Con tanta travesura, Papelucho contrajo un fuerte resfriado, creía que moriría. A Papelucho, le pasaron varias cosas mientras estuvo en cama, pero disfrutaba estar enfermo porque no lo regañaban y le daban todas las cosas que él quería. Pronto llegaría el verano y la familia decidiría viajar a Viña del Mar, todos muy contentos preparan su equipaje, excepto Papelucho, pues según él, no necesitaría más de lo que llevaba puesto.

Al llegar a Viña del Mar, lo primero que ocurrió fue que a Papelucho se le mancharon sus únicos pantalones con aceite. Intentó lavarlos pero quedaron peores y decidió usar su traje de baño; no lo hizo durante mucho tiempo, pues su madre cuestiona fuertemente su actitud y Papelucho se ve obligado a arrendar unos pantalones a su hermano mayor, pero como

eran demasiado largos, decidió cortarlos y hacerlos a su medida. Pronto su madre descubrió lo sucedido y antes y después de comprarle pantalones nuevos, lo castiga y regaña sin dejarlo salir.

Una vez concluido su castigo, Papelucho y su hermano visitan al mecánico del lugar. A Papelucho le gustaba tanto estar con él que usualmente olvidaba la hora y regresaba tarde a su casa. Su madre, desesperada, reta y pellizca en incontables veces a Papelucho. El mecánico era un hombre pobre, muy pobre, tanto que conmueve profundamente esa situación a los ojos de Papelucho, quien decide ir a su casa, tomar algunos trajes de su padre y levárselos al mecánico. Se los regala. Su padre, si pensarlo, castiga y reprende a Papelucho por semejante acción.

Así, eran constantes los regaños hacia Papelucho, tanto que él mismo pensaba que su familia no lo quería; y, por eso, decide irse. Toma su diario y un paquete de pan y sale con el afán de no regresar jamás. Camina y camina hasta dar con una casita pobre; acude a ella y le brindan comida y bebida. Papelucho les cuenta que es huérfano, y mientras lo hace, imagina que sus padres deben estar muy arrepentidos por lo que le hicieron. Al imaginar a sus padres preocupados, Papelucho decide retornar a su casa. Un señor que iba en auto a Viña se ofrece a llevarlo y regresa donde su familia para realizar un nuevo descubrimiento: su padre y su madre ni siquiera habían notado su ausencia; su hermano, en cambio, estaba muy enojado por el retorno de Papelucho. Únicamente la sirvienta muestra preocupación por él.

La situación económica de su familia no es buena ni estable, y las riñas y disputas entre sus padres preocupan profundamente a Papelucho. Entonces se esfuerza por ayudar: se pone sus pantalones manchados con aceite, toma un jarrito y sentado, mirando hacia arriba, pide limosna en las calles de Viña. Su tía tropieza accidentalmente con él lo delata ante sus padres. Papelucho experimenta un nuevo castigo.

Muchas son las travesuras que Papelucho realiza, pero no solo sin malicia, sino con una marcada buena intención, aunque por todas ellas recibe una serie de reprimendas y castigos. Al regreso de sus vacaciones de verano, Papelucho y su hermano son matriculados en un internado católico. Muy triste Papelucho empaca y se dispone a empezar su nueva aventura.

Varios son los niños cuyos padres eligen internarlos en aquel lugar, puesto que consideran que las atenciones son bastante buenas hacia todos los niños, y que sus padres pueden

visitarlos todos los domingos. Pronto Papelucho hace muchos amigos, así como también muchos enemigos. A pesar de la creencia de sus padres, las travesuras de Papelucho no cesan ni siquiera en medio de la rígida presencia de los sacerdotes, y más aún, con la presencia de niños que no sólo lo consideran su amigo, sino que lo acompañan, secundan y defienden a Papelucho en todas sus diabluras.

Papelucho y sus amigos hacen varias travesuras, como siempre, con buena intención, entre ellas, esconder a un delincuente en la escuela para evitar que la policía lo detenga; o crear una revista de chistes “*Chistelandia*” y venderla a todos los de su escuela. En cuanto a sus actividades académicas, Papelucho resulta el mejor en salto, es tan bueno que pronto se entusiasma imaginando ser el “campeón mundial de saltos”. Sin embargo, no dura mucho su entusiasmo después que quebrar su pierna al intentar uno de sus mejores saltos. Nuevamente Papelucho es reducido a la cama. Allí inventa nuevos juegos y construye y recrea historias para distraerse de su obligado encierro.

Éstas y muchas otras son las aventuras de este pequeño niño chileno, aventuras que plasma en su diario, el que por cierto anduvo a llevar a todo lugar que frecuentaba, provocando así que muchos de sus amigos se interesasen en él, por lo que frecuentemente se lo robaban y tenía que idearse nuevas formas de llevarlo o esconderlo; por supuesto, ninguna funcionaba. Así, finalmente, uno de los enemigos de Papelucho arroja el diario al basurero, donde alguien lo encuentra y lo lee. Después se lo lleva a una editorial y lo publica.

3.1.2 El Tiempo.

El desarrollo argumental de una narración suele evolucionar a través del tiempo. Este tiempo no tiene por qué presentarse de manera lineal u ordenada, sino que puede ser alterado libremente por el autor con una finalidad estilística, argumental o estructural. Esta técnica consistente en alterar el orden lógico de la narración se denomina *temporalización anacrónica*, y cuenta con dos recursos:

- *Analepsis o retrospectión*: un salto hacia atrás en el tiempo de la historia.
- *Prolepsis o anticipación*: el autor adelanta acciones que aún no se han producido en el relato primario, es decir, se trata de un salto hacia adelante.

En relación con el tiempo en la novela no podemos olvidar el concepto *duración*. Un acontecimiento puede durar lo mismo en una narración que en la vida real, pero también puede ser resumido de manera que, por ejemplo, transcurran varios años en pocas páginas, o dilatado en el tiempo; así, un hecho mínimo puede ser descrito y analizado con detenimiento abarcando un gran número de páginas.

3.1.2.1 El tiempo en *Papelucho*.

La historia es trabajada de forma lineal en cuanto a la estructura en sí de la novela, ya que mantiene lo que se conoce como la estructura clásica. En ese sentido, *Papelucho* cuenta con tres momentos en su relato:

- *Planteamiento:*

La historia comienza cuando Papelucho tiene que contar un secreto que nadie puede saber pero necesita contarlo y no sabe cómo suplir esa necesidad, entonces le pide un consejo a Domitila, su nana, quien le aconseja que lo escriba pero que no se lo entregue a nadie para que su secreto continúe como tal. Así Papelucho empieza a construir su diario.

- *Nudo o desarrollo:*

La familia de Papelucho no está cursando el mejor momento económico y es ahí cuando él decide ayudar a sus padres trabajando; todas sus ganancias estarían destinadas hacia la economía familiar. Ésta y otras travesuras lo llevarían hacia un internado donde conoce a su mejor amigo, con quien hace unas cuantas travesuras, sin que ni siquiera se le ocurra pensar en las consecuencias. Pero Papelucho no sólo se rodea de amigos, sino también tiene una fuerte enemistad con un niño que siempre le roba el diario y amenaza con arrojarlo al basurero.

- *Desenlace:*

Las constantes amenazas de aquel niño hacia Papelucho acerca de que arrojaría su diario a la basura, llevaron a Papelucho a esconder y andar a llevar consigo su diario en los lugares, según él, totalmente impensables. A pesar de todos los esfuerzos de Papelucho por salvar su diario, no lo logra, y finalmente es arrojado a un basurero donde alguien lo encuentra.

Los tres momentos mencionados no sólo muestran la línea cronológica convencional que la autora utiliza para contar la obra, sino que es uno de los tantos elementos que no deja duda que *Papelucho* es una novela infantil. El relato avanza desde el comienzo hasta el final sin alteración alguna.

La narración que ha sido elaborada en primera persona, en voz del personaje, ejerce un discurso individual. Nos cuenta la historia en tiempo pasado, cierto, pero se debe a que se trata de un diario. Pocos son los momentos en los que el personaje relata detalles que suceden en el tiempo real en el que escribe su diario, dichas menciones no van más allá del espacio o la condición climática en la que el protagonista se halla durante su escritura.

El *tiempo histórico* a lo largo de la novela no es específicamente claro, es decir, no hay ningún hecho que marque el momento histórico de la narración. Sin embargo, aparecen pocas menciones y alusiones hacia el comunismo y el socialismo, aspectos que pueden situar a la obra en los años 40s y 50s. Dato que no se ubica únicamente en la parte interna de la obra, sino que marca el contexto en el que ésta fue escrita, siendo publicada en 1947, posterior a la Segunda Guerra Mundial y en medio del avance y crecimiento urbano de Chile.

La novela comienza el 1 de enero y avanza hasta el 16 de mayo, fechas que marcan su *tiempo cronológico* en un espacio de exactamente cinco meses más dieciséis días. Los años exactos no se hallan mencionados a lo largo del texto. Por lo que de acuerdo al concepto de duración de la novela, ésta marca un tiempo real sin prolongar o acortar los períodos de tiempo. Aspecto que es importante destacar dentro de la literatura infantil, pues la autora prescinde de todo tipo de complicación a sus lectores, facilitando la comprensión de la historia.

3.1.3 El espacio.

La situación física en que se encuentran los personajes es uno de los recursos principales que los autores utilizan para contextualizar las historias narrativas. Una novela se puede desarrollar en un lugar o en varios, en espacios interiores o exteriores, rurales o urbanos, con los siguientes fines:

- Dar credibilidad a la historia
- Contextualizar a los personajes
- Producir efectos ambientales y simbólicos

Los novelistas suelen valerse de la técnica de la descripción para presentar los espacios. Durante el movimiento literario realista del siglo XIX la descripción y el análisis de los espacios alcanzaron prácticamente la misma importancia que la historia narrada. En la literatura actual, en cambio, se muestra el espacio a través de los ojos de los personajes o del narrador.

3.1.3.1 El espacio en *Papelucho*.

Durante *Papelucho*, la autora nos lleva alrededor de varios espacios en los que el personaje lleva a cabo todas sus travesuras; los hechos se desarrollan, así, en espacios abiertos, cerrados y en diferentes locaciones.

Los *espacios cerrados* comprenden la casa de Viña del Mar en la que Papelucho pasa las vacaciones con su familia. Esa casa se caracteriza por ser un espacio pequeño, apenas disponible para la familia, además de tener aspectos que marcan la humildad y bajo perfil económico de Papelucho y su familia.

El departamento ubicado en la capital chilena constituye el segundo espacio cerrado al que va a vivir Papelucho acompañado de su familia, una vez concluido el verano. Este departamento resulta un lugar pequeño en el que apenas si caben todos, pues casi tropiezan unos con otros. La ventaja que Papelucho obtiene de su breve estancia en el departamento estriba en que hace muchos amigos y travesuras con los niños de los departamentos vecinos.

El tercer espacio cerrado al que nos transporta Marcela Paz en su novela, es el internado al que Papelucho es enviado como consecuencia de todas sus travesuras y también para aligerar el espacio y la vida de sus padres. El internado es un lugar amplio, con grandes

cuartos llenos de camas ubicadas una junto a la otra y destinadas al descanso de todos los alumnos del lugar. Tiene una capilla, un rectorado, aulas y espacios recreativos.

En cuanto al *espacio abierto*, visto más como la situación geográfica en la que se desarrolla la obra, ubicamos a Papelucho en Chile, inicialmente en Viña del Mar y después en Santiago de Chile. A lo largo de la historia, Papelucho es castigado incontables veces por sus padres y cuidadores; usualmente dichos castigos contemplaban el hecho de mantener al niño imposibilitado de salir a jugar o pasear, por lo que los espacios abiertos mencionados en la historia son bastante limitados. La novela se lleva a cabo esencialmente en lugares cerrados, recurso muy oportuno para orientar al lector hacia la opresión que Papelucho experimenta en su cada vez más reducido mundo.

3.1.4 Los personajes.

Los personajes son las personas, reales o ficticias, que desarrollan la acción narrada por el novelista. Los personajes principales o centrales son denominados protagonistas, mientras que los demás son secundarios. Es fundamental que el narrador ofrezca al lector una caracterización de los personajes, que puede ser:

- *Física*: se describe el aspecto y el modo de vestir
- *Psicológica*: es la descripción de la forma de pensar del personaje y su comportamiento.
- *Mixta*: es una mezcla de las dos anteriores, elaborando así un retrato.

En una novela hay varios tipos de personajes:

- *Agentes de acción*: son aquellos que llevan el peso del desarrollo argumental y son el centro de atención de la historia narrada.
- *Elementos decorativos*: referente a ciertos personajes que no aportan nada fundamental a la acción, sino que su función se limita a dar credibilidad a las acciones que le suceden al protagonista.

Los personajes de una novela se pueden presentar ante el lector de distintos modos:

- Por sí mismos. Este recurso suele aparecer en las novelas autobiográficas
- A través de otro personaje
- A través del narrador

- De forma mixta, combinando las tres formas anteriores

3.1.4.1 Los personajes en *Papelucho*.

Personajes principales

I. Papelucho:

Es un niño de ocho años, bastante inquieto, curioso y extrovertido. Vive inicialmente con sus padres y es el menor de dos hijos. En lugar de ser el consentido de la familia es constantemente víctima de castigos y regaños, todos ellos como consecuencia de sus constantes travesuras.

Papelucho tiene buen corazón, es un niño que está atento a la realidad social y económica de todo aquel que le rodea, especialmente de su familia, y se muestra dispuesto a hacer cualquier cosa por ayudarlos a superar sus dificultades. Sin embargo, no siempre suele elegir el método más indicado de ayuda, todo lo contrario; y, por eso mismo, siempre se ve envuelto en líos.

En la historia que analizamos, Papelucho es la voz narrativa, él cuenta cada uno de los hechos sin la intervención de segundas voces. Su personaje se caracteriza esencialmente por todas las travesuras que lleva a cabo en medio de un mundo normal, real y adulto.

Personajes secundarios

I. Padres de Papelucho:

Dos personas comunes y corrientes, poco apegadas a sus hijos y a su entorno familiar. Siempre dan prioridad a su vida social y económica, antes que a su propia familia. Dentro de la narración son quienes regañan y castiga a Papelucho por sus picardías.

La madre de Papelucho representa un papel bastante distante, y su presencia se amplía únicamente cuando su hijo se halla muy enfermo; es allí cuando trasmite todo su amor maternal. Mientras que durante la vida cotidiana sin interrupciones, no se preocupa por las actividades de sus hijos y aparece únicamente para regañarlos.

El padre de Papelucho es quien trabaja para sustentar económicamente a la familia; por tal razón, su presencia es mínima a lo largo del texto.

II. Javier:

Hermano mayor de Papelucho. No es especialmente afectuoso ni allegado a él; todo lo contrario, siempre aparece como el delator de Papelucho frente a sus padres. No parece importarle el bienestar de su hermano menor y cuando tiene oportunidad lo agrade física y verbalmente.

III. Domitila:

Es la sirvienta del hogar, la encargada de la comida, las compras, el mantenimiento y limpieza de la casa, así como el cuidado de los niños. Para Papelucho es una figura muy importante, puesto que hace el papel de su madre, es a quien cuenta sus secretos y acude cuando necesita algún tipo de ayuda. Papelucho confía en ella y la aprecia sinceramente.

Domitila mantiene el perfil maternal durante su aparición. Siempre es ella quien consiente, cuida y se preocupa no solo por Papelucho, sino también por Javier; al contrario de sus padres, no acostumbra a regañarlos y menos castigarlos.

IV. Padre Carlos:

Es el director del internado, por lo tanto, el encargado de imponer el orden y los castigos. Sus apariciones en la historia son como consecuencia de las travesuras de Papelucho, las cuales inevitablemente conducen hacia los castigos. El padre Carlos llega a castigar a Papelucho en contadas ocasiones, aunque es el encargado de resolver y poner en orden todo problema causado por las ocurrencias de Papelucho.

V. Gómez:

Es el mejor amigo de Papelucho en el internado. Con él, Papelucho, concibe varios y originales planes, entre ellos, la creación de la revista *Chistelandia*. Gómez apoya en todo a Papelucho y siempre se muestra fiel a sus acciones y lo acompaña sin defraudarlo hasta el final.

VI. Urquieta:

Niño del internado, enemigo de Papelucho. Siempre le causa problemas y angustias, pues le amenaza permanentemente con robarle su diario, muchas veces lo hace compartiendo sus secretos con varios niños del internado. Papelucho se cuida mucho de sus amenazas; sin embargo, al final de la historia no consigue impedir que Urquieta robe su diario y acabe arrojándolo al basurero.

Personajes de tercer orden

I. Buzeta:

Mecánico al que Papelucho llega a conocer en Viña del Mar. Su situación económica conmueve dramáticamente a Papelucho al punto de obsequiarle una parte de los trajes de su padre.

II. Cifuentes:

Amigo de Papelucho en el internado. Su padre fallece y dicho acontecimiento marca a Papelucho, tanto que después de realizar varias reflexiones personales sobre el tema, se muestra vivamente preocupado de su amigo y de su orfandad.

Pero Cifuentes no era totalmente fiel y honesto con Papelucho, ya que en varias ocasiones llega a traicionarlo, causándole fuertes desazones.

III. Fidel Ríos y Roberto Ugarte:

Ambos, niños del internado, compañeros de Papelucho. Su aparición en la narración es más bien esporádica, no llevan a cabo acciones importantes o que aporten mucho al texto. Sin embargo, sus apariciones son más cercanas a Papelucho que distantes; es decir, no le causan mayor problema al protagonista, a pesar de que nuestro Papelucho tiene facilidad para contraerlos.

3.2 Papelucho y el humor

El término humor, en principio, está tomado del lenguaje de la medicina que se refería con él a los líquidos de secreción interna del cuerpo humano: sangre, atrabilis o humor negro, bilis y flema, que corresponden a distintas vísceras; y a los temperamentos: sanguíneo, atrabiliario o melancólico, colérico y flemático. Como tantas otras ideas clásicas, ésta fue recogida por el saber de la Edad Media europea, llegando así a la literatura; el teatro presentaba sus caracteres, sobre todo los cómicos que mediante el uso de bromas de la palabra y la extravagancia de la apariencia y las acciones manifestaba y transmitía el humor desde el escenario.

Mirando rápidamente la trayectoria del humor, entendiéndolo en el ámbito literario y específicamente en la novela europea, éste se inserta con dos modalidades del personaje: como sujeto pasivo, un excéntrico del que se ríen los demás que son, o creen ser, normales; y como sujeto activo, el que tiene “sentido del humor”, lo que resulta apreciado como gran mérito social.

Con las Vanguardias surge un nuevo modo de humor, que no se vincula necesariamente a las actitudes más o menos ridículas, sino que tiene un matiz más racional, pues, si antes el ingenio y la sorpresa eran sus rasgos fundamentales, ahora consiste en la ruptura de expectativas; es decir, en la quiebra de los esquemas lógicos que se esperan y afecta por tanto a la razón o, mejor, a la suspensión de lo razonablemente esperado.

En el Diccionario de la Real Academia Española aparece el término humor desde la primera edición, pero hasta la undécima no aparece «buen humor» (1869), y hasta la decimocuarta (1914) no aparece el término humorismo («estilo literario en el que se hermana la gracia con la alegría y lo alegre con lo triste»), humorístico y humorista. Hoy el humorismo, entendido como una de las funciones de la expresión literaria, se explica como una especie de distanciamiento ingenioso y burlón, próximo a la comicidad, a la ironía, sin confundirse con ellas, y también en relación generalmente con la sátira, el sarcasmo, lo grotesco y lo ridículo, que excluye siempre la crueldad.

De todas estas definiciones y conceptos deducimos que la teoría moderna sobre el humor añade a los rasgos clásicos ya señalados, sobre todo al de falta de crueldad, los de ternura,

comprensión, falta de resentimiento, piedad, y en otro orden de cosas, el ingenio, la sorpresa y la ruptura de expectativas lógicas.

Poco a poco los estudios sobre el humor van apareciendo en distintas ramas teóricas, entre ellas, la hermenéutica y, en general, los análisis filosóficos del lenguaje que enfocan la expresión cómica como uno de los posibles usos de la lengua. Así, un discurso se sitúa en serio o en broma y aparentemente puede trasladar las mismas palabras, pero cuando se trata de expresión verbal, el tono o la actitud corporal da informes sobre el humor; en el texto escrito debe haber indicios suficientes para que el lector identifique el humor o cualquier otro modo de expresión que modifique el significado hasta el punto de que puede hacerle decir lo contrario de lo que dicen los términos. Según Gadamer, hay numerosas formas de conducta lingüística comunicativa, una de ellas constituye el llamado *antitexto*, que es cualquier tipo de chiste o gracia que da a entender lo contrario a su sentido literal:

“...cuando tomamos algo en serio y esperamos que se entienda como broma lo damos a entender en el proceso de la comunicación, y la señal puede ser el tono de voz, o el gesto que lo acompaña, o la situación social, etc. [...]. Algo parecido cabe decir de otra forma ya clásica de expresión o de entendimiento: la ironía. El uso de la ironía presupone un pre consenso, que es su presupuesto social. El que dice lo contrario de lo que piensa, pero puede estar seguro de que le entienden lo que quiere decir, se halla en situación de consenso”¹⁵

La ironía, por tanto, es un recurso ingenioso para afirmar o sugerir lo contrario de lo que se dice con las palabras; esta es fundamental en la literatura de humor y se relaciona con la sátira y el sarcasmo. El sarcasmo es la ironía llevada a un grado extremo de dureza. Entonces, después de ver cómo las variedades de humor se cultivan con preferencia según épocas y autores, podemos decir, en conjunto, que en la gran narrativa hispanoamericana domina y se expresa el sentido trágico de la vida; y, aunque asoma en ella un amago de humor, lo sitúa en el mundo representado, no en la enunciación.

En cuanto al humor en la literatura infantil, al igual que en la mención anterior, se creará a través de situaciones que provoquen la risa o mediante la utilización del lenguaje. Según Cervera, “el humor es un recurso comunicativo que se da en las situaciones cómicas descritas en el texto, o en la lengua humorística donde onomatopeyas, aliteraciones, juegos de palabras, cambios de sentido y símiles, trabajan de alguna manera para provocar el divertimento de los jóvenes lectores y lectoras”¹⁶

¹⁵ Gadamer, H. (1997). *Texto e interpretación*. Madrid: Arco libros, Página: 98

¹⁶ Cervera, J. (1997). *La creación literaria para niños*, Bilbao: Editorial Mensajero. Páginas: 76-78

En Literatura infantil, el humor puede implicar un cambio de perspectiva que permite al lector escapar de una situación desagradable, huir y sacarla al balcón para verla desde fuera y observarla desde otra panorámica diferente. Pero también puede constituir un importante elemento crítico, como menciona Alberto Montt en su texto publicado en la Revista *Había una vez*, “El humor nos permite enfrentar la vida con una perspectiva no violenta, pero al mismo tiempo crítica. Y eso es, sencillamente, indispensable. Ahora, yo considero que el humor y la risa no necesariamente vienen juntas. Mucho de lo que yo considero humor de calidad tiene más que ver con una mirada novedosa o una vuelta de tuerca a la realidad que con una risa o carcajada”¹⁷ (Ver Anexo 2)

Como menciona Maité Dautant en *El humor en los libros para niños*, el humor se constituye en diversos niveles conforme la edad y el nivel de comprensión del público lector, la complejidad del texto y la variedad de recursos humorísticos variarán dependiendo del público al que el autor destina el texto, por ello el trabajo de constitución del texto debe ser realizado por el autor tomando en cuenta el nivel de lectura del público infantil.

Papelucho.

Un aspecto importante es la forma con que se trata el lenguaje, un lenguaje no formal, y humorístico realizado desde el punto de vista del niño, tal cual, así como es, sin rodeos ni ornamentos, que da cuenta al niño que él también puede expresarse haciendo lo que le plazca, teniendo muchas formas de mostrar lo que siente, dándole una herramienta para relacionarse con la sociedad. “Este legado literario resulta de vital importancia para la formación de los niños en aspectos tan dispares como el de dar respuesta a sus necesidades emocionales, ampliar su conocimiento de los usos del lenguaje, experimentar la literatura como un fenómeno de relación con los demás o familiarizarse con las formas del relato.”¹⁸ (Ver Anexo 3)

Papelucho que se constituye como una de las novelas de Literatura Infantil y Juvenil más importantes de Sudamérica, traduce el día a día de un niño de ocho años, cuyas travesuras, narradas en un lenguaje sencillo, constituyen un importante recurso humorístico que la autora empleará no sólo para acercar a los lectores hacia su personaje, sino para que éste, hablando por ella, conceda una crítica del mundo desde el punto de vista infantil.

¹⁷ Montt, A. (2012). *¿Por qué soy lector?*. Revista *Había una vez*. Número 11.

¹⁸ Colomer, T. (1999). *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil*. Madrid: Síntesis Editorial. Página: 12

Al respecto, Manuel Peña Muñoz menciona que “la autora no necesita innovar técnicas ni hacer alardes estilísticos. Papelucho nace espontáneo, fresco, del corazón a la mente y de la mente a la pluma. Es un niño vivo, como cuando Pinocho salta de las manos de Gepetto y se convierte en un niño de verdad. Es realidad pura. Habla “como le da la gana”. Un espíritu liviano y travieso impide al chiste caer en lo ramplón”¹⁹ (Ver Anexo 4)

A lo largo de Papelucho podemos encontrar numerosas situaciones humorísticas narradas con claridad y honestidad. Así, el texto de Marcela Paz configura su humor como un *humor situacional*, representando una serie de momentos disparatados, muchos de ellos sin sentido, descritos con el objetivo de otorgar una mirada interna del mundo infantil, las “buenas intenciones” de sus travesuras.

“LO QUE PASÓ NO FUE CULPA MÍA. Yo solamente estaba jugando al invisible y, como me había encerrado en el armario de las escobas y de los tarros tanto rato, tal vez me quedé dormido y no desperté sino al otro día, cuando la Domitila sacó la escoba para barrer”²⁰.

En este corto fragmento del diario de Papelucho ya detectamos una narración pura, espontánea y cargada de fuertes emociones que expresan la inocencia infantil. La novela está cargada de situaciones de humor inesperadas, lo que causa en el lector un constante estado de alerta y preocupación por lo que pueda ocurrirle a Papelucho. A pesar de la linealidad que la autora mantiene durante la narración, es muy difícil perder el interés en el texto, la diafanidad del lenguaje y la realidad de las situaciones, conectan al lector facilitando su identificación con el personaje.

Los lectores, especialmente los niños, disfrutan de las situaciones de humor presentes en Papelucho porque éstas se realizan en un ambiente familiar al suyo, generalmente como respuesta a un temor o curiosidad conocido por el lector; es decir, a pesar de que el público infantil es afín a los relatos fantásticos de aventuras, su identificación con Papelucho recae en que éste constituye su propia aventura en base a situaciones cotidianas, en medio de conflictos familiares, escolares y emocionales comunes en la vida infantil.

En medio de un ambiente en que la Literatura Infantil y Juvenil no incursiona en el público infantil como el receptor del texto, y muchos de ellos aun elaborándose con objetivos didácticos, el apareamiento de Papelucho rompe los esquemas de escritura tradicionales y

¹⁹ Muñoz Peña, M. (2009). *Tres autores para niños bajo el signo del humor*. Revista Barataria. Grupo Editorial Norma. Página: 15.

²⁰ Paz, M. (2011). *Papelucho*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana. Página:40

los convencionalismos educativos de la época, colocando al niño como el personaje principal de un texto que cambia la perspectiva del lector sobre ciertas situaciones cotidianas en el mundo infantil.

El humor en *Papelucho* va más allá de las normas, de los límites impuestos por el mundo adulto, alcanza a transgredir lo real haciendo un uso transparente de la realidad, planteando al personaje y al mundo que le rodea tal como es.

3.3 Papelucho. La voz infantil frente al mundo adulto

Durante los siglos XVI y XVII, en Inglaterra y en Francia por ejemplo, los niños participaban en la vida total de los adultos. Niños y adultos dormían en las mismas habitaciones, llevaban la misma ropa, trabajaban en las minas faenas e incluso jugaban a lo mismo. En su diario, el médico del rey Luis XIII de Francia escribe que el hijo del rey disfrutaba de los chistes para adultos y asistía a las mismas obras de teatro que sus acompañantes adultos.

Aunque durante el siglo XVII empezó a surgir un nuevo concepto de la inocencia de la niñez, todavía en el siglo XVIII los biólogos que estudiaban la herencia siguieron considerando al niño como un adulto pequeño. Sostenían que en la cabeza de la célula espermática se podía identificar a un adulto pequeño. Para ellos no era más que un proceso por el cual el niño crecía, hasta acercarse gradualmente a las dimensiones del adulto.

Las vidas de los niños y de los adultos estaban mezcladas. Los grupos no estaban separados por edad. Pocos eran los ambientes u objetos pensados solo para los niños. La presión que se ejercía sobre el niño para que respondiera a las expectativas de los adultos, podía tener resultados positivos o negativos. Hasta donde las demandas por un comportamiento adulto se encontraban en armonía con la capacidad del niño, se fomentaba la competencia de éste. Las constancias escritas de que niños de cuatro y cinco años hubieran aprendido de memoria versos latín o compuesto conciertos para violín, hablan del enorme potencial que se puede recabar si se exige a los niños que tengan las mismas habilidades que los adultos. Sin embargo, hasta donde las demandas del comportamiento de adulto se las consideraba más allá del alcance del niño, se generaba frustración, sentimientos de ineptitud y vergüenza.

3.3.1 *El mundo infantil y el mundo social.*

La construcción mental del mundo que rodea al niño es un proceso que se va adquiriendo conforme crece y desarrolla su percepción. El niño, para construir su mundo y sus propios juicios, debe valerse de miradas directas como su familia, amigos, escuela, entre otros; para luego seleccionar y conseguir sus propias opiniones acerca del mundo que lo rodea.

“Con los elementos que le proporcionan los adultos y con los que él mismo selecciona, el niño va construyendo una representación de la organización social y de las actividades sociales y pronto adquiere una serie de normas sobre lo que debe hacerse y sobre lo que no debe hacerse”²¹

El niño, todavía en formación, comienza la construcción de valores que son fragmentos de situaciones que lo rodean; y, a su vez, es incapaz aún de emitir un juicio propio y por lo tanto todo lo que interprete está dado por sus vivencias y costumbres todavía no propias. El juicio del niño está condicionado por un factor basado sólo en la apariencia externa o física del adulto.

En cuanto a esta idea podemos entender que la interpretación que se maneja es a través de lo que el niño recoge de su familia, de su entorno escolar y unos cuantos amigos. El mundo que tiene es reducido, pero esto ya le permite construir una interpretación del mundo, a través de la ficción representada en la literatura infantil.

Con ello se desprende que la literatura infantil es una manera más de proponer al niño una aventura con elementos mágicos, que los puede decodificar e interpretar con un código personal de entendimiento basado en la percepción de su mundo interior, que posteriormente contribuirá a que comprenda el mundo real.

3.3.2 *El mundo infantil y la realidad.*

Sabemos que la comprensión de la realidad en el niño corresponde a una actividad que es consecuencia de la construcción de elementos que él realiza a partir de diferentes situaciones que observa; lo que se consolida a través de un proceso evolutivo que implica

²¹ Delval, J. (1989). *La representación infantil del mundo social*. Madrid: Alianza Editorial. Página: 255

desde el depender totalmente de la percepción de los demás, hasta el propio juicio que el niño hace de acuerdo a sus experiencias y el mundo que lo rodea.

El niño no recibe una representación del mundo social en que vive construida por los adultos, sino que tiene que construirla él mismo con elementos de su entorno y realizando un trabajo propio. Esa construcción la realiza aplicando sus recursos mentales, incluyendo los procedimientos para resolver problemas que dispone a los contenidos sociales.

En la edad en donde la imaginación juega un papel muy importante y en donde el niño está expuesto a diferentes estímulos tecnológicos, informáticos e intelectuales, éste asume una posición neutral del mundo que con el pasar de los años se irá convirtiendo en una opinión propia basada en la manera de captar e interpretar el mundo; es decir, el niño forja una opinión personal del ambiente que lo rodea, estimulado por los padres, el colegio y el exterior más directo a él.

El desarrollo intelectual del niño no sólo se debe a su sensibilidad individual, sino también al conocimiento social que por medio del lenguaje y el trato de los seres humanos entre sí, se convierte en propiedad personal de todo individuo.

La realidad, lo que existe y lo que no existe, no aparece en los niños con caracteres tan nítidos como aparece en los adultos. Nosotros estamos acostumbrados a diferenciar claramente, al menos en teoría, dos ámbitos diferentes: el de la realidad objetiva, el de las cosas cuya existencia es exterior a nosotros y el ámbito de la fantasía o de la imaginación, que aunque se apoya también en nuestro conocimiento de la realidad objetiva, está mucho menos sometido a las leyes que gobiernan la construcción de esta última. Porque si examinamos las cosas con profundidad, nos damos cuenta de que toda la realidad es una construcción.

3.3.3 *Papelucho y la voz infantil.*

“¿Papelucho va a crecer?”

No lo creo. Cada vez que quiero hacerlo crecer se pone tan antipático... He mantenido a Papelucho con la misma edad (8 años) durante 13 años, aunque parezca un contrasentido. Por momentos lo he querido presentar con más edad, como adolescente, pero he arrojado las cuartillas escritas al canasto”²²
(Ver Anexo 5)

²² Preguntas a Marcela Paz. Recuperado de: <http://www.librosdementira.com/blog/2012/02/29/preguntas-a-marcela-paz/>

Inicialmente los niños no fueron vistos como portadores de inocencia; todo lo contrario, fomentado por el catolicismo, los niños eran portadores de la maldad y el pecado. La idea de la maldad intrínseca de los niños llevo a malentender sus impulsos y se creó una estructura educativa para corregir esas tendencias perniciosas. La meta principal de las instituciones educativas no era proporcionar conocimientos, sino enseñar la ética y la decencia. Si esas exigencias de comportamiento moral se hacían mucho antes de que el niño entendiera las razones de las mismas, era lógico que discernieran entre lo bueno y lo malo según el criterio de las autoridades adultas. Era difícil que se desarrollara un conjunto interno de normas morales, sobre todo cuando se utilizaban fuertes castigos como método correctivo.

De allí que lo mismo ocurriría con la literatura infantil, ya que niños y adultos se identifican y satisfacen con obras literarias idénticas. La literatura, entonces, creada para los niños, dedicada expresamente a ellos bajo la forma de cuentos, novelas, poemas, obras de teatro, historietas, libros de imágenes. En su intento de adecuación al niño, los adultos durante muchos años, le han ofrecido literatura bajo el viejo lema de Comenius (1658) de “instruir deleitando” y la finalidad didáctica de prepararle como hombre del mañana.

Marcela Paz mantuvo una infancia alejada de las instituciones educativas. Ya lo sabemos. Toda la enseñanza que le proporcionaron sus padres lo hicieron mediante institutrices contratadas para impartir diferentes materias, especialmente las basadas en el arte y la educación estética. Esto explica, diríamos, su posterior producción literaria, que con novedosos recursos cuestiona el mundo adulto desde la perspectiva infantil.

El niño, antes de la modernidad, era considerado como un adulto pequeño, hacía parte del engranaje de una sociedad y se educaba para ser adulto para ayudar a conservar el grupo social. Al desintegrarse esa cohesión, se inclina la mirada a un sujeto con necesidades diferentes a las de los adultos. Dentro de esa concepción empieza a configurarse el niño como sujeto, como ser real, capaz de percibir el mundo de una manera diferente a la del adulto.

Papelucho, como personaje, regala al lector ciertos aspectos de la vida adulta que son para el niño un poco incomprensibles, como el divorcio de los padres, una situación que no todos los niños interpretan de buena manera; la familia ideal que todos quisieran en la niñez se ve afectada y esa realidad se refleja en esta novela en toda su extensión. Al tener unos padres muy lejanos y despreocupados, que aún pudiendo ayudar a Papelucho, se interesan más del dinero y de sus cosas de adulto y de su mundo. Literalmente nunca se comenta de su separación, pero se refleja por sus actitudes e intereses. “Los temas que se abordan, la descripción del mundo y los valores educativos subyacentes revelan los recientes cambios

sociológicos (inmigraciones, tipo de familia, problemáticas urbanas, etc.), así como los presupuestos axiológicos y educativos de las sociedades postindustriales' y democráticas actuales."²³

Usualmente los autores de literatura infantil se han dedicado a transmitir al niño un determinado ideal del mundo y de la vida. Esto nos hace pensar que, de acuerdo con este espíritu del discurso persuasivo, el autor intenta instalarse en el niño como si fuera su propia conciencia. Con *Papelucho*, en cambio, Marcela Paz rompe este esquema, este estereotipo, otorgándole voz al niño y ubicándolo como el personaje principal de su novela. Utiliza sus propias palabras y sin ir más allá de la realidad del mundo infantil, mediante la utilización de recursos humorísticos, la autora no solo revela el mundo adulto desde el punto de vista infantil, sino que construye una suerte de crítica inaugural a la opresiva situación que el niño vive diariamente en medio del mundo adulto.

Las formas de control a que están sometidos los niños y niñas no se limitan solamente a lo más llamativo como son instrucciones, reprensiones, recuerdo de normas básicas y demás. No solo eso, sino que los adultos promueven intensamente formas de auto-control. La tradición y la historia del control infantil también pasa por épocas. Hoy se habla, quizás menos que antiguamente, de los castigos (que siguen existiendo...). Estas formas de control infantil a base de regaños, reprensiones y castigos son constantemente presentes a lo largo de *Papelucho*:

“ME VOY DE LA CASA. Me voy para correr por el mundo y para huir de las injusticias de la vida. Me voy a la montaña, donde nadie me insulte y me desentienda. Mi padre es cruel y me aborrece. Todo porque le di uno de sus trajes al pobre Buzeta, que tiene ocho hijos. Me dijo que yo había tomado lo ajeno. Eso no es verdad, porque lo de los padres de uno es también. Al principio me sentí ladrón y me dieron ganas de morirme, pero después pensé y vi que yo tenía razón y él no. Los ricos no saben lo que es pobreza. Yo sé”²⁴.

Fragmentos como el anterior son los que convierten a *Papelucho* en un texto con elevada crítica social en diferentes ámbitos. El constante sentimiento de soledad presente en el personaje construye escenas de una gran potencia sensitiva. La suma de esas cualidades hacen de *Papelucho* un texto no sólo accesible al público infantil, sino que construye un personaje común con el cual alcanza a identificarse todo lector infantil. Lo hacen suyo.

²³ Colomer, T. (1999). *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil*. Madrid: Síntesis Editorial. Página: 41

²⁴ Paz, M. (2011). *Papelucho*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana. Página:40

Vale reiterar que el niño, antes de la modernidad, era considerado como un adulto pequeño, hacía parte del engranaje de una sociedad y se educaba para ser adulto y contribuir a la cohesión del grupo social. Al desintegrarse esa demanda, se dirige la mirada a un sujeto con necesidades diferentes a las de los adultos. Dentro de esa concepción empieza a configurarse el niño como sujeto, como ser real, capaz de percibir el mundo de una manera diferente a la del adulto.

De acuerdo con todos estos aspectos y para que la literatura infantil sea apreciada por los niños como el producto que necesitan, requiere sustentarse en el lenguaje infantil, en su lenguaje, en el que conocen; por lo tanto, el escritor que pretenda acercarse a los niños de la mano de este género está obligado, a partir de ese momento, a interiorizarse y respetar la conformación y desarrollo idiomático de sus personajes. Si se parte del criterio de que el pensamiento y el lenguaje del niño son diferentes a los del adulto, entonces es lógico que el escritor tenga que esforzarse por entender al niño. No solo debe informarse, sino conocer y comprender el mundo infantil. Solo entonces lo podrá narrar.

Papelucho forma parte de este cambio en la situación infantil y en la manera de relacionar el mundo del niño con el Arte y la Literatura. Y esto se debe, en gran medida, gracias a que autoras como Marcela Paz crean un discurso narrativo en el que el niño no solo interviene como el personaje principal de su propuesta, sino que ese protagonismo le sirve para cuestionar y poner en entredicho el mundo de los adultos. Desde su propia voz, ya no de la mano de adulto alguno, conocemos la vida del niño y se registra su individualidad, sus sufrimientos y la propia percepción que tiene del mundo. Marcela Paz, al otorgarle la palabra a *Papelucho*, ha marcado una línea divisoria entre el espíritu adulto y el espíritu infantil.

CONCLUSIONES

Al finalizar el presente trabajo se ha llegado a las siguientes conclusiones:

- En este análisis se han puesto en evidencia algunos componentes de la parte humorística y que están presentes a lo largo de todo el texto. Se ha establecido una distinción entre la perspectiva cotidiana, identificada con la visión adulta de la realidad; y otra, propia del niño, representada por el protagonista de la novela. Así, el texto constantemente enfrenta al lector con situaciones que generan expectativas, que se ofrecen en principio como graves, pero debido al clima de la novela, a la manera en que Marcela Paz desarrolla el contenido de su *Papelucho*, quienes nos adentramos en su lectura advertimos que tales asuntos tendrán un desenlace distendido, incluso cordial. Por otro lado, el manejo de valores como la religión y la conciencia social, por ejemplo, que no son sino la proyección de lo que la propia autora creía, ha convertido a *Papelucho* en una de las novelas infantiles chilenas más leídas en los últimos tiempos.
- *Papelucho* es un libro que cualquier persona puede leer, tanto adultos como niños, ya que la voz que utiliza la autora es abarcadora. Está lleno de enseñanzas *y no se plantea limitar la imaginación* del lector; y, claro, a pesar de la edad que uno tenga, lo lee y a partir de entonces, nos negamos a abandonar a ese pequeño niño imaginativo, inocente y travieso. Este es un libro en donde parece no importar las clases sociales, las culturas y mucho menos la edad como un dogma; por cuya razón, lo más importante es leerlo despojados de prejuicios de grandeza y hacerlo sencilla y limpiamente. Sin duda, Marcela Paz no solo logra que el adulto viaje con su imaginación hacia su infancia, sino que le permite realizar una perspectiva crítica del mundo en el que se desenvuelve; y, más aún, cuestionar creativamente la visión personal que tiene sobre el mundo infantil.
- Dentro de la literatura, el cuento y la novela infantil no deben ser comparados con un texto escolar, con un globo terráqueo o con un mapa, herramientas imprescindibles para ciertos fines pedagógicos específicos. Tampoco pueden ser creados a partir de estos fines, pues se limitaría y se trastocaría su esencia literaria. Un “cuento pedagógico” no significa nada para el niño, y lo termina olvidando. Y se queda solo como inútil texto que no es ni cuento ni pedagogía: esa es la muerte de la literatura infantil.

- El niño tiene una necesidad física y psicológica de juego y de risa: sabemos que él aprende absorbiendo el mundo por medio de estos dos potentes mecanismos (entre otros), que se establecen como su forma de vida. Es por ello que el humor en el cuento infantil se hace casi imprescindible, justamente para ajustarse a esa forma de ser del niño, a su concepción del mundo y a su modo de entender y aceptar la realidad, la misma que incluso puede llegar a ser muy dolorosa. El niño tiene una dura misión: debe crecer, es decir, conformarse, y por lo tanto incorporar hábitos, obedecer normas, aceptar límites, y muchas veces debe sufrir por una y mil razones. Justamente por eso, componentes como la risa, el juego, las travesuras; y, en general, la capacidad de disfrutar, son los que le permiten al niño ser feliz. Por lo tanto, la literatura infantil debe contener estos elementos y a través de situaciones graciosas y armoniosas, permitirle al niño descubrir y disfrutar de la realidad.

- Si a la literatura infantil se le ha atribuido la tarea de responder a las necesidades íntimas del niño, y a la literatura juvenil, en cambio, la demanda para que ayude al joven desde su adolescencia a descubrir el mundo real y a incorporarse en él, lo menos que debiéramos esperar, por eso mismo, es que el desarrollo, el aprendizaje humano y social y la maduración que merecen alcanzar, constituya un escalón intermedio entre la literatura infantil y la de adultos, aunque concebido desde la perspectiva del adulto no pertenezca a ninguna de esas dos propuestas. Habría que situar, entonces, en un proceso continuo, no necesariamente regular, para que opere sobre el individuo y se refleje en la literatura bajo forma e intensidad variables y no programadas.

- Finalmente, en un ámbito más amplio, la organización de las estrategias textuales por parte del autor son esenciales en la literatura infantil y dependen del conocimiento que éste tenga de las competencias lingüísticas y literarias del niño. La competencia literaria del lector está vinculada a una realidad sociocultural, en la que intervienen factores sociológicos, históricos y estéticos. El niño realiza la lectura en función de su experiencia y en correlación con las otras obras que ha leído anteriormente. De ahí que el autor requiera considerar todos estos elementos para el ansiado logro de una comunicación activa con él o, más concretamente, con el lector implícito que se ha propuesto.

La forma cómo se le presenta el lenguaje al niño es lo que permite una comunicación, la mayoría de las veces, lúdica, gracias a la creación, consciente o inconsciente, de

imágenes de la realidad que lo hacen soñar, imaginar y visitar otros mundos. Esa comunicación supera los alcances del lenguaje denotativo y se impone como provocación, pues el receptor no logra tener una sola versión de aquello que el autor se ha propuesto entregarle. Encuentra mensajes, cierto, pero no los puede reducir a un solo sentido porque las palabras convocan otros sentidos y producen diferentes efectos artísticos que modifican y transforman el mundo expresado.

RECOMENDACIONES

- Para la Literatura Infantil es importante -y ese es el caso de Papelucho- que el adulto también la protagonice. Que se comprometa para abrir nuevos caminos que faciliten el encuentro con lo literario en el ejercicio de la vida cotidiana. Que ofrezca alternativas y de manera natural, diríamos, sugiera posibilidades de elegir entre varios tipos de obras, por ejemplo. Puede plantear debates entre diferentes manifestaciones literarias. El niño se vería, de este modo, invitado a tomar postura, a definirse por una u otra realidad. El educador, el padre, podrían también asumir el papel de guías en cada uno de sus espacios: ofrecer las propias experiencias al niño para facilitarle el encuentro con las obras de arte. Un papel de críticos, de maestros que canalicen el amor al libro y a la lectura, a las técnicas y métodos de interpretación: Cuán reconfortantes serían esos aportes a favor de los niños. Sabemos que es francamente imposible sustraer a la infancia del poder del ambiente y de las influencias adultas, pero deberíamos procurar este mismo recurso para dotar al niño del ambiente más propicio para su desarrollo, respetando siempre su conformación esencial, sin violentarlo, reprimirlo o tiranizarlo. Mientras vivamos en una sociedad como la nuestra -hay que reiterarlo-, el adulto tiene una función entre fundamental y delicada para con los niños: guiar sin represiones. El niño no está acostumbrado a tomar parte activa en la vida, puesto que normalmente se desconfía de él, preferimos hacer nosotros mismos las cosas que nos parecen importantes porque nos da más tranquilidad. Pero las cosas no tienen que ser así. A medida que confiemos en el niño, no solo que tendremos menos funciones que realizar, sino que las compartiremos con ellos; nuestro papel sería notoriamente provisional, puesto que únicamente asumiríamos las tareas que los niños, por obvias consideraciones, no sean capaces de desempeñar con acierto.
- La literatura infantil debe ser una vivencia que marque profundamente tanto al lector como al autor, pues este vínculo crea verdaderos lazos afectivos con la posibilidad cierta de fortalecer la capacidad de imaginación, que siempre es liberadora; para el niño, la experiencia de leer debe ser tan intensa como el juego, como el andar en bicicleta, como el tirarse a la piscina, a veces alegre y divertidamente, a veces cargada de desafíos, triste y hasta atemorizante en ocasiones, pero siempre vital.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Marcela Paz

- Paz, Marcela. (1947). *Papelucho*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Obras sobre Marcela Paz

- Correa, Magdalena. Cruz Eduardo. (1989). *Grandes Escritores Chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Cruzat, Virginia. (1992). *Marcela Paz. Un mundo incógnito*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Colección Genio y Figura.
- Larraín, Ana María. (2009). *Marcela Paz: una imaginación sin cadenas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Textos sobre Literatura Infantil y Juvenil

- Bettelheim, Bruno. (1999). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Bettelheim, Bruno. (1989). *Aprender a leer*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Chambers, Aidan. (2008). *Conversaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, Anne Marie. (2004). *Enseñar a leer y escribir. Una aproximación histórica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colomer Teresa. (1999). *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil*. Madrid: Síntesis Editorial
- Delval Juan (1989). *La representación infantil del mundo social*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hanan Díaz, Fanuel. (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Kohan, Silvia. (1999). *Cómo escribir relatos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Larrosa, Jorge. (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lluch Gemma, Colomer Teresa. (2006). *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Lluch, Gemma. (2003). *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Machado, Ana María. (2002). *Clásicos, niños y jóvenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

- Merlo, Juan Carlos (1976). *La Literatura Infantil y su problemática*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Peña Muñoz, Manuel. (1982). *Historia de la Literatura Infantil Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Peña Muñoz, Manuel. (1982). *Alas para la infancia. Fundamentos de literatura infantil*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Colección El Sembrador.
- Peña Muñoz, Manuel. (1996). *Había una vez...en América. Literatura infantil de América Latina*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones
- Peroni, Michel. (2003). *Historia de lectura. Trayectorias de vida y de lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Puentes de Oyenard, Sylvia. (1994). "El humor, un nuevo protagonista" en *El Cuento Mensaje Universal*. Asociación uruguaya de la Literatura Infantil y Juvenil.
- Rodríguez Castelo, Hernán. (2011). *Historia de la literatura infantil y juvenil*. Loja: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.
- Rodríguez Castelo, Hernán. (2011). *Historia Cultural de la Infancia y la Juventud*. Loja: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.

Textos de metodología de análisis crítico y teórico aplicado a la literatura

- Bortolussi, Marisa. (1987). *Análisis Teórico del Cuento Infantil*. Madrid: Editorial Alhambra.
- Cervera, Juan. (1997). *La creación literaria para niños*, Bilbao: Editorial Mensajero.
- Contursi y Ferro. (2008). *Competencias en la Comunicación. Hacia las prácticas del discurso*. Bogotá: Ecoe Ediciones.
- Di Marco, Marcelo. (2010). *Taller de Corte & Corrección. Guía para la creación Literaria*. Buenos Aires: Editorial DeBolsillo.
- Eco, Umberto. (1962). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Gadamer, Hans Georg (1997). *Texto e interpretación*. Madrid: Arco Libros.
- García Berrio, A. (1989) *Teoría de la literatura*, Madrid: Editorial Cátedra
- Hendricks, William. (1976). *Semiología del discurso literario*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Heras León, Eduardo. (2001). *Los desafíos de la ficción. Técnicas narrativas*. Habana: Casa editorial Abril.
- Kohan, Silvia. (1999). *Cómo escribir relatos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Lapesa, Rafael. (2008). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Editorial Cátedra.

- Llovet, Jordi. (2012). *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Manguel, Alberto. (2011). *Lecturas sobre la lectura*. Barcelona: Editorial Océano
- Mingolo, Walter. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Grupo editorial Grijalvo.
- Propp, Vladimir. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Alhambra.
- Segre, Cesare. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Vodicka Félix. (1991). *La historia literaria: sus problemas y tareas*. Habana: La Gaceta de Cuba.
- Wharton, Edith. (2011). *Escribir Ficción*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Wunt, W. (1960). *Psicología de los pueblos*. Leipzig
- Zecchetto, Victorino. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Documentos de la web

- http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/115331/1/EB10_N094_P51-56.pdf
- <http://www.librosdementira.com/blog/2012/02/29/preguntas-a-marcela-paz/>

ANEXOS

Anexo No. 1



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA
La Universidad Católica de Loja

ÁREA SOCIOHUMANÍSTICA
MAESTRÍA EN LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

PROYECTO DE TESIS

TEMA: Análisis de la voz infantil chilena a través de la obra *Papelucho*, de Ester Huneus Salas (Marcela Paz).

Autor: Fernando Fabián Guerrero Obando

Centro Universitario: UTPL – Quito

2012

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La literatura infantil como constante campo de investigación histórica y crítica, ha venido desarrollándose a lo largo de estos años de una manera continua, a pasos seguros y emergiendo dentro de la iniciativa de varias personas que intentan definir, categorizar y continuar hablando sobre este género dentro de la literatura.

En Chile como en toda América, la literatura infantil nace el pasado siglo con libros moralizantes y educativos destinados a la enseñanza primaria. Literatura infantil que nos dice que el niño oyó y leyó siempre lo que el mundo adulto oía y leía, limitándose así a adaptar a su necesidad a héroes y situaciones.

Pero el niño no ha de ser mero oyente pasivo de los cuentos, también él puede ser protagonista y narrador. Por lo tanto, ¿la voz y protagonismo de los adultos estaría siempre presente en la literatura infantil latinoamericana, ya sea como actores o como mediadores?.

“Los libros se pueden considerar instrumentos de cultura cuyo principio es favorecer los aprendizajes y permitir que el niño pueda desarrollar sus capacidades. Sin embargo, desde un primer plano los libros establecen un medio excelente de comunicación entre el adulto y el niño, en el cual el protagonista y mediador siempre será el adulto, dejando al niño en un segundo plano”²⁵

Ecuador es un país poco lector, así lo refiere un estudio realizado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), que señala que en el 2009, el promedio de lectura de los ecuatorianos era de medio libro al año.

En este preocupante contexto, es apenas lógico pensar que la lectura de las obras de autores latinoamericanos de literatura infantil y juvenil no ocupa un lugar central en la vida y desarrollo de la sociedad ecuatoriana, peor aún, si lo que se quiere es analizar algo tan específico como lo relativo a la literatura infantil latinoamericana y dentro de ésta, la importancia de *Papelucho*, de Marcela Paz.

Este fenómeno se produce porque los padres y educadores, en general, son parte de un círculo que los formó de la misma manera; por tanto, si no han tenido un acercamiento serio a la literatura, tampoco pueden orientar a sus hijos por este maravilloso mundo de conocimiento y aprendizaje. La escuela es parte importante de este problema porque, aunque ésta debería ser el espacio para el acercamiento a la literatura producida por nuestros autores, muchos maestros prefieren continuar con malas adaptaciones y resúmenes de obras clásicas o simplemente se decantan por libros que han sido considerados paraliteratura.

De continuar por ese camino, nuestros futuros profesionales resultarán solo seres rentables, prácticos e instrumentales; alejados de toda sensibilidad artística y, por tanto, seres humanos incompletos. *“Es importante la capacidad de la literatura para llevar a descubrir el sentido de la realidad en la formulación del lenguaje, del cual se derivan las*

²⁵ HERVAS Esther, Importancia de la lectura, documento de internet: http://www.csicsif.es/andalucia/modules/ESTHER_HERVAS_2.pdf

*calidades formativas del individuo: estéticas, cognitivas, afectivas, lingüísticas, etc., otorgando así una justificación a la enseñanza literaria*²⁶

Así, una investigación que rescate la trascendencia de la Literatura Infantil y Juvenil Latinoamericana contribuirá enormemente al inicio de la configuración de un contexto en el que, esos libros y sus autores, tengan protagonismo en la vida de los ecuatorianos, desde sus edades más tempranas.

La investigación que propongo, si bien es cierto tiene su origen en el eje temático *Análisis de autores latinoamericanos de la literatura infantil y juvenil universal*, no es menos cierto que la amplitud del eje me conduce a circunscribirlo al ámbito de una sola autora: Marcela Paz; y, específicamente, a su aporte a la Literatura Infantil y Juvenil, con su *Papelucho*.

1.1 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿De qué manera el análisis de la voz narrativa infantil que utiliza Marcela Paz en *Papelucho* contribuye a la Literatura Infantil y Juvenil?

2. OBJETIVOS

GENERAL

- Determinar el aporte de Marcela Paz a la Literatura Infantil y Juvenil a través del análisis de la voz narrativa de *Papelucho*.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar la propuesta narrativa de Marcela Paz.
- Analizar las características de *Papelucho* como personaje de la Literatura Infantil y Juvenil.
- Establecer la recurrencia del cuestionamiento al mundo infantil.

²⁶ Colomer Teresa. (1998) *La formación del lector literario*. Barcelona, España: Fundación Germán Sánchez Rupérez.

3. INTERROGANTES A INVESTIGAR

- ¿Qué se conoce de los clásicos hispanoamericanos?
- ¿Quién fue Marcela Paz?
- ¿Se conoce la obra de Marcela Paz?
- ¿Qué caracteriza a la producción literaria de Marcela Paz?
- ¿De qué manera su condición de mujer y sus circunstancias procura a Marcela Paz la construcción de sus personajes infantiles?
- ¿Qué rol jugaban los personajes de la Literatura Infantil y Juvenil antes del apareamiento de Papelucho?
- ¿Qué características fundamentales adquiere Papelucho, como personaje de la Literatura Infantil y Juvenil?

4. JUSTIFICACIÓN

Desde los albores de la civilización, hace cientos de años, cuando el ser humano apenas logró plasmar sus ideas, pensamientos y sentimiento en un papel, la literatura ha acompañado a la humanidad a través de su recorrido por la historia. Así también, sin percibir siquiera que aquello es literatura, ésta nos ha acompañado desde el inicio de nuestras vidas.

“El hombre es un ser social; esto se viene diciendo desde los tiempos más remotos. Y es indudable que, el principal elemento de la sociabilidad, es la palabra. Por tanto, en la medida en que dominemos mejor el uso del lenguaje y la literatura seremos más completos, más humanos y más sensibles”²⁷

Lo triste es que conforme pasan los años, y sin sentirlo siquiera, ese vínculo con la literatura se va desvaneciendo hasta que en muchos casos desaparece, lo cual nos conduce a cuestionarnos ¿en un mundo en que el que no existe tiempo para leer, habrá tiempo para reparar en la contribución de los autores hispanoamericanos considerados clásicos, como Marcela Paz, a nuestra cultura? La respuesta más lógica es no.

De hecho, basta con hacer un breve recorrido por los hogares y las instituciones educativas primarias para reparar en que la mayoría de personas no se acerca a dichos cuentos o lo hace de manera precaria. A esto se suma la selección arbitraria de padres y educadores que por años han ido relegando grandes obras, hasta el punto de volverlas casi desconocidas, por el simple hecho de que no coinciden con la idea preconcebida de que, en todo cuento infantil, deben tener control los adultos.

Nada de lo que ocurre en un cuento es gratuito o superfluo. Contra lo que pueda parecer, todo en él tiene un sentido, más o menos oculto, más o menos evolucionado, a través de los cuales la humanidad se ha forjado a sí misma, dejando en la tradición oral el testimonio de un camino quizás demasiado largo para lo poco que lo estimamos.

²⁷ Pacheco Carlos. (1998). La importancia de la literatura. Madrid: Fundación Bigott.1998.

Si bien es cierto que la mayoría de autores anteriores a 1947 (año en que Paz publica *Papelucho*) se alineó a la tendencia del dominio de los adultos en el mundo de la literatura infantil, como Carlo Collodi o los mismos hermanos Grimm, la escritora chilena Marcela Paz rompió con este principio, entregando a la humanidad obras inolvidables, como su serie *Papelucho*, que merecen ser celebradas por su sensibilidad artística, calidad literaria y esencial aporte en la Literatura Infantil y Juvenil.

“Papelucho, llevando a los niños de la mano, los hace participar plenamente en sus aventuras increíbles...Papelucho compadecía mucho a las personas grandes porque “arman peloterías con sus nervios” que los hacen pasar por una transición violenta del enojo a un cariño súbito y empalagoso. Marcela Paz en Papelucho tiene una originalidad desconcertante e implacable, adentrando a los niños en un particular mundo de inocencia, ironía y ternura”²⁸

Es un error creer que la literatura, como proceso artístico y creativo, tiene un solo enfoque y que los niños, por ser niños, no tienen la sensibilidad suficiente para percibir los errores de los adultos y cuestionar sus comportamientos, incluyendo el de sus propios padres. Por ello, el impacto de esta investigación se centra en evidenciar el predominio e importancia que otorga la narrativa de Marcela Paz a la voz infantil, a la cual no solo incluye como protagonista en toda su serie *Papelucho* sino que con ella desarrolla un debate constante al mundo adulto.

La investigación es viable pues, al ser un análisis de *Papelucho* de Marcela Paz, los materiales que se requiere para el tratamiento de este tema son fundamentalmente bibliográficos. Los textos necesarios para el estudio incluyen la serie completa *Papelucho* de la autora chilena, así como bibliografía similar de autores con los que se realizarán comparaciones y por supuesto, los textos que constituyan el fundamento teórico y metodológico del estudio.

5. MARCO TEÓRICO

“Es sabido que el relato existe desde que el hombre existe. Etimológicamente, la palabra <<contar>> evolucionó desde la enumeración de objetos a la de acontecimientos, hasta convertirse en <<relatar>>. Actualmente, el término relato se usa en tres sentidos diferentes: el discurso hablado mediante el que se narra un suceso o una serie de sucesos; la serie de sucesos reales o ficcionales que son objeto de ese discurso; el acto de narración. Muchos escritores encaran un relato sin saber si será un cuento o una novela y lo resuelven durante la marcha”.²⁹

Así se refiere la escritora argentina Silvia Adela Kohan a una de las actividades más antiguas del ser humano: contar historias. Las personas siempre tuvieron la necesidad de contar historias, pero desde que descubrieron la manera de plasmarlas permanentemente,

²⁸ Correa, M. Cruz E. (1989). *Grandes Escritores Chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. Página: 110

²⁹ Kohan, Silvia. (1999) *“Cómo escribir relatos”*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

nació la literatura. El presente trabajo, por tanto, busca adentrarse en lo más profundo de la narrativa de la escritora chilena Marcela Paz y develar las motivaciones, intenciones y consecuencias de sus textos, a través de lo que algunos pensadores denominan *estudios literarios*.

1. Vida y Obra de Marcela Paz

1.1 Datos biográficos

Esther Huneeus Salas o Marcela Paz, como se la conoce en la actualidad por su seudónimo adoptado en honor a la escritora Marcella Auclair y la palabra Paz, nació en la ciudad de Santiago de Chile, el 29 de febrero de 1902 y falleció en la misma ciudad el 12 de junio de 1985. Fue la segunda de siete hijos de una acomodada familia chilena por lo que sus estudios primarios los realizó bajo la supervisión de institutrices, para luego asistir a cursos de escultura y pintura en la Escuela de Bellas Artes y más tarde viajar a Europa, donde realizó estudios en escultura aunque nunca logró sobresalir en esta área.

Según sus biógrafos, su primer cuento, "En el país de Faberland", lo escribió a los 7 años de edad, tiempo en el que ya mostraba señales de interés por Stefan Zweig, Selma Lagerlöf, Fedor Dostoyevski y Anton Chejov.

Sin embargo, a su vuelta a Chile debió conformarse con publicar pequeños textos en revistas como El Peneca, Ecran, Zig-Zag, Eva, Margarita y en la página "Infantil" de La Nación, El Diario Ilustrado y La Tercera.

Su época de reconocimiento comienza en 1933, cuando publicó *Tiempo, papel y lápiz, relatos* que fueron elogiados por la crítica chilena. A partir de allí comienza un prolífico período en el que cosecha varios premios, hasta que en 1947 recibió el premio Los Andes y el premio de honor de la Editorial Rapa Nui por *Papelucho*, obra que se volvería la principal en su carrera y fundamental en la literatura infantil hispanoamericana.

De acuerdo a Manuel Peña Muñoz, el principal aporte de Paz es que, con su personaje *Papelucho*, rompe con los convencionalismos de la época y aporta a la literatura infantil un nuevo paradigma: un niño real, con un hogar disfuncional que se muestra desde adentro a través de su diario.

Algunos conocedores de la vida y obra de Paz argumentan que el personaje *Papelucho* tiene mucho en común con la vida de la escritora, pues desde siempre fue una persona solitaria y sombría, sobre todo desde que falleció una de sus hermanas.

De cualquier manera, *Papelucho* alcanzó fama mundial, ya que el primer título cuenta con 70 reediciones, en tanto que el conjunto de 12 títulos supera las 400 ediciones y ha sido traducido al francés, griego, ruso y japonés.

Entre los reconocimientos más importantes recibidos por la autora, se encuentra el Premio Nacional de Literatura que le fue otorgado el 11 de agosto 1982, transformándose así en la

tercera mujer chilena en recibir este galardón, antes entregado a Gabriela Mistral en 1951 y Marta Brunet en 1961.

1.2 Producción literaria

- Tiempo, papel y lápiz - 1933
- Soy colorina - 1935
- Papelucho - 1947
- La pecosa - 1948
- La vuelta de Sebastián - 1950
- Papelucho casi huérfano - 1951
- Caramelos de luz - 1954
- Papelucho historiador - 1955
- Papelucho detective - 1957
- A pesar de mi tía - 1958
- Papelucho en la clínica - 1958
- Papelucho perdido - 1960
- Papelucho, mi hermana Ji – 1964
- Papelucho misionero - 1966
- Diario secreto de Papelucho y el marciano - 1968
- Papelucho, mi hermano Hipie - 1971
- Papelucho en vacaciones - 1971
- Cuentos para cantar - 1974
- Muselina Pérez Soto - 1974
- Soy dix leso - 1974
- Los pecosos - 1976
- Perico trepa por Chile - 1978
- El soldadito rojo - 1981
- Los secretos de catita - 1981

2. Lenguaje

En primer lugar, cabe señalar que para poder emprender cualquier viaje por el mundo de los estudios literarios es preciso entender qué es el lenguaje. Así, para Victorino Zecchetto, el **lenguaje** “es la manera en que los hombres y mujeres expresan el sentido del mundo, de la vida y de todo lo que hacen” (Zecchetto, 2002, p.52). Cabe señalar que el lenguaje es un producto cultural, es decir, es el resultado de una actividad creadora de la humanidad y no existe un solo lenguaje. Toda actividad cultural lleva implícita un tipo de lenguaje, sobre todo, el lenguaje verbal que nos diferencia de la naturaleza animal. “El lenguaje condensa significados para manifestarlos y compartirlos, es decir, producir comunicación (...). El lenguaje es la forma cultural más acabada de la comunicación humana” (Zecchetto, 2002, p.52).

2.1 Signo: composición triádica de Pierce

Dado que el lenguaje es un sistema de signos, es preciso recordar que el **signo**, tal como lo entendemos hoy, fue definido en el siglo XIX por Saussure y Pierce. En términos generales el signo responde a la “definición clásica: *aliquid stat pro aliquo (al está en lugar de otra cosa). Es decir, un objeto presente se relaciona con otro que está ausente. Esa relación sin embargo, requiere de alguien que percibe la línea de conexión entre los dos objetos*” (Zecchetto, 2002, p.67).

Pierce plantea una composición triádica del signo:

- **El representamen:** “es lo que funciona como signo para que alguien lo perciba, o sea, la cosa que funge de signo, el signo mismo como tal” (Zecchetto, 2002, p.71).
- **El interpretante:** “es la idea de representamen en la mente del que percibe el signo (...) apenas inicia el proceso de semiosis a través del representamen” (Zecchetto, 2002, p.71).
- **El objeto:** “es aquello a lo que alude el representamen. Dice Pierce: este signo está en lugar de algo, su objeto –esto es– aquello al que el signo está referido. Al igual que el referente de Saussure, el objeto no necesariamente es una cosa concreta” (Zecchetto, 2002, p.71).

En definitiva, para Pierce:

“El signo es una categoría mental, es decir, una idea mediante la cual evocamos un objeto con la finalidad de conocer y comprender la realidad o para comunicarnos. El proceso de aprehensión del signo se llama semiosis, y se desarrolla en forma de espiral que va integrando nuevos procesos semióticos, formándose de esta manera, lo que hemos mencionado como semiosis infinita”.³⁰

3. Literatura Infantil

En su libro “Teoría de la Literatura Infantil y Juvenil”, Manuel Peña Muñoz explica que no siempre la literatura infantil y juvenil fue aceptada como arte, y menos unánimemente. Que en sus inicios era –dice Peña– esa suerte de pariente pobre de la literatura. Prueba de ello es que sus productos iniciales no fueron considerados dignos de la crítica especializada, llegando al extremo de desconocerla. Esos juicios han sido superados solo por la calidad de las obras en relación con el tiempo de maduración de las mismas, hasta llegar a aseverar que, hoy por hoy, “*la literatura infantil es una fuente de placer estético, de conocimiento y de enriquecimiento del mundo interior del niño y de la niña*” (Peña, 2010, p.7).

3.1 Novela corta

3.1.1 Definición

El autor español Rafael Lapesa define a la novela de la siguiente manera:

“Con el nombre de novela se designan obras que pertenecen a la literatura de ficción, pero con muy vario carácter y fines divergentes. Como nota común ofrecen la de ser relato no histórico en prosa. Puede haber en la novela

³⁰ Zecchetto, Victorino. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

elementos históricos, pero a condición de que relacionen con una acción imaginada”.³¹

Cabe señalar que la novela no tiene límite alguno, excepto el que se plantea el autor. Si acaso existe una diferencia entre la novela sin más, y la denominada novela corta, es apenas la extensión, puesto que la estructura tanto en el primero como en el segundo caso es la misma.

3.2 Estructura narrativa: aspectos básicos

Según el experto en filología, Víctor Miguel Niño Rojas, los autores Contursi y Ferro establecen que los elementos constitutivos de un texto narrativo son: “*situación inicial, complicación, re(acción), resolución, situación final y –en algunos casos– moraleja*” (Contursi y Ferro, 2008, p.209).

Sin embargo, el mismo autor explica que no todos los textos narrativos siguen dicha secuencia por lo que propone la siguiente: hechos iniciales, trama o nudo y desenlace.

Actualmente, esta última estructura narrativa es la más aceptada y supone en un primer punto el autor del texto debe exponer los hechos iniciales, ambiente y personajes; el nudo incluye los principales acontecimientos y la complicación de la historia que finalmente se resuelve en el desenlace.

3.2.1 Personajes

El término actante (y análisis actancial) ha sido utilizado en el análisis del relato por A. J. Greimas. Para designar las funciones que pueden desarrollar los personajes en la narrativa y en el teatro. Este asunto ya fue analizado por Vladimir Propp. Este investigador, después de analizar un amplio muestrario de cuentos populares rusos, constató que en todo relato maravilloso existen unos elementos constantes, que son las funciones realizadas por los personajes en el desarrollo de la acción. Partiendo de los estudios de Propp y Souriau, Greimas introduce los términos actante y modelo actancial. Distingue seis actantes posibles:

- **Sujeto:** Es el protagonista. El relato se organiza en torno a la búsqueda de un objeto deseado o temido.
- **Objeto:** Se trata de lo que busca el sujeto (puede ser un objeto u otro personaje): es el objetivo propuesto.
- **Destinador:** Sería cualquier personaje que pueda ejercer alguna influencia, y que actúa como árbitro o promotor de las acciones. El destinador propicia que la balanza se incline de un lado o de otro al final de la narración. Desde luego, la función del destinador es más o menos importante según a los personajes que afecte o según el momento en el que interviene.
- **Destinatario:** El beneficiario de la acción, aquel que obtiene el objeto anhelado o temido. Aunque puede tratarse del protagonista, no tiene obligatoriamente

³¹ LAPESA, Rafael. (2008). *Introducción a los Estudios Literarios*. Madrid: Editorial Cátedra.

que serlo (por ejemplo, un padre puede desear la felicidad para sus hijas, que serían en este caso las destinatarias).

- **Ayudante:** Es la fuerza de apoyo para la consecución del objeto. Puede tratarse de un personaje, pero pueden desarrollar esa función otros elementos.
- **Oponente:** Es la fuerza que constituye un obstáculo que impide conseguir el objeto. Como en el caso anterior, puede tratarse de un personaje o de otros elementos.

6. MARCO METODOLÓGICO

6.1 Diseño de la investigación

El presente trabajo tiene un enfoque cualitativo pues, como lo señala el libro de Seminario de Grado III, citando a Hernández Sampieri: “se concentra en comprender el fenómeno o el entorno social; antes de generar leyes universales, busca la descripción y comprensión de escenarios particulares”.³²

Esta investigación en concreto busca describir con precisión la contribución narrativa de Marcela Paz con su serie Papelucho y determinar el discurso y temáticas que aborda la autora chilena, obteniendo descripciones detalladas de cada uno de los contextos a tratarse, con el fin de realizar un profundo análisis dentro de la literatura infantil latinoamericana.

6.2 Tipos de investigación

El tipo de investigación en este estudio es exploratorio y descriptivo.

La investigación exploratoria se define como aquella que “*pretende examinar un fenómeno nuevo, poco tratado o del que no se encuentra información relevante que permita determinar con claridad sus causas y consecuencias*” (Hernández, 2011, p.72). Dada su naturaleza, finalidad y alcance se ha elegido este tipo de investigación, el cual permitirá recoger e identificar antecedentes generales, temas y tópicos respecto al problema investigado, el cual parte de una investigación de tipo bibliográfico.

La investigación descriptiva es aquella a la cual “*interesa determinar con gran precisión las características o rasgos propios del objeto de estudio. Los estudios descriptivos miden, evalúan o recolectan datos sobre diversos conceptos, aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno a investigar*” (Hernández, 2011, p.16). Ambas investigaciones se utilizarán de manera combinada para así no únicamente realizar una recolección de datos, sino identificar las relaciones existentes en las variables que forman parte del problema a investigar.

³² Lopez Moreno, O. G.(1998). *La metodología cualitativa: un paradigma emergente en la Investigación y Desarrollo de la Educación*. Madrid: Editorial Ipasme.

6.3 Técnicas e Instrumentos

6.3.1 Técnicas

Dado que se trata de un análisis de obras literarias, se aplicarán las siguientes técnicas de estudio:

- *Recolección de información en fuentes secundarias:* “Las fuentes secundarias son consideradas como informaciones escritas que han sido recopiladas y transmitidas por personas que han recibido tal información a través de otras fuentes escritas o por un participante del suceso o acontecimiento” (Méndez, 2005, p.63). Esta técnica será empleada para la recolección y revisión bibliográfica sobre el tema, para así realizar una lectura crítica.
- *Entrevista:* La entrevista “es una reunión para intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado)...en la que, a través de las preguntas y respuestas, se logra una comunicación y la construcción conjunta de significados respecto a un tema” (Hernández, 2011, p.54). Esta técnica será utilizada para obtener información directa sobre las variables que forman parte del problema a investigar, con el objetivo de llegar a establecer un vínculo comparativo durante la entrevista.

6.3.2 Instrumentos

- *Recolección de información en fuentes secundarias:* En relación con la fuente que suministra los datos, ésta puede ser una **fuentes primaria**, si el dato es tomado de su lugar de origen y **fuentes secundaria**, si el dato es tomado directamente, sino que se aprovechan aquellos previamente recogidos por otras personas. Para nuestra investigación se utilizarán fuentes secundarias debido a que, como se menciona con anterioridad, el proceso de investigación será esencialmente bibliográfico. La información proveniente de fuentes secundarias será recogida en un diario de campo y fichas nemotécnicas y bibliográficas que sistematicen la información procesada.
- *La Entrevista:* Se utilizará un tipo de entrevista no estructurada, aquella de carácter holístico, en la que el objeto de investigación está constituido por la vida, experiencias, ideas, valores y estructura simbólica del entrevistado. Esta entrevista será no estructurada focalizada, pues se concentrará en un punto o puntos muy específicos acerca de los cuales el sujeto es estimulado a hablar libremente. Se utilizarán estos tipos de entrevista para obtener la información pertinente en cuanto a nuestro tema de investigación, como es, la literatura infantil latinoamericana y en concreto, la obra *Papelucho* de Marcela Paz. Los aportes obtenidos en las entrevistas serán sistematizados en matrices comparativas.

6.4 Presentación de Resultados

6.4.1 Triangulación

Una vez concluida esta investigación, sus resultados serán presentados a través de triangulación. La triangulación permitirá informar de modo organizado y coherente los resultados de la investigación, para lo cual se seleccionará la información obtenida en el trabajo de campo con el fin de establecer conclusiones y agrupar respuestas relevantes por tendencias que puedan ser clasificadas en términos de convergencias o divergencias. Así se generarán conclusiones en distintos niveles y categorías. Esta triangulación se llevará a cabo entre las diversas fuentes de información y con el marco teórico.

6.4.2 Interpretación de la información

La interpretación de la información se realizará a partir del planteamiento de preguntas posibles desde cada uno de los campos analizados en la investigación, y desde allí se generará un proceso hermenéutico que permita la construcción de nuevo conocimiento, expresado ya sea como nuevos hallazgos de relaciones o, como nuevos hallazgos propositivos.

7. MARCO ADMINISTRATIVO

7.1 PLAN DE CONTENIDOS

Capítulo 1. Marcela Paz: vida y obra

- 1.2 Relación mujer – obra
- 1.3 Vínculo con el mundo infantil

Capítulo 2. El estatuto conceptual

- 2.1 Literatura infantil
- 2.2 Novela corta
- 2.3 Estructura narrativa
- 2.4 Los personajes

Capítulo 3. Papelucho: rompiendo paradigmas

- 3.1 Análisis de la voz infantil que compone Papelucho

Capítulo 4. Conclusiones

8. PRESUPUESTO

DESCRIPCIÓN	COSTO	DESCRIPCIÓN	COSTO
1. Costos por servicios generales		4. Impresión del informe final	
1.1 Adquisición de textos	\$300	4.1 Hojas de papel bond= 100 hojas	\$2.00
1.2 Computadora	\$10	4.2 Impresión por hoja= 0,05 ctvs.	\$5.00
1.3 Fotocopias	\$50	4.3 Empastado de la tesis (2 ejemplares)	\$40.00
1.4 Papelería extra	\$50	TOTAL	\$47.00
TOTAL	\$410	SUMA TOTAL	\$737
2. Viáticos y transporte		5. Gastos Administrativos	
2.1 Gasolina	\$20	5.1 Estos gastos corresponden al 25% de la suma total.	\$184
2.2 Depreciación del automóvil	\$50	TOTAL FINAL	\$921
TOTAL	\$70		
3. Comunicaciones			
3.1 Teléfono	\$30		
3.2 Internet	\$30		
3.3 Correo express	\$150		
TOTAL	\$210		

9. CRONOGRAMA

Actividad	Mes 1		Mes 2				Mes 3				Mes 4				Mes 5				Mes 6	
	Enero		Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio	
1. Preparación																				
Identificación de fuentes	x	x																		
Elaboración de instrumentos		x	x	x																
Alistamiento logístico			x	x																
2. Recolección de la información																				
Realizar lecturas	x	x			x	x	x	x	X											
Realizar entrevistas								x	X	x	X	x								
3. Sistematización y análisis																				
Análisis de validez												x	x							
Análisis de suficiencia													x	X						
Análisis de consistencia														X	x					
Análisis de coherencia															x	x				
4. Informe																				
Preliminar																	x	x	x	
Correcciones																		x	x	
Definitivo																			x	x

10. BIBLIOGRAFÍA

10.1 Obras de Marcela Paz

- Paz, Marcela. (1947). *Papelucho*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1951). *Papelucho casi huérfano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1955). *Papelucho historiador*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1957). *Papelucho detective*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1958). *Papelucho en la clínica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1960). *Papelucho perdido*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1964). *Papelucho y mi hermana Ji*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1966). *Papelucho misionero*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1968). *Papelucho y el marciano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1971). *Papelucho y mi hermano hippie*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1971). *Papelucho en vacaciones*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Paz, Marcela. (1974). *Papelucho ¿Soy dis lexo?* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

10.2 Obras sobre Marcela Paz

- Correa, Magdalena. Cruz Eduardo. (1989). *Grandes Escritores Chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Cruzat, Virginia. (1992). *Marcela Paz. Un mundo incógnito*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Colección Genio y Figura.
- Larraín, Ana María. (2009). *Marcela Paz: una imaginación sin cadenas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

10.3 Textos sobre Literatura Infantil y Juvenil

- Bettelheim, Bruno. (1999). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Bettelheim, Bruno. (1989). *Aprender a leer*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Chambers, Aidan. (2008). *Conversaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, Anne Marie. (2004). *Enseñar a leer y escribir. Una aproximación histórica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hanan Díaz, Fanuel. (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Kohan, Silvia. (1999). *Cómo escribir relatos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Larrosa, Jorge. (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lluch Gemma, Colomer Teresa. (2006). *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Lluch, Gemma. (2003). *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

- Machado, Ana María. (2002). *Clásicos, niños y jóvenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Peña Muñoz, Manuel. (1982). *Historia de la Literatura Infantil Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Peña Muñoz, Manuel. (1982). *Alas para la infancia. Fundamentos de literatura infantil*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Colección El Sembrador.
- Peña Muñoz, Manuel. (1996). *Había una vez...en América. Literatura infantil de América Latina*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones
- Peroni, Michel. (2003). *Historia de lectura. Trayectorias de vida y de lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Puentes de Oyenard, Sylvia. (1994). "El humor, un nuevo protagonista" en *El Cuento Mensaje Universal*. Asociación uruguaya de la Literatura Infantil y Juvenil.
- Rodríguez Castelo, Hernán. (2011). *Historia de la literatura infantil y juvenil*. Loja: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.
- Rodríguez Castelo, Hernán. (2011). *Historia Cultural de la Infancia y la Juventud*. Loja: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.

10.4 Textos de metodología de análisis crítico y teórico aplicado a la literatura

- Bortolussi, Marisa. (1987). *Análisis Teórico del Cuento Infantil*. Madrid: Editorial Alhambra.
- Contursi y Ferro. (2008). *Competencias en la Comunicación. Hacia las prácticas del discurso*. Bogotá: Ecoe Ediciones.
- Di Marco, Marcelo. (2010). *Taller de Corte & Corrección. Guía para la creación Literaria*. Buenos Aires: Editorial DeBolsillo.
- Hendricks, William. (1976). *Semiología del discurso literario*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Heras León, Eduardo. (2001). *Los desafíos de la ficción. Técnicas narrativas*. Habana: Casa editorial Abril.
- Kohan, Silvia. (1999). *Cómo escribir relatos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Lapesa, Rafael. (2008). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Llovet, Jordi. (2012). *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Manguel, Alberto. (2011). *Lecturas sobre la lectura*. Barcelona: Editorial Océano
- Mingolo, Walter. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barbelona: Grupo editorial Grijalvo.
- Propp, Vladimir. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Alhambra.
- Segre, Cesare. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Wharton, Edith. (2011). *Escribir Ficción*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Zecchetto, Victorino. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Anexo No. 2

¿Por qué soy lector?

Alberto Montt – Ilustrador

De *Había una vez*. Revista de Literatura Infantil y Juvenil. N°1. 2009. Grupo Editorial Norma. Página 76

¿Por qué soy lector?

En mi casa no se consumía literatura, pero sí había muchos libros de ciencia, enciclopedias y diccionarios. Estos últimos eran los que más me gustaban; encontraba muy atractivos sus dibujos en blanco y negro, con un aire a grabado antiguo que me fascinaba. Solía pasar horas leyendo palabras o “historias” sobre insectos, experimentos científicos o personajes históricos. Los libros de geografía también eran mis predilectos. Hasta el día de hoy encuentro que los mapas tienen algo mágico.

Esa afición por los diccionarios y las enciclopedias se mantuvo hasta muy entrada mi juventud, hasta que me vi en la necesidad de leer un libro de Gabriel García Márquez. Entonces, caí hipnotizado por el coronel Aureliano Buendía y su tropa de familiares. Julio Cortázar, Umberto Eco, Franz Kafka y todo ese grupete llegaron después. Hoy, leo casi exclusivamente ensayos o novelas gráficas. Las historietas fueron lo más cercano a la literatura a lo que tuve acceso de niño. En un principio eran solo dibujitos, luego dibujos con palabras y finalmente se convirtieron en ideas que me ayudaron a forjar mi perspectiva en este mundo y me invitaron a tener una mirada crítica sobre el mismo.

Mis primeras lecturas fueron Quino, Fontanarrosa, Dik Brown y Charles M. Schulz. Luego, la lista se fue ampliando con todo lo que tuviera una mirada humorística y crítica.

El humor nos permite enfrentar la vida con una perspectiva no violenta, pero al mismo tiempo crítica. Y eso es, sencillamente, indispensable. Ahora, yo considero que el humor y la risa no necesariamente vienen juntas. Mucho de lo que yo considero humor de calidad tiene más que ver con una mirada novedosa o una vuelta de tuerca a la realidad que con una risa o carcajada. Esa capacidad que tienen algunos para mirar el mundo desde ventanas que yo ni siquiera imaginé es para mí una fuente de inspiración y envidia infinitas.

Nunca pensé “**esto es lo que quiero hacer de grande**”, porque era muy poco probable que alguien pudiera vivir haciendo eso que yo hacía por y con tanto placer. Por lo menos en

mi cabecita diminuta ser ilustrador nunca fue una opción. Recién a los 27 años esa idea cruzó por mi cabeza, pero he de confesar, con algo de vergüenza, que lo seguía sintiendo ridículamente lejano e inalcanzable...

No recuerdo cuál fue mi primer dibujo, pero sé que nunca dejé de dibujar desde la primera vez que lo hice. Empecé copiando ilustraciones y simplemente nunca me detuve.

Hoy ilustro porque tuve la suerte de ser amamantado con imágenes.

Anexo No. 3

El humor en los libros para niños

Maité Dautant – Gerente de información, documentación y Estudio del Banco del Libro

De *Había una vez*. Revista de Literatura Infantil y Juvenil. N°1. 2009. Grupo Editorial Norma. Página 85

El humor en los libros para niños

Tanto el humor como la risa han sido revisados y cuestionados a lo largo de la historia. El mundo de lo racional, habitado mayoritariamente por adultos, es sumamente serio y en ocasiones ha penalizado ese tipo de “debilidades” propias de los niños, de los dementes y de los inadaptados. Es decir, de todos aquellos dispuestos a romper la norma, a reír y a divertirse.

El sentido del humor –al parecer exclusivo de los seres humanos– se ha visto, por momentos, amenazado. Esto no resultaba particularmente preocupante hasta que la ciencia “demostró” que reír tiene múltiples beneficios para la salud no solo del cuerpo, sino también de las emociones y hasta del alma, y que no hacerlo con cierta frecuencia nos pone en riesgo de terminar inmunosuprimidos.

Sin embargo, en un mundo como este, donde abundan los talleres y los manuales de risoterapia, donde muchos adultos están tratando de recuperar la risa como una herramienta para la supervivencia, aún se escucha la pregunta de si es conveniente aprovechar el humor para aproximar a los niños y a los adolescentes a los libros, a la lectura y a la adquisición de conocimientos. Por lo visto, no bastan las afirmaciones científicas, ni las propias experiencias de vida de los adultos que trabajan con niños. El humor sigue levantando sospechas, aun cuando es bien sabido que puede extender a los más jóvenes una clara y grata invitación a la lectura, a la experiencia literaria y al aprendizaje. Todavía existen dudas sobre su validez, ante el temido riesgo de que los pequeños lectores, sobre todo aquellos que se han mostrado renuentes a la lectura, se aferren a los libros que los hacen reír y no se animen a leer otros tipos de textos más retadores ni se dediquen a aprender las cosas serias que necesitan para la vida.

Preocupados por la formalidad de la educación, fácilmente olvidamos que la risa y el humor pueden ser muy útiles para ayudar a los niños a sobrellevar el agobio del mundo adulto, con sus normas y controles interminables, y a emprender el camino del crecimiento con menos ansiedad. En realidad, resulta altamente recomendable tanto en la casa como en la escuela,

pues aunque nos cueste creerlo, el humor tiene un enorme sentido didáctico, no solo como metodología enseñanza - aprendizaje, sino como actitud vital de suma importancia para la socialización.

¿Qué hace reír a los niños?

Desde el punto de vista de la ciencia, el humor es una habilidad que se desarrolla antes del lenguaje, y que ha sido fundamental para la evolución de la especie humana (Clarke, 2008). Está determinado por situaciones impredecibles que suponen una sorpresa y una desestructuración de lo que el cerebro considera regular y cotidiano. Constantemente establecemos, de manera inconsciente, sospechas sobre qué es lo que va a suceder y tenemos experiencias acumuladas sobre los posibles resultados. Cuando esa experiencia se ve traicionada y las reglas conocidas sufren una transgresión, se genera el efecto cómico. La risa, entonces, supone una suerte de recompensa al rendimiento intelectual por haber comprendido el sentido –o sinsentido– de una situación, de un juego de palabras o de una broma.

De allí que el humor no se explique en función de objetos o sujetos en particular, sino a través de mecanismos generales del cerebro al reconocer un patrón que lo sorprende. Esta teoría de reconocimiento de patrones señala, además, una correlación entre el desarrollo del humor y el desarrollo de las habilidades cognitivas de los niños. Esto es un elemento a tomar en cuenta tanto por quien escribe para niños como por quien pretende ofrecer una experiencia de lectura gratificante para ellos. Si un texto de humor no alcanza a ser comprendido puede terminar siendo frustrante.

A medida que los niños crecen, y que desarrollan un mejor manejo del lenguaje, van comprendiendo estructuras humorísticas cada vez más complejas. Se parte desde el sencillo humor de los niños pequeños hasta el de los más grandes, sustentado en juegos lingüísticos y de sentido. Este proceso es explicado paso a paso, para quien las primeras manifestaciones del humor aparecen entre el quinto y el sexto mes de vida, cuando alguna de las personas cercanas hace algo distinto a lo que el bebé conoce y le provoca, así, la risa. Regularmente tiene que ver con movimientos del rostro, como por ejemplo las morisquetas, y con juegos asociados a los sonidos.

Entre los 12 y los 15 meses algunos juegos generan manifestaciones de humor, como cuando se da a un objeto las funciones de otro. A partir de los 2 años tiene lugar un tercer estadio del humor en el que los niños juegan a cambiar los nombres de los objetos de su

cotidianidad e incluso a utilizar palabras opuestas para designarlos. A partir de aquí se manifiesta la conciencia de su propia capacidad para hacer reír.

De los 3 a los 5 años el humor está asociado a los juegos con las palabras. No solo implica los juegos con la sonoridad, sino también con el sentido; de allí el gusto por el absurdo en esas edades. Otra variante de este estadio tiene que ver con la distorsión de las figuras familiares, de sus acciones y actitudes regulares, ya se trate de humanos o de animales. En esta etapa, la bufonada, la caída del otro y el pastelazo en la cara tienen un gran efecto.

Al preguntarse qué hace reír a los niños, Clarke, profundo conocedor del tema, ofrece en su sitio web una larga lista de posibilidades. A su modo de ver, los niños se ríen de la rebelión contra la autoridad –con todas las posibilidades que eso entraña–, de lo que asusta y por consiguiente debe ser desafiado y vencido, del castigo a los que cometen una falta contra la norma –sea intencional o no–, de la pérdida de control, como en ciertos juegos de palabras. Pero como bien señala este autor, en insospechada conjunción con las explicaciones científicas, los motivos y los mecanismos de risa son idénticos a los de los adultos. Solo cambian los matices, la temática y la complejidad tanto de la información como de las reglas en juego, pues todo esto varía a medida que crecemos y tenemos un mayor repertorio de referentes de diversa índole.

Por otra parte, los niños pequeños están muy cerca de algunos dilemas de la infancia como para sentir que los han resuelto y poder marcar suficiente distancia. De este modo, al leer o escuchar historias de humor asociadas a esos aspectos que no han superado, suelen encontrar tristes algunas partes que para los mayores resultan graciosas. El crecimiento tiene, entonces, una incidencia en la percepción e incluso en el gusto por el humor en los relatos, en particular en los realistas.

Cuando el lector ya ha superado las experiencias difíciles del crecimiento, leer sobre ellas no le produce vergüenza, sino que ya se siente con suficiente distancia como para reírse. Los libros de humor le permiten, entonces, saber con certeza que ha crecido. En este sentido, un buen libro ha de poder ofrecer a sus lectores diversas visiones del humor, incluyendo formas sutiles y distintos grados de complejidad, de manera que el diálogo entre el libro y el lector se enriquezca con el tiempo.

¿Cómo se manifiesta el humor en los libros para niños?

Construir un texto burlón e irreverente, que establezca una comunicación efectiva con el lector, implica un hábil manejo de técnicas y recursos literarios que incidan tanto en los temas como en la forma de cada obra. Una figura sobresaliente en este sentido es Roald

Dahl. El absurdo, la inversión, los juegos de palabras y la ironía forman parte del arsenal que utiliza este autor para crear mundos ficticiales en los que niños inteligentes e imaginativos se resisten al proceso civilizador de los adultos a partir de la transgresión, la ridiculización y la burla de lo que todo eso supone. Las obras de Dahl ofrecen a los lectores una aproximación al humor negro, pues presentan lo horrible y repugnante bajo una perspectiva cómica, tal como ocurre con su obra **Los cretinos**, en la que dos personajes se regodean en lo escatológico y en las maldades que se prodigan el uno al otro.

A través del humor también se pueden tratar situaciones reales y mostrar la verdad. **Estirar la pata**, de Babette Cole, por ejemplo, propone una graciosa y cercana aproximación al tema de la muerte. Los libros de Beverly Cleary –como la serie de **Ramona**– señalan, de manera jocosa y conmovedora a la vez, los malentendidos de la vida cotidiana. El tono humorístico de su trabajo está enmarcado por una visión amorosa y cálida sobre el crecimiento y la vida familiar.

El lenguaje y las formas literarias proponen muchos recursos para experimentar el humor a través de los libros. Juegos de palabras, en los que se alteran sonido y sentido; exageraciones, equívocos e irreverencias de diversa índole que proponen una dislocación de lo real, de lo conocido; transgresiones de normas lingüísticas, lógicas y sociales que se manifiestan tanto en juegos con el lenguaje como en acciones y diálogos de personajes.

Por otra parte, se encuentra el absurdo, que con su manera demoledora de ubicarse en el mismísimo centro de lo que parece lógico estremece los cimientos de lo que se da por sentado y no solo invita a la risa sino también a la pregunta y a la crítica. Entre los recursos humorísticos de los que se sirve el absurdo se pueden mencionar la distorsión, la inversión o la exageración de algunos aspectos del mundo real, asociaciones fortuitas de sonidos y rimas, de malentendidos, juegos de homonimia, de perversas confusiones entre los sentidos figurados y literales de las palabras, entre otros etcéteras. (Cancelas y Ouviañas, 1997). Las obras de Lewis Carroll y Edward Lear son emblemáticas del absurdo en la literatura para niños. Muchos son los herederos de estos autores: María Elena Walsh, Daniel Nesquens, Luis Pescetti y Ema Wolf manejan el absurdo con mucha habilidad.

Lo escatológico es otro recurso que ha encontrado un espacio importante en los libros para niños. Invita a los lectores al juego transgresor de exponer aquello que se supone no debe ser mencionado en público. Usualmente está relacionado con ciertas funciones corporales, pero también puede apuntar a otros elementos que pueden resultar repugnantes, en particular para los adultos. El humor escatológico suele asociarse con los niños pequeños, pero ciertamente es disfrutado por lectores de todas las edades. **¡No, no fui yo!**, de Ivar Da

Coll, **Fuiste tú**, de Vivian Mansour y **La mosca**, de Gusti, son títulos representativos de este tipo de humor.

La sorpresa, lo inusitado, está en la raíz misma del humor. El contraste entre lo que se espera y lo que sucede genera inevitablemente la risa, como en este poema de Shel Silverstein, de su libro **Batacazos**:

**Me senté a la mesa y pedí una chuleta Y una suave voz mugió:
“Vaya” Levanté la mirada y me di cuenta De que la camarera era
una vaca.**

Formas más complejas del humor, como la ironía y la parodia también aparecen con cierta frecuencia en la literatura para niños, pero solo son comprendidas por niños mayores, pues exige unas particulares competencias de los lectores. La parodia, por ejemplo, contrasta una obra o un personaje con otro cuya identidad se ha de inferir a partir de la anécdota. Supone un conocimiento previo de lo que se está parodiando y la posibilidad de comprender el juego de sustitución. Suele utilizarse para desmitificar tanto figuras atemorizantes como figuras históricas o de autoridad. Las obras de Adela Basch, como **Colón agarra viaje a toda costa** o **Abran cancha que aquí viene Don Quijote de la Mancha** son una excelente propuesta de parodia en el género teatral. La ironía, por su parte, demanda del lector la capacidad de entender que alguien puede estar diciendo algo distinto a lo que realmente quiere decir. La simulación y la distorsión que supone la ironía en un discurso se percibe con la ayuda de marcadores irónicos que hay que saber encontrar en el texto. El lector necesita ubicarse rápidamente en el contexto de los personajes y de la historia.

Sea cual sea la forma que tome y los recursos que use, el humor conforta a los niños y los ayuda a reírse del mundo y de sí mismos, a liberarse del miedo y a enfrentar situaciones tristes o dolorosas (Willoughby, 1995). Por otra parte, compartir con los niños libros de humor, que jueguen con la realidad y con el lenguaje, contribuye a formar lectores críticos, capaces de interpretar los múltiples sentidos de un texto y conscientes de que hay diversas maneras de ver lo mismo.

Anexo No. 4

Tres autores para niños bajo el signo del humor (Fragmento)

Manuel Peña Muñoz

De Revista Barataria. Volumen 6, N°2. Grupo Editorial Norma. Página: 14

Tres autores para niños bajo el signo del humor (Fragmento)

El humor ha sido una categoría expresada en la literatura infantil latinoamericana desde sus más lejanas raíces, por lo que no resulta ajena en la obra de algunos de sus autores más representativos. No siempre es el mismo humor. A veces es un humor desopilante, otras veces irónico, tierno, esperpéntico o mordaz. Aquí le ofrecemos un acercamiento a tres de ellos, no sin antes comentar que estas miradas son parte de un torrente mucho más rico y nutrido por otros creadores, herederos de esa locuaz perspectiva con la cual se asume al mundo desde nuestros contextos.

El humor crítico de Marcela Paz

Una de las más escritoras de literatura infantil chilena más sobresaliente es Marcela Paz (1902 – 1985), pseudónimo de Esther Huneeus Salas, quien nació un 29 de febrero de 1902, una fecha un tanto divertida porque a la niña solo le celebraban el cumpleaños cada cuatro años. De modo que desde su nacimiento ya estaba marcada por el humor que caracterizó su obra literaria, en especial *Papelucho* (1947) un clásico de la literatura infantil en Chile.

Una de sus tías, Rita Salas Subercaseaux (1882-1965) hermana de su madre, le traspasó a la niña el innato sentido del humor de las hermanas Salas. La tía Rita escribió varios libros de viaje, entre ellos *Las antenas del destino* y *El ángel del peregrino*, actualmente revalorizados por lo ingenuo de una escritura que hoy resulta divertida. Esta tía ingeniosa y única va a ejercer una poderosa influencia en la niña, especialmente al despertarle el sentido del humor que pueden encerrar las palabras. Así, la tía escritora firma sus libros como Violeta Quevedo: “Violeta por lo humilde y Quevedo por lo que veo”. En uno de sus libros escribe: “La torre de Pisa es barroca por dentro e inclinada por fuera”. La niña Esther disfrutaba escuchando estas frases locas que van a quedar registradas en sus propios libros. Todo lo que observa, la niña lo pasa por la memoria y de allí al papel. Así dirá: “Tengo ojos

de pasadizo, por donde se cuelan las cosas sin autorización, para salir luego por la punta del lápiz”.

Uno de sus personajes favoritos de infancia es Charles Chaplin, que considera tierno, loco, aberrante, divertido y encantador. Sí, crearía un personaje que tendría estas características. Sería como un Chaplin infantil: loquillo, sabio, disparatado, divertido y crítico, con una nota para la reflexión, otra para el humor y otra para la emoción. Su hermana Yola le hará los dibujos que quedan hasta el día de hoy, inalterables, fijando el tipo del niño irreverente, crítico, muy distinto del prototipo del niño modelo de las novelas antiguas del siglo XIX. Sería un niño como cualquier otro, con su familia y su empleada del campo Domitila. Un pequeño niño burgués de la clase media santiaguina que, sin embargo, alcanzaría universalidad por su humor y su desparpajo.

Papelucho muestra el estilo asociativo de Marcela Paz y su singular humor absurdo

La autora no necesita innovar técnicas ni hacer alardes estilísticos. Papelucho nace espontáneo, fresco, del corazón a la mente y de la mente a la pluma. Es un niño vivo, como cuando Pinocho salta de las manos de Gepetto y se convierte en un niño de verdad. Es realidad pura. Habla “como le da la gana”. Un espíritu liviano y travieso impide al chiste caer en lo ramplón. Y así, empieza la primera frase: “Hoy ha ocurrido algo terrible, muy terrible...”. Se ha abierto una compuerta en la mente de la autora y ya no puede parar.

Papelucho tiene el Premio de Honor del Concurso Rapa Nui en el año 1947 y se publica en una hermosa edición de tapas duras. El libro rápidamente gana el favor del público. Es un niño de mechas tiasas con los que se sienten identificados los lectores. Los lectores abren el libro y leen: “Hoy se cortó el agua y nadie se lavó. A Javier le sigue doliendo el estómago y yo le preparé uvas con zarzamora y se mejoró. Voy a escribir a mi papa para que me mande una escopeta para cazar patos y también patos para aprovechar la escopeta”. “En la noche había visitas a comer y se me cayó el diente suelto y tuve que tragármelo para que no lo notaran”. “Me gustaría que me enterraran en un cajón bien pobre y con la plata del fino le comprarán chocolates a los niños pobres, porque el rico le roba al pobre y a mí me da vergüenza ser hijo de ricos”. “A mí se me ocurrió hoy una idea estupenda, pero se me olvidó. Ojalá que mañana me vuelva”. Estos párrafos ilustrativos dan una idea del estilo asociativo de la autora y de su singular sentido del humor absurdo, que tiene mucho de surrealismo y de la corriente de la conciencia.

El libro cae como un cascabel en el Santiago apático y anodino de fines de los años 40. Unos leían el libro y se reían de las ocurrencias de este personaje tierno que hacía reír y llorar. Otros se emocionaban hasta las lágrimas: “Soy un hijo perdido. Los hijos perdidos generalmente se van al circo pero aquí no hay circos sino puros potreros”. Era tan vivo este Papelucho que parecía que era él mismo quien escribía el diario y no una autora.

Papelucho tuvo un rotundo éxito. Se tradujo al ruso, japonés y francés. Luego vinieron otras obras que continuaron la saga de este niño chileno: *Papelucho casi huérfano* (1952), *Papelucho historiador* (1954), *Papelucho detective* (1956), *Papelucho en la clínica* (1958), *Papelucho perdido* (1960), *Papelucho en vacaciones* (1962), *Papelucho, mi hermana Ji* (1964), *Diario secreto de Papelucho y el marciano* (1965), *Papelucho misionero* (1966), *Papelucho: mi hermano hippie* (1970), *Papelucho: ¿soy dislexo?* (1974), y muchos otros libros de poesía infantil y relatos cortos.

Marcela Paz recibió el Premio Nacional de Literatura en 1982. Falleció en Santiago, rodeada de sus hijos y nietos en 1985. Sus libros siguen editándose y enriqueciendo la imaginación de los niños chilenos por su espontaneidad y mirada crítica al mundo de los adultos. El sentido del humor que se desprende de la totalidad de su obra consigue un humanismo fresco que hace vivir al personaje para siempre.

Revista Barataria, Revista latinoamericana de literatura infantil y juvenil, Grupo editorial norma, volumen VI, numero 2, 2009

Anexo No. 5

Preguntas a Marcela Paz

De <http://www.librosdementira.com/blog/2012/02/29/preguntas-a-marcela-paz/>

Preguntas a Marcela Paz

A lo largo de su vida, **Marcela Paz** concedió innumerables entrevistas en las que contestó preguntas sobre su “hijo” **Papelucho**.

A continuación, y a propósito de la conmemoración de los **110 años del natalicio de Ester Hunneus** (el verdadero nombre de **Marcela Paz**), damos a conocer detalles sobre cómo surgió **Papelucho** en las propias palabras de su creadora, y tal como fueron transcritas por diversos periodistas de esos años. Las respuestas que entrega la **Premio Nacional de Literatura (1982)** dan la visión más fiel de su personaje:

¿Cómo nació Papelucho?

- Yo era soltera. Mi novio me regaló una agenda anual de Nestlé para 1934. Yo la empecé a llenar con el diario de un niño que relataba desde su ángulo cómo sus padres se separaban. A la mamá la llamaban por teléfono... cortaba abruptamente. La iba a buscar el “Tío Roberto”, pero le pedía al niño que no le dijera nada al papá; en fin, aparecía una serie de infidelidades de los grandes, desde el punto de vista del pequeño. Le presté el relato a Daniel de la Vega, que era amigo de la casa, y le encantó. Pero no lo publiqué por dos motivos: estaba escrito en un lenguaje para niño y era un tema para adultos [1968.1].

Cuando catorce años más tarde, en 1947, la antigua editorial Rapa Nui hizo un concurso de libros para niños, entonces extracté lo que tenía durmiendo tanto tiempo [1968.2].

Naturalmente, tuve que recortar mucho, porque en los trescientos sesenta y cinco días del año le habrían ocurrido tantas cosas a mi chiquillo de tinta y pluma, que habría resultado un mamotreto interminable. No hubo, por lo tanto, necesidad de hacer borradores, ni apuros de inspiración agotada ni tortura alguna de esas que acometen al que realmente crea en un momento dado un todo literario [1955.1].

¿El nombre?

- A mi marido, José Luis Claro, le decían Pepe Lucho... de ahí salió el nombre [1977].

Según sus afirmaciones anteriores, usted no se ha inspirado en ideas o personas reales para sus libros. ¿Todos han nacido de su imaginación?

- Las ideas son mías. Jamás he copiado alguna aventura de mis hijos o de otros niños. Pero en mis libros aparecen personajes reales. Cuando Papelucho veranea en Concón, las personas que lo rodean existen en verdad, como por ejemplo Juanillo pescador, los Quezadas y la señora Eliana del teléfono [1963].

¿Usted cree que Papelucho es un niño universal?

- Me parece que es el prototipo del niño latino. El libro ha entrado muy bien en Italia, Francia y los países sudamericanos, pero en Inglaterra, no. Tengo la impresión de que los niños sajones son diferentes [1963].

Papelucho, ¿va a crecer?

- No lo creo. Cada vez que quiero hacerlo crecer se pone tan antipático... He mantenido a Papelucho con la misma edad (8 años) durante 13 años, aunque parezca un contrasentido. Por momentos lo he querido presentar con más edad, como adolescente, pero he arrojado las cuartillas escritas al canasto.

¿Por qué?

- He visto que como adolescente se ha puesto pesado, farsante, prepotente.

Es una reacción extraña, pero...

- Mire, quiero más a Papelucho como ha sido desde el comienzo: espontáneo, sencillo y más que todo corriente, como son todos los niños [1961].

Y esa facha tan particular de Papelucho, ¿también fue creación suya?

- Es decir, los dibujos los comenzó haciendo mi hermana Yola y actualmente los hace una hija mía. Yo les expliqué que era un niño de tipo intelectual y no matón. En España, por ejemplo, quisieron cambiarme los monos por un niño gordo y yo desde luego que no lo acepté [1974].

¿Y los cambios de expresiones como “dentror”, “sulfuroso” y otros, no son producto de la dislexia?

- No. Él siempre ha usado palabras distintas. No es la dislexia de ahora. Quiere decir entonces que siempre fue “dix leso”, pero también fue normal. Lo que sí pueden considerarlo ahora un poco leso, porque el niño de hoy está más informado que Papelucho [1974].

¿Cuáles son en mayoría sus lectores? ¿Los niños? ¿Los mayores? ¿Los románticos? ¿Los modernos?

- Los niños, sin lugar a dudas. Para ellos nació este personaje, que es uno de los tantos de los que por ahí juegan, hacen maldades, construyen su propio mundo, tan distinto al nuestro y que es tan lógico a pesar de que los grandes no creemos en general en su talento [1955.1].

¿Qué son, para Marcela Paz, los niños?

- Son todo aquello que pueda significar frescura, novedad, son esencialmente felices y tienen una curiosidad enorme, todo quieren saberlo. Son, además, tan espontáneos, no han caído en la vulgaridad de pensar lo que se debe o no decir.

¿Cómo surgió Papelucho?

- Surgió precisamente para ellos. Quise crear un personaje que fuera igual a todo los niños, con el cual pudieran identificarse y reconocer en él sus propias vivencias. Un personaje, además, en el que los padres pudieran entender mejor a sus hijos.

¿Piensa que los niños lo han entendido así?

- Sí, creo que sí. Es más, pienso que lo sienten real, recibo siempre cartas de niños dirigidas a Papelucho, en las que le cuentan sus cosas y le manifiestan sus inquietudes. Enfin, lo imaginan un amigo más [1980].

¿Cuál es el mensaje de “Papelucho”?

- Recordarles a los padres la época en que eran niñitos, para ayudarles a comprender a los chicos, es decir, poner en contacto a padres e hijos [82.11].

¿Quién es para usted Papelucho?

- ¡Un milagro! Después de eso, lo considero como un hijo. Aunque ninguno de mis cinco hijos se parece a él. Los nietos se asemejan más [1979].