

## **DISPERSIÓN Y DESPLAZAMIENTO EN LA COLECCIÓN CUNCUNA DE LA EDITORIAL NACIONAL QUIMANTÚ<sup>1</sup>**

### **DISPERSION AND DISPLACEMENT IN EDITORIAL NACIONAL QUIMANTÚ'S CUNCUNA COLLECTION**

**Soledad Véliz Córdova**

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

[sdveliz@uc.cl](mailto:sdveliz@uc.cl)

<https://orcid.org/0000-0001-7143-420X>

**Ignacia Saona**

Consorcio de Universidades Estatales de Chile, Chile

[ignacia.saona@uestatales.cl](mailto:ignacia.saona@uestatales.cl)

<https://orcid.org/0000-0001-6302-8527>

**Ja'nos Kovacs**

Fundación Instituto Profesional Duoc UC, Chile

[jskovacs@uc.cl](mailto:jskovacs@uc.cl)

<https://orcid.org/0000-0001-8489-5996>

---

<sup>1</sup> Este artículo se encuentra adscrito al proyecto del Fondo del Libro “Infancia y censura en la producción y recepción de literatura infantil en Chile (1973-1989)”, folio 634892, convocatoria 2022, financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; y al proyecto “Biblioclastía en el ecosistema del fomento lector: cartografía de la censura para la infancia en bibliotecas escolares (CRA)”, Fondecyt de Iniciación en Investigación 2023 N° 11230145.

**RESUMEN:** Este artículo propone una lectura del campo literario infantil identificando fenómenos de dispersión y desplazamiento durante la última dictadura en Chile (1973-1990). Se aborda la desaparición de imaginarios en la literatura infantil en contextos autoritarios y se reflexiona en torno a las transformaciones y nuevas obras que surgieron en este contexto. La investigación profundiza en una comprensión del campo literario donde la censura autoritaria co-ocurre junto a otras estrategias de regulación discursiva que se encuentran permanentemente condicionando la circulación e incluso la emergencia de obras literarias. Empleando los estudios culturales y los *nuevos estudios de censura*, se ejemplifican estos fenómenos a partir del análisis de varios momentos de la circulación de dos libros publicados por la Colección Cuncuna de la Empresa Editora Nacional Quimantú (1971-1973): *El Negrito Zambo* y *Cielografía de Chile*.

**PALABRAS CLAVES:** censura, dictadura, campo literario, literatura infantil, Quimantú, Colección Cuncuna.

**ABSTRACT:** This article presents a reading of the children's literature field, pinpointing displacement and dispersion phenomena during Chile's last dictatorship (1973-1990). It addresses the disappearance of imaginaries in children's literature in authoritarian contexts, while reflecting on the transformations and new works that emerged during the dictatorship. This research elaborates on an understanding of the literary field where authoritarian censorship co-occurs with other discursive regulation strategies that permanently condition the circulation and even the emergence of literary works. Using cultural studies and *new censorship studies*, this paper exemplifies these phenomena through the analysis of several moments in the circulation of two books published as part of the Cuncuna Collection of Empresa Editora Nacional Quimantú (1971-1973): *El Negrito Zambo* and *Cielografía de Chile*.

**KEYWORDS:** censorship, dictatorship, literary field, children's literature, Quimantú, Cuncuna Collection.

**Recibido:** 24 de enero de 2025

**Aceptado:** 9 de mayo de 2025

## 1. INTRODUCCIÓN: LA EMPRESA EDITORA NACIONAL QUIMANTÚ Y LA COLECCIÓN CUNCUNA

La concreción de una editorial estatal en Chile ocurrió gradualmente a finales de 1970, durante el gobierno de la Unidad Popular (UP)<sup>2</sup>. La Empresa Editora Nacional Quimantú estaba compuesta por tres divisiones principales: editorial (libros), publicaciones infantiles y educativas (revistas), y la división periodística (reportajes). Como parte del proyecto de democratización cultural de la UP, la producción editorial de Quimantú cumplía el doble rol de proveer acceso a literatura universal y también a ideas y valores revolucionarios y socialistas (Riquelme, 2017). El proyecto editorial estatal llegó a su fin el 11 de septiembre de 1973, producto del golpe de Estado que derrocó el gobierno de Salvador Allende e inició un proceso de desmantelamiento y control cultural (Errázuriz, 2006). En 1973, y luego también en 1986, se realizaron quemas de libros en espacios públicos, sucesos que inauguraron un llamado “furor biblioclasta” (Rojas y Fernández, 2015): libros y bibliotecas fueron homologados con armas y formas de propagación de una ideología considerada peligrosa.

La Colección Cuncuna era parte de la división editorial de Quimantú y estaba enfocada en niños y niñas en edad preescolar y hasta los 10 años. Su catálogo alcanzó 20 títulos (ver Tabla 1), con tirajes entre 10.000 y 30.000 ejemplares, algo inédito para el país hasta el momento, y contó con una distribución masiva. El objetivo de Cuncuna, en palabras de su editor, Arturo Navarro (2013), fue crear la primera colección de literatura infantil hecha totalmente por autores chilenos, con un modelo editorial enfocado en la democratización cultural (Facuse, 2023). Con esto, la intención de Quimantú era llegar a grupos de niños/as chilenos históricamente excluidos de las políticas públicas culturales (Riquelme, 2017). En cuanto a su propuesta editorial, la colección intentaba ampliar la diversidad de obras disponibles para niños/as, incluyendo narraciones de la tradición europea, así como del folclor de países asiáticos y obras de autores latinoamericanos.

<sup>2</sup> Coalición que agrupó varias fuerzas políticas de izquierda en Chile, que llegó al poder con el socialista Salvador Allende en septiembre del año 1970.

Cuncuna también innovó en cuanto a la relación entre imagen y texto, la composición y el diseño de los libros para infancias, y en la incorporación de convenciones gráficas del cómic<sup>3</sup>. Aguilera y Molina (2022) indican que en algunos libros la tensión, simetría o complementariedad entre la ilustración y el texto escrito corresponden a claves de lo que ahora se conoce como libro álbum.

**Tabla 1.** Lista de títulos que conformaron la Colección Cuncuna publicada por Quimantú.

Título	Fecha publicación	Autores que indica
El Negrito Zambo	Marzo, 1972 y octubre, 1972	Texto: Anónimo, versión de Linda Volosky Ilustraciones: Renato Andrade (Nato)
El rabanito que volvió	Abril, 1972 y octubre, 1972	Texto: Anónimo chino Ilustraciones: Marta Carrasco
La flor de cobre	Abril, 1972	Texto: Marta Brunet Ilustración: Guillermo Durán (Guidú)
El gigante egoísta	Abril, 1972	Texto: Oscar Wilde Ilustraciones: Guillermo Tejeda
El tigre, el brahman y el chacal	Mayo, 1972	Texto: Anónimo hindú, versión de Linda Volovsky Ilustraciones: Renato Andrade (Nato)

<sup>3</sup> Esta dimensión ha sido destacada por el periodista y escritor Claudio Aguilera, a quien hemos entrevistado sobre la colección. Aguilera también es cofundador de PLOP! Galería y jefe del Archivo de Láminas y Estampas de la Biblioteca Nacional.

Los monos hacen lo que ven	Mayo, 1972	Texto: Anónimo Ilustraciones: Guillermo Durán (Guidú)
Invernadero de animales	Junio, 1972	Texto: Anónimo (cuento popular ruso) Ilustraciones: Marta Carrasco
Los geniecillos laboriosos	Julio, 1972	Texto: Hermanos Grimm Ilustraciones: Jalid Daccaret
La desaparición del carpincho	Agosto, 1972	Texto: Carlos Alberto Cornejo Ilustraciones: Hernán Vidal (Herví)
El príncipe feliz	Septiembre, 1972	Texto: Oscar Wilde Ilustraciones: Marta Carrasco
Cabeza colorada	Octubre, 1972	Texto: Rene Peri Fagerström Ilustraciones: María Angélica Pizarro
El huevo vanidoso	Octubre, 1972	Texto: Juan Tejeda Ilustraciones: Guillermo Tejeda
La guerra de los yacarés	Noviembre, 1972	Texto: Horacio Quiroga Ilustraciones: Guillermo Durán (Guidú)
Por una docena de huevos duros	Diciembre, 1972	Texto: Ernesto Montenegro Ilustraciones: Carmen Ravanal
Cielografía de Chile	Marzo-junio (?), 1973	Texto: Floridor Pérez Ilustraciones: Julio Moreno

El loro pelado	Marzo, 1973	Texto: Horacio Quiroga Ilustraciones: Eugenia Dumnova
La rosa roja	Abril, 1973	Texto: Anónimo (leyenda incaica) Ilustraciones: Caty Legasos
El medio pollo	Mayo, 1973	Texto: Anónimo (cuento chileno) Ilustraciones: Irene Domínguez
El pescador y el gigante	Mayo, 1973	Texto: Walter Garib (cuento árabe) Ilustraciones: Dolores Walker
Doña Piñones	Junio, 1973	Texto: María de la Luz Uribe Ilustraciones: Fernando Krahn

**Fuente:** Elaboración propia a partir de información publicada en <https://www.soldelsaberquimantu.cl/> , [www.chileparaninos.gob.cl/](http://www.chileparaninos.gob.cl/) y [www.memoriachilena.gob.cl/](http://www.memoriachilena.gob.cl/), contrastada con datos levantados con fuentes primarias.

La lista completa de publicaciones de la colección Cuncuna da cuenta de criterios editoriales que conforman una propuesta articulada entre los diversos títulos que la componen. Cabe mencionar que esta colección no volvió a ser publicada en su conjunto, ni durante la dictadura ni tras el retorno a la democracia. Algunos de sus títulos sí se reeditaron, con cambios y adecuaciones, como es el caso de *Cielografía de Chile* durante la dictadura. Otros interrumpieron su circulación completamente, mientras que algunos han sido editados en Chile de forma más reciente, con 40 años de distancia de sus versiones en Quimantú, lo que sin dudas constituye una dispersión del cuerpo de la Colección Cuncuna.

Este artículo se enfoca en dos títulos de la Colección Cuncuna, *El negrito Zambo* y *Cielografía de Chile*, para caracterizar los fenómenos de dispersión y desplazamiento como otros fenómenos movilizados por la censura autoritaria. *El Negrito Zambo* (1972) fue el primer libro publicado de la colección Cuncuna, cuyo texto es una adaptación bastante fiel de “The Story of Little Black Sambo”, escrito por Helen Bannerman en 1899. A pesar de que su autoría es atribuible a Bannerman, al ser publicado en la Colección Cuncuna no se identifica autor, citándose como “Anónimo”, aunque sí se individualice tanto al ilustrador “NATO” (seudónimo de Renato Andrade) como a los encargados de la edición<sup>4</sup>. El segundo título es *Cielografía de Chile*, libro de poemas escrito por Floridor Pérez, ilustrado por Julio Moreno y publicado en Cuncuna en marzo de 1973. El libro se compone de catorce poemas acompañados de ilustraciones diseñadas a doble página (uno o dos poemas y una ilustración en cada doble página).

Realizamos una investigación documental que incluye artículos de prensa de la época y un catastro de libros publicados por los autores e ilustradores de los dos títulos seleccionados. Además, hemos complementado nuestra pesquisa con entrevistas a actores claves y revisión de testimonios de ellos publicados con anterioridad, como el editor de la colección y el encargado de archivo donde se conservan actualmente los libros originales.

Para esta investigación se seleccionó *El Negrito Zambo* por varias razones, pero principalmente porque múltiples versiones de dicho texto ya circulaban ampliamente antes de ser adaptado para la Colección Cuncuna. Por su parte, *Cielografía de Chile* representa el caso opuesto, ya que fue creado específicamente para esta colección. De este modo, en este artículo recogemos evidencia de las transformaciones de ambos textos antes y después de la censura autoritaria ejercida desde el golpe de Estado, identificando fenómenos de dispersión y desplazamiento en obras con trayectorias culturales opuestas.

<sup>4</sup> Esto no es poco común en la colección. Otros libros tampoco indican autores, como *El rabanito que volvió* en sus dos ediciones (anónimo chino, abril y octubre de 1972), *Invernadero de animales* (cuento popular ruso, junio de 1972), *El Tigre, el Brahmán y el Chacal* (anónimo hindú, junio de 1972) y *Los monos hacen lo que ven* (anónimo, mayo de 1972). Estos títulos eran considerados folclor de diferentes regiones del mundo, lo que explica el uso de regiones geográficas o culturales para referir a la autoría de las obras.

## 2. MODOS DE REGULACIÓN DISCURSIVA DE LITERATURA INFANTIL EN LA DICTADURA

### 2.1. Censura autoritaria

La censura se entiende tradicionalmente como “un acto coercitivo y contundente que bloquea, manipula y controla las interacciones interculturales y transnacionales de diversas formas y en diversos grados” (Lathey, 2019, p. 56). Las definiciones más restrictivas también refieren a la censura como un tipo de poder monopolizado por el Estado y que impregna las instituciones con su carácter represivo y externo (Darnton, 2015). En este entendimiento clásico, los focos agenciales de la censura estarían en remover y reemplazar (Burt, 1998).

Efectivamente, la dictadura militar en Chile (1973-1990) utilizó la censura como una de las “herramientas del terrorismo de Estado que se instaló a partir de entonces en Chile” (Rojas y Fernández, 2015, pp. 75). La imprenta y casa matriz de Quimantú fueron ocupadas el mismo 11 de septiembre de 1973 por tropas militares, tanques y carros de asalto, y fueron quemados documentos, archivos fotográficos, y matrices originales (Rojas y Fernández, 2015). Posterior a ello, libros de la Colección Cuncuna habrían sido destruidos, primero, por su afiliación a la editorial (pues la sola posesión de libros con el logo de Quimantú habría sido considerado indicador de extremismo) y, segundo, de la mano de sus propios lectores, quienes, siendo dueños de algunos ejemplares, los hicieron desaparecer a través de autocensuras que buscaban evadir la violencia dictatorial (Sepúlveda et al., 2017). Luego de su intervención, Quimantú fue reemplazada por la Editorial Nacional Gabriela Mistral (1973-1976). En la literatura infantil, la censura impactó en los imaginarios y discursos pedagógicos para la infancia y la juventud, desplazando repertorios completos referidos a las clases, el pueblo, la solidaridad o movimientos comunitarios para la emancipación (Riquelme, 2017).

Sabemos de la existencia de procedimientos para regular la circulación de estos libros debido a que algunas copias que han sido preservadas por lectores cuentan con un sello de la Editora Nacional Gabriela Mistral timbrado sobre el logo de Quimantú. La

superposición de este timbre (Figura 1) permite conjeturar que estos libros fueron marcados para validar su circulación y distanciarlos simbólicamente del proyecto cultural de la Unidad Popular (Véliz y Saona, 2023). Las investigaciones de Díaz y Llorens (2016) han generado evidencia de un reporte censor sobre el libro “Los monos hacen lo que ven” de la Colección Cuncuna, lo que haría suponer que existió un proceso de evaluación de estos libros. A pesar de lo anterior, a la fecha no se han hallado documentos que permitan individualizar a los censores, comprender sus criterios o las razones para timbrar algunos libros de la colección y otros no. Cabe mencionar que, producto de esta investigación y gracias a informantes, hemos logrado registrar la presencia de timbres de la nueva editorial estatal en ejemplares de *Cielografía de Chile* (Pérez y Moreno, 1973), *La Doña Piñones* (Uribe y Krahn, 1973), *El Pescador y el Gigante* (Garib y Walter, 1973) y *El Tigre, el Brahmán y el Chacal* (Anónimo y Andrade, 1972b).



**Figura 1.** *Cielografía de Chile* (portadilla), Quimantú, primera edición, 1973.  
Archivo: Ely Quito.

## 2.2. Dispersión y desplazamiento

A partir de la década de 1980 los nuevos estudios de censura han abordado la cuestión del poder desde un prisma relacional, postulando que este emerge de las interacciones y, por tanto, que la censura es parte de la producción del campo discursivo; un fenómeno inherente a la producción cultural.

Usando como antecedentes teóricos a Foucault y Bourdieu, los nuevos estudios de censura han criticado la configuración de esta como una fuerza puramente represiva (Bunn, 2015). En cambio, el poder se considera inmanente, omnipresente y productivo, no estrictamente represivo (Lotier, 2017), además de profundamente entrelazado con el saber y la producción de subjetividades (Deleuze, 2014). Además, en los nuevos estudios de censura, el poder es caracterizado como constitutivo y normal, y la censura como una técnica a través de la cual las prácticas discursivas se mantienen (Post, 1998).

Los nuevos estudios de censura intentan entregar herramientas para investigar otros mecanismos de control impersonales y estructurales. Por ejemplo, Burt (1998) plantea mecanismos de dispersión y desplazamiento como modelo de censura. Esta perspectiva implica entender cómo la censura opera en términos tanto productivos como restrictivos, involucrando elementos de legitimación y deslegitimación cultural. Crucialmente, los textos son desplazados de un canal a otro, de un medio a otro, pero no eliminados completamente. Schauer (1998) discute el concepto de silenciamiento, el cual ha sido desarrollado por aproximaciones feministas (por ejemplo, Lugones y Spelman, 1995), para subrayar cómo las prácticas discursivas se establecen a sí mismas a través de la marginalización y supresión de otras prácticas con las que compiten (Müller, 2004). Ya sea el Estado, el mercado o las asociaciones profesionales, las prácticas discursivas pueden señalar “quién es importante y quién no, a quién vale la pena escuchar y a quién no, las ideas de quién son consideradas y las de quién son abandonadas” (Schauer, 1998, p. 152).

Los nuevos estudios de censura amplían la comprensión de la censura como relaciones de poder dentro del campo cultural, permitiendo estudiar sistemas de control

que se desplegaron sobre la literatura infantil en Chile y que no fueron sistemáticamente visibles ni explícitamente autoritarios. De este modo, los libros de la Colección Cuncuna no solo fueron sometidos a censura autoritaria y autocensura por parte de individuos, sino que, al mismo tiempo, se desplegaron operaciones de dispersión y desplazamiento que son el foco de este artículo. En nuestro análisis, pretendemos develar formas híbridas de regulación discursiva alineadas a una dictadura militar que comenzaba la instalación de políticas neoliberales<sup>5</sup>.

Así, trascendemos el foco de la censura tradicional, entendida como práctica de destrucción o reemplazo de obras y discursos, para atender a fenómenos de dispersión y desplazamiento, analizando qué significados y materialidades cambian y son afectados por estos fenómenos.

### **2.3. La inestabilidad de los textos y su importancia para los estudios de censura**

En este estudio concebimos el libro como un objeto inestable. El movimiento de los textos, o su inestabilidad (Finkelstein y McCleery, 2002), ha sido teorizado en perspectivas contemporáneas de textualidad como una característica prominente de estos, en contraste con una concepción de los textos como algo estático que es exclusivamente vitalizado a través de la lectura (Asdal y Jordheim, 2018). Bajo esta perspectiva los libros, como agentes materiales y expresivos, son una red extendida compuesta por versiones, transmisiones, contagios, modificaciones y movimientos posibles de rastrear y analizar. Como indican Finkelstein y McCleery (2002), “el campo de la historia del libro ahora opera al interior de un contexto de textos inestables” (p. 3).

---

<sup>5</sup> El proyecto neoliberal chileno puede ser dividido en dos grandes momentos: 1975 a 1979, inspirado en Friedman y Harberger, y de 1979 a 1982 una fase de liberalización con Hayek (Jara, 2015). Los *Chicago Boys* es el apodo que se le da a un grupo de chilenos que estudiaron o se identificaron con Milton Friedman en la Universidad de Chicago, y que impulsaron la instalación en Chile de un sistema económico centrado en la libertad de mercado (Fuentes, 2021).

Las implicancias de entender a los libros de esta manera son varias, en especial para los nuevos estudios de censura. Cuando se habla de la censura como una estrategia de represión capaz de borrar una obra, lo que se sugiere es que los textos emergen de manera relativamente espontánea y ahistorical. Al destruir el libro se asume la destrucción de la obra, sin considerar la compleja trama socio-material que, primero, facilita que un texto en particular sea posible y, segundo, en muchos casos permite su persistencia aún después de que la obra misma haya desaparecido.

Lo anterior no quiere decir que sea imposible destruir una obra en particular, ya que de hecho es la propia inestabilidad de los textos lo que los torna vulnerables a la desaparición. En cambio, lo que proponemos es que, al aproximarnos al estudio de los textos desde las diferentes relaciones que estos establecen, es posible comprender de mejor manera cómo estos son transformados por las diversas fuerzas que configuran el campo cultural, entre estas, la censura. Por ejemplo, para Burt (1998) la censura teatral discurría entre la colaboración y complicidad entre censores, autores, y críticos, más que en términos de oposición radical entre censores estúpidos y escritores inteligentes. Comprender los libros como redes nos permite entender la censura como una trama que se despliega en contextos de colaboración. Esta aproximación es interdisciplinaria en el sentido de que se sirve de los estudios culturales, la sociología de la lectura, y la historia de los libros y la lectura para profundizar en el campo de estudio de la censura.

### **3. OPERACIONES DE DISPERSIÓN Y DESPLAZAMIENTO**

#### **3.1. La radicalización racista de *El Negrito Zambo***

Para nuestro análisis consideraremos entrevistas al editor de la Colección Cuncuna, Arturo Navarro, así como fuentes primarias: “The Story of Little Black Sambo” (1899) de Helen Bannerman, y sus adaptaciones: *El Negrito Zambo* de la Colección Cuncuna (1972); “El Negrito Zambo” de Linda Volosky (1974), y “Cuento Negrito Sambo” por

el grupo Mazapán (1985)<sup>6</sup>. Para este análisis se analiza la red de relaciones que componen *El Negrito Zambo* y los cambios e inestabilidades que lo hacen posible.

### 3.2. Las redes que conforman *El Negrito Zambo*

*El Negrito Zambo* (1972) de Cuncuna podría entenderse como una adaptación no creditada de alguna versión en español de “The Story of Little Black Sambo” (1899) de Helen Bannerman<sup>7</sup>. Esta historia narra a un niño supuestamente de origen indio, que recibe un conjunto de ropa nueva, un paraguas y zapatos. Este niño se encuentra con cuatro tigres que amenazan con devorarlo, a los cuales les ofrece su ropa nueva para evitar que se lo coman (Yuill, 1976). Bannerman publicó por primera vez el libro en Inglaterra, entregando la propiedad intelectual a un editor a cambio de dinero, y la editorial Grant Richards publicó el cuento en 1899 dentro de la colección “Dumpy Books for Children”, con más de tres reimpresiones en un año y 21.000 ejemplares distribuidos en Reino Unido (Yuill, 1976). En 1900 el libro fue publicado en Estados Unidos sin reconocimiento de la autoría de Bannerman y el libro alcanzó enorme popularidad. Numerosas ediciones no autorizadas circularon entre 1905 y 1953, y se realizaron traducciones a diversos idiomas (Yuill, 1976), lo que podría explicar su adaptación anónima en la Colección Cuncuna.

Conocer la genealogía de la obra es importante, ya que “The Story of Little Black Sambo” comenzó a recibir críticas debido a su forma estereotipada de representar infancias negras en la década de 1930. El término Sambo era una denominación despectiva, una forma universal de denominar a todos los hombres africanos y afroamericanos (Mikkelsen, 2001), y un recurso humorístico para la diversión del sujeto blanco (Sarma,

<sup>6</sup> Mazapán es un grupo musical infantil chileno, formado en 1980 por Carmen Lavanchy, Cecilia Álamos, Victoria Carvallo, María de la Luz “Lulú” Corcuera, Cecilia Echeñique, Verónica Prieto y Michelle Salazar (Poveda, 2023). El grupo destacó por oponerse a productos culturales dirigidos a la infancia sin un fin pedagógico y estético (Poveda, 2023), tuvo gran presencia televisiva y continúa realizando presentaciones musicales hasta la fecha.

<sup>7</sup> En 1935, la Editorial Molino en Barcelona hace la primera edición en español del libro de Bannerman, usando las ilustraciones de Frank Dobías para la edición norteamericana de 1927, pero no nos consta la fuente de la versión de Cuncuna.

2022). El término “Sambo” buscaba generar humor a costa del “estereotipo de un personaje negro asociado a la ignorancia, la irracionalidad y la ociosidad” (Hornback, 2018, p. 144). De manera acorde, en el cuento de Bannerman el protagonista es ridiculizado con motivos humorísticos.

El texto de la adaptación de Cuncuna (1972) es desarrollado en colaboración con las educadoras Linda Volosky y María Angélica Rodríguez, según entrevista con el editor de la colección<sup>8</sup>. Linda Volosky llevaba varios años trabajando la importancia de la educación estética para las infancias y aparece incluso referenciada como quien versionó algunos de los cuentos de Cuncuna; por ejemplo, en la primera edición de *El Tigre, el Brahmán y el Chacal* (Anónimo y Andrade, 1972b).

La participación de Volosky resulta altamente relevante ya que su figura le otorga cierta autoridad pedagógica al texto. Junto a Ingeborg Rosenthal y Pilar Mira publica el *Manual para la Educación de Párvulos* en 1974, cuya adaptación de “El Negrito Zambo” tiene, textualmente, mínimas diferencias con el texto de Cuncuna. Este manual fue ampliamente difundido y utilizado en jardines infantiles estatales en la década de 1970 y, en el prefacio de su reedición en 2018, se indica que este libro: “Ofreció (y ofrece), además, un valioso repertorio de actividades, juegos, poesías, rimas y cuentos tradicionales que resultan ser un verdadero aporte, y que rescata el imaginario infantil de hace casi 50 años” (Volosky et al., 2018, p. 14). La selección de este texto, por tanto, para ser el primer título de la Colección Cuncuna de Quimantú, puede atribuirse a su estatus de obra canónica para la primera infancia.

<sup>8</sup> Linda Volosky fue profesora de castellano y filosofía y una de las pioneras en integrar la literatura infantil en la educación preescolar. Jefa de la cátedra de Literatura Infantil en el Departamento de Educación Preescolar de la Universidad de Chile, fue una de las sucesoras de Amanda Labarca como directora de la Escuela de Educadoras de Párvulos de la Universidad de Chile entre 1972 y 1973 (Riveros, 2003).

### 3.3. Oscilaciones de agencia y protagonismo de *El Negrito Zambo* en los lenguajes de la imagen y texto

Al ser *El Negrito Zambo* de Cuncuna una adaptación textual y visual, es esencial considerar ambos lenguajes en su análisis. Bannerman publica inicialmente un libro ilustrado, con imágenes que acompañan el texto, mientras que la versión de Cuncuna presenta ilustraciones de doble página, algunas de ellas sin texto alguno, convirtiéndolas en protagonistas de la historia. Las acusaciones de racismo al texto de Bannerman se centraron en la representación visual de los personajes, ya que la autora utiliza estereotipos grotescos para referirse a personas negras. La versión de Cuncuna repite estos estereotipos visuales, como la boca exagerada de los personajes y la representación de la madre del protagonista como un arquetipo cercano a una *Mammy* (sirvienta obediente)<sup>9</sup>.

Debido a su estatus dentro de la literatura infantil de la época resulta aún más llamativo que las ilustraciones de la versión de Cuncuna repliquen códigos visuales racistas del *pickaninny* (Figura 2). El *pickaninny* es una forma ilustrada de deshumanización de las niñeces y juventudes negras (Bernstein, 2011). Este estereotipo se usaba de forma peyorativa en el siglo XIX para designar a niñeces racializadas y caracterizaba las infancias negras como despreocupadas e ingenuas (Yuill, 1976). Gráficamente, el *pickaninny* solía ser representado por piel muy oscura, ojos y boca exagerados, la acción de ser atacados por animales y por poseer ropas ajadas o circular en desnudez (Bernstein, 2011). Las aproximaciones a la dimensión visual de la obra de Bannerman han señalado la presencia del imaginario del *minstrel* estadounidense, particularmente el *blackface*<sup>10</sup> que comenzó en 1830 (Susina, 1999). Sin embargo, la carga racista no solo está en las imágenes. El uso del nombre “Zambo” es una españolización (Hernández, 2003) aplicada en el siglo XIX en “América y Asia a personas de diversos grados de mezcla de sangre africana, india o

<sup>9</sup> Los estereotipos que usa Bannerman son el *pickaninny* para Sambo, *Mammy* para la madre (Black Mumbo) y *Dandy* para el padre (Black Jumbo). El arquetipo de *Mammy* “es una mujer gorda y negra que es felizmente obediente a su amo y a su ama” (Santos, 2018, p.11).

<sup>10</sup> La estética del *blackface* se popularizó en Estados Unidos con el actor Thomas Rice, quien se pintaba la cara con carbón y exageraba sus ojos y boca, pero tenía una historia previa en Europa ya en 1860 (Yuill, 1976).

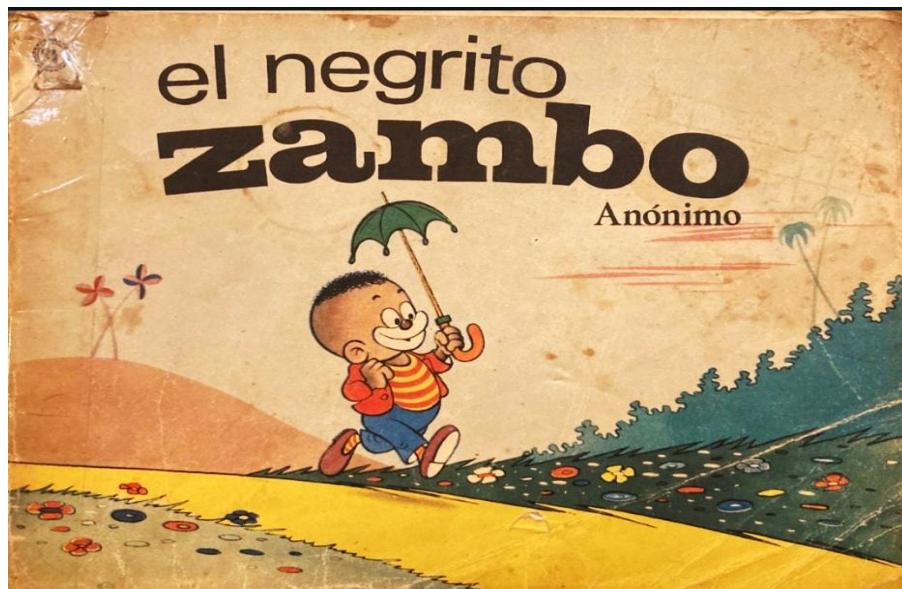
europea" (Sarma, 2022, p. 212). Así, se produce el desplazamiento de un imaginario visual racista para las infancias desde el texto de Bannerman a la versión ilustrada de Cuncuna. Este desplazamiento, no obstante, no es solo una repetición del racismo del siglo XIX. Es la relación imagen y texto, característica de Cuncuna, la que hace la diferencia.

La relación imagen y texto en la versión de Cuncuna amortigua y suaviza un estereotipo racista en la representación visual de infancias negras. El contraste entre el texto, que representa al protagonista como un individuo capaz de enfrentarse a cuatro tigres y de superarlos con ingenio, y las ilustraciones, que acarrean el imaginario visual del teatro *blackface minstrel* destinado a ridiculizar a personas negras, produce un nuevo texto, que intenta generar admiración y simpatía por el protagonista negro.

Las versiones de Volosky y Cuncuna son muy similares en cuanto al texto, pero la versión de Volosky no incluye ilustraciones, y ambas tienen diferencias relevantes con respecto a la historia de Bannerman. La versión de Cuncuna indica, al principio de la historia, que "Su mamá se llamaba Negra Mumbo, y el papá, Negro Jumbo. Los dos negros eran muy trabajadores y con el fruto de su trabajo le hacían lindos regalos a su hijo" (Anónimo y Andrade, 1972a). De modo que, si bien la ropa del protagonista es comprada, se enfatiza que es fruto del trabajo de sus padres (recordemos que el trabajo era un valor altamente relevante para la Unidad Popular).

Otras diferencias se encuentran en pequeñas incorporaciones en la versión Volosky y Cuncuna para resaltar el ingenio del protagonista. Por ejemplo, cuando el niño se encuentra con el tercer tigre, el texto de Cuncuna indica que: "El Negrito Zambo, que ya sabía lo pretenciosos que eran los tigres, le pidió: -¡Ay, no me comas tigre, y te daré mis zapatitos morados". Cuando el protagonista llora porque los tigres han robado su ropa, la versión de Volosky y la de Cuncuna agregan: "pero el Negrito era animoso; sabía que no se gana mucho llorando. Por ello, al poco rato se secó las lágrimas y se puso a pensar qué podría hacer para recuperar su ropa". Por lo tanto, el texto de la adaptación de Volosky y Cuncuna se encarga de resaltar la agencia y autonomía del protagonista en

algunos momentos, en especial para confirmar su capacidad resolutiva, o la “pillería” de la cual el niño es capaz.



**Figura 2.** *El Negrito Zambo*, Colección Cuncuna, 1era edición, 1972.  
Archivo: Marilén Llancaqueo.

### 3.4. Racismo televisado en las nuevas versiones de *El Negrito Zambo*

Tras el golpe de Estado en 1973, *El Negrito Zambo*, como todos los libros de Quimantú, es censurado<sup>11</sup>. Durante la dictadura la historia transita ausente de ilustraciones en el *Manual para la Educación de Párvulos* (Volosky, 1974) y en 1985 el grupo musical Mazapán lanza su cuarto disco “Saltemos, bailemos”, que incluye la canción “Cuento Negrito Sambo”. A propósito de esa canción, ese mismo año dos desplazamientos del imaginario visual del *blackface minstrel* se producen en televisión. Mazapán estrena un programa infantil del mismo nombre en el canal estatal Televisión Nacional de Chile

<sup>11</sup> En el curso de esta investigación no se encontraron versiones de *El Negrito Zambo* con timbre de la Editora Nacional Gabriela Mistral, ni registros de otras personas que pudieran haber encontrado una versión timbrada, que le habría permitido circular.

(TVN)<sup>12</sup>, el cual cuenta con una representación teatral y musical de la canción “Cuento Negrito Sambo” (Mazapán, 1985b). Ese año, el equipo de animación de TVN hace una animación corta de un fragmento de la misma canción (Mazapán, 1985a). En el primero, actores y actrices utilizan máscaras que replican la estética del *blackface* y en esta versión la agencia e ingenio del protagonista enfrentado a los tigres es dramáticamente reducida en comparación a las anteriores adaptaciones de la historia y se asimila más a la versión de Bannerman. El protagonista no usa su ingenio para convencer a los tigres de que tomen su ropa, sino que se las entrega por miedo, para evitar que se lo coman. El niño no intenta siquiera ejercer influencia ante el actuar de los tigres, solo espera que estén distraídos por la pelea para recuperar sus prendas. En la animación, por su parte, se exagera de manera estereotipada no solo la boca de los personajes, sino que los presentan con huesos en la cabeza, taparrabos y con pies descalzos; representaciones denigrantes y deshumanizantes de los personajes (Gregg, 2024).

Si bien la versión ilustrada de *El Negrito Zambo* de la Colección Cuncuna reproduce estereotipos raciales en la ficción infantil, en unión con el texto se encarga de empoderar al protagonista y ofrecer una versión que se desmarca de la visión humorística y absurda de Bannerman. El desplazamiento que produce la censura de la versión de Cuncuna implica que una versión sea sustituida por otra, dispersando y fragmentando la unión imagen-texto que compone la versión de Cuncuna. El desplazamiento se da en dos aspectos: en un modo televisado y teatral, en vez de literario; y en cuanto a contenido, presenta una versión en la que toda agencia que el protagonista tenía en las versiones anteriores se diluye. De este modo, si bien los nuevos textos siempre van desplazando elementos, en especial en sus adaptaciones, identificamos un desplazamiento producido por la censura de la versión de Cuncuna y Volosky. En estas adaptaciones lo que fue desplazado, las representaciones visuales, regresan como un imaginario estereotipado

---

<sup>12</sup> El programa televisivo Mazapán (1985) fue una continuación, en otra cadena, del programa *Masamigos* del C11. El show “Mazapán” fue dirigido por Gabriela Tesmer y tuvo una corta duración debido a la negación por parte de las artistas a participar de un evento de CEMA Chile, cuya representante era María Lucía Hiriart, esposa de Augusto Pinochet (Poveda, 2023).

junto a un texto que ha desprovisto al protagonista de todo ingenio, deshumanizando aún más al personaje y, en el caso de la animación, acercándose al *pickaninny*; una representación visual grotesca que se enhebra a una caracterización de las personas negras como salvajes. Por lo tanto, lo que desplaza la censura es esta posibilidad de representar la historia en unión con el cuidado texto de Volosky que, a diferencia de las versiones producidas durante la dictadura, ofrece un protagonista con ingenio y agencia.

### 3.5. Prácticas lectoras que persisten en *Cielografía de Chile*

Para esta sección consideramos como fuentes primarias *Cielografía de Chile* de Floridor Pérez y Julio Moreno (1973), editado en la Colección Cuncuna de Quimantú (Figura 3), y *Cielografía de Chile. Poemas para niños también*, editado por Ediciones LAR (Literatura Americana Reunida) en 1987 en la colección “LAR del Joven Lector”, dirigida por Floridor Pérez (Figura 4). Asimismo, buscamos reseñas de *Cielografía de Chile* en el Archivo de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional Digital, y testimonios del editor original, Arturo Navarro.

*Cielografía de Chile* de la Colección Cuncuna contiene 14 poemas ilustrados, mientras que la versión de 1987 agrega 10 poemas, con un total de 24. Las ilustraciones de Julio Moreno resuenan fuertemente con la estética visual predominante durante la Unidad Popular: el uso de colores planos y líneas contrastantes y gruesas, la presencia de palomas, estrellas, soles y lunas resonando con, por ejemplo, las Brigadas Ramona Parra (BRP)<sup>13</sup>. Esta estética no era común en la literatura infantil de la época, reflejando una influencia del arte político hacia la literatura infantil.

<sup>13</sup> Las BRP son grupos organizados de arte político que aparecen en la escena pública en 1969 en una manifestación contra la guerra de Vietnam (Bravo, 2021); aún activos en Chile. Durante la UP diseñan murales y gráficas para apoyar diferentes campañas (Abett y Acuña, 2004). Sus influencias son diversas y algunas de ellas pueden ser trazadas a la Oficina Larrea, una oficina de diseño gráfico que comienza a operar en 1968 y que durante la UP produce una gran cantidad de afiches y carteles de gran sintetismo e influencias psicodélicas, pop o del cartel cubano (Sánchez y Leppe, 2023). Uno de los fundadores de las BRP es Alejandro “Mono” González, galardonado en 2025 con el Premio Nacional de Artes Plásticas.



**Figura 3.** Pérez y Moreno (1973), *Cielografía de Chile*, Quimantú, 1era edición.  
Archivo: Ely Quito.



**Figura 4.** Pérez y Sabella (1987), *Cielografía de Chile. Poesía para niños también*, LAR, 1987. Archivo: S.V.

Por su parte, en la versión de LAR las ilustraciones de Moreno son reemplazadas por una portada de Hernán Venegas e ilustraciones de Andrés Sabella. Los 24 poemas que conforman el libro se encuentran divididos en cuatro secciones: I Cielografías, II Poemas desde mi barca, III Guitarreo en recreo, y IV Lecciones de cosas. Esta nueva versión no está diseñada con la consideración de la doble página que caracterizaba a Cuncuna, sino que su diseño es más convencional y solo algunos poemas están ilustrados. Las ilustraciones son monocromáticas, usando trazos que configuran figuras abstractas. Si bien las diferencias entre ambas versiones son numerosas y ameritarían un artículo en sí mismo, en tanto al análisis de los fenómenos de dispersión y desplazamiento nos enfocaremos en el descarte de las ilustraciones originales de Moreno y en las prácticas de lectura que promovía la Colección Cuncuna.

En el curso de este estudio nos encontramos con dos personas que resguardan originales de *Cielografía de Chile* en su versión de Cuncuna, y ambos ejemplares cuentan con un sello de la Editora Nacional Gabriela Mistral estampado en su portadilla. Es decir, hay evidencia de que *Cielografía de Chile* de Cuncuna pudo transitar en dictadura bajo un sello de la nueva editorial estatal (Figura 1). Esto resulta especialmente llamativo debido a que Floridor Pérez fue prisionero político en la isla Quiriquina y el regimiento de Los Ángeles durante los primeros meses de la dictadura (Cuneo, 2016). Julio Moreno, por su parte, fue exiliado a Holanda, donde se radicó (Monsálvez, 2013; Núñez, 2011). Por lo tanto, mientras los autores sufrían violencia política, su libro transitaba gracias a un nuevo sello que lo declaraba admisible para la dictadura.

Podría decirse que *Cielografía de Chile* de Cuncuna no sufrió censura autoritaria, ya que fue aprobado para circular, y eso es justamente lo que lo hace interesante. Pero al mismo tiempo, cuando vuelve a ser publicada durante la dictadura, lo hace sin las ilustraciones originales, las que eran cercanas al imaginario de la Unidad Popular. Este desplazamiento, de una versión por otra, se configura en base a una pérdida de las ilustraciones originales, una dispersión nuevamente, de la colección y de la unión imagen-texto. En cuanto a desplazamientos, lo que proponemos que fue desplazado no es el libro

en sí, sino algo mucho más difícil de identificar: las prácticas de lectura que proponía una colección como la Colección Cuncuna.

Para registrar este desplazamiento, nos volcamos a las referencias en medios de prensa que se escribieron en la época en que la versión de LAR fue editada. El libro es reseñado en al menos siete medios de prensa en 1987, entre los que destacan *La Tercera* (Montes, 1987) y *El Mercurio* de Calama (Sabella, 1987), que pueden considerarse periódicos alineados con la dictadura. Las críticas de ambos periódicos alaban las ilustraciones de Andrés Sabella y la portada de Hernán Venegas, así como respaldan la utilización del libro en establecimientos escolares. Son reseñas que tratan el libro como si no fuera una nueva versión de un texto anterior, sino como una obra ahistorical, que acaba de emerger en el campo literario. Resulta altamente relevante señalar que el autor de la reseña publicada en *El Mercurio* de Calama corresponde al propio Sabella, quien es también el ilustrador de la nueva versión de *Cielografía*, lo que daría cuenta de la diversidad de roles, relaciones y alianzas que se establecieron durante la dictadura.

En cambio, en los otros medios, no asociados e incluso abiertamente opositores a la dictadura, se menciona el pasado del libro en el contexto de la Unidad Popular (Araya, 2017; *La Época*, 1987). Se explicita que el libro fue primeramente publicado por la editorial Quimantú, y en una reseña de *Fortín Mapocho* (1987), se menciona la “Carta al lector” que Floridor Pérez escribe como epílogo de la nueva edición. En esta carta, Pérez recuerda la historia de estos poemas agradeciendo la primera edición de Cuncuna. Y de manera significativa, agrega: “Y Andrés Sabella autoriza al niño lector para agregarle a sus dibujos los hermosos colores que yo le rogué evitar, por razones económicas” (p. 53).

Los libros de la Colección Cuncuna se diseñaron de manera integral para optimizar recursos, tanto en su formato horizontal (considerando el tamaño de los pliegos de papel) y la impresión de las ilustraciones a cuatro y a dos colores, de manera alternada, reduciendo la cantidad de tintas a utilizar. De esta forma, en palabras del editor de la colección: “Teníamos además un libro muy bonito porque se dio a partir de una situación no esperada; los niños una vez que recibían el libro, coloreaban las páginas a

dos colores, porque había como una incitación, debido a que era el mismo personaje que en la página anterior estaba a todo color y después parecía con dos colores; entonces lo completaban" (Navarro, 2017). La práctica se hace tan masiva que inspira una nueva colección: Cuncuna Pintamonos. En palabras de Navarro, una iniciativa nacida "a partir de esta experiencia en la cual los niños coloreaban las páginas a dos colores; eran mucho más simples, no necesitábamos imprimir a color, fue como una pequeña ramita de complemento de la colección" (Navarro, 2017).

De este modo, la petición de Sabella emerge como el desplazamiento de una práctica que se observó con los libros de Cuncuna durante la Unidad Popular, petición que se hace aún más significativa cuando las razones para no imprimir a color son económicas, como las de Cuncuna. Sabella y Pérez dan permiso, o incitan, a futuros lectores/as a recrear esta práctica de lectura que implica la intervención de los libros, una práctica de por sí transgresora, ya que se considera una conducta de cuidado de los libros no rayarlos ni intervenirlos. Este desplazamiento, junto con la desaparición de las ilustraciones de Moreno de la nueva edición de *Cielografía*, puede considerarse un mecanismo paralelo a la censura autoritaria, y cómo el desplazamiento se aplica a obras que se les permite circular bajo lógicas autoritarias.

#### 4. CONCLUSIONES

Este artículo muestra cómo la censura en la última dictadura en Chile funcionó autoritariamente y, de manera extendida, también a través del desplazamiento y la dispersión de dos obras en particular. El golpe de Estado y la dictadura se evidencian como propulsores de procesos de desarticulación a largo plazo, que comienzan con censura autoritaria tradicional, pero se perpetúan a través de transformaciones multimodales de los textos, omisiones, y también persistencia de ciertas prácticas en nuevas obras o formatos.

Durante la dictadura se generaron nuevas narrativas de la Colección Cuncuna a través de articulaciones y desarticulaciones, de manera que no volvieron a circular de

forma unificada sino dispersa y desplazada. De esta manera, este artículo ilustra solo una pequeña parte de la dispersión a la que fue sometida el cuerpo general de la Colección Cuncuna. La dispersión funciona a través de la movilización de nuevos modos, además del literario. Lo más relevante del mecanismo de dispersión es que permite la reformulación de las obras para que estas sean aceptadas y circulen en el entorno cultural altamente autoritario de la dictadura chilena. De este modo, las obras no son prohibidas ni eliminadas sino recapturadas para favorecer ciertos discursos, mientras otros se diluyen o son desplazados.

Una de las principales consecuencias de la censura autoritaria en los dos libros analizados se evidencia en las omisiones y radicalizaciones de las representaciones visuales de las historias. En el caso de “El Negrito Zambo”, el desplazamiento de la visualidad asociada a la historia produce una radicalización racista que funciona multimodalmente: la disminución de la agencia del protagonista en el texto viene acompañada por una intensificación de representaciones visuales racistas y denigrantes de los personajes. Se produce un desplazamiento de la narrativa original que vuelve a aparecer en circunstancias y medios de circulación radicalmente diferentes al original, pero que justifica y exacerba el dominio sobre personas negras, posicionadas como objetos de commiseración, legitimando discursos racistas.

En el caso de *Cielografía de Chile*, la nueva edición omite las ilustraciones originales, presentando una visualidad radicalmente diferente a su primera versión, eliminando la fácil asociación del libro con el imaginario de la Unidad Popular. La nueva edición no es reconocible como parte de la Colección Cuncuna a simple vista, ni por el formato ni por las ilustraciones, sino que es necesario leer la carta que hace el autor/editor al final del libro para hacer la conexión. Al mismo tiempo en *Cielografía de Chile*, de manera más afirmativa, persisten prácticas lectoras como la intervención de los libros y la agencia de los lectores. Esto es interesante porque se puede pensar en los desplazamientos solo como adecuaciones en acuerdo con contextos autoritarios, pero aquí *Cielografía* hace lo contrario: la nueva versión resiste el desplazamiento al mostrar la red de relaciones que hicieron

posible esta nueva versión. El autor es también el editor de esta nueva versión, se mantienen los poemas originales, se referencia y reconoce al libro anterior en las reseñas y en la “Carta al Lector” en su interior y se intenta replicar una práctica lectora precedente. Al hacer evidente la “memoria” del libro, al mostrar que esta versión no quiere reemplazar a la anterior, sino incorporarla, *Cielografía* trata de resistir el desplazamiento.

En resumen, en ambos casos se desarticula la forma de narrar con imágenes y texto de la Colección Cuncuna como tal, su uso innovador de la doble página para disponer de manera unificada el texto escrito, y las ilustraciones originales. De hecho, una de las mayores desarticulaciones durante la dictadura se ejerce sobre la identidad gráfica de las ilustraciones y sobre el nombre de los ilustradores de estas versiones. Por ejemplo, Julio Moreno no se menciona en la reedición de *Cielografía*. De este modo, lo que se desplaza son ciertas estéticas, que también son formas éticas de plantear narrativas para las infancias, y persisten o luchan por persistir prácticas lectoras que invitaban a los y las lectores a desafiar las convenciones del libro como institución.

Por último, resulta necesario indicar que no solo los libros, sino que las personas que trabajaban en el ecosistema de la editorial Quimantú fueron víctimas de persecución, desaparición y muerte. Claudio Aguilera, en una entrevista para esta investigación, argumenta que el golpe de Estado perjudicó una larga tradición de creación editorial infantil, que solo se vuelve a recuperar desde el año 2000 en Chile. La dictadura afectó negativamente a las personas que trabajaban en este rubro, a artistas y trabajadores que fueron detenidos desaparecidos, exiliados/as, perseguidos, torturados y encarcelados. Estas operaciones de prohibición sobre la literatura son una de las expresiones del terrorismo de Estado dirigido a todos los eslabones de la cadena del libro, incluyendo destrucción de maquinarias, matrices, y libros junto con las detenciones y desapariciones de personas (Rojas y Fernández, 2015).

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA (CRediT)**

**Soledad Véliz:** Conceptualización, Análisis formal, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Supervisión, Validación, Escritura – borrador original, Escritura – revisión y edición.

**Ignacia Saona:** Investigación, Validación, Escritura – revisión y edición.

**Ja'nos Kovacs:** Investigación, Escritura – revisión y edición.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Abett, Paloma y Marcela Acuña. (2004). *El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973*. Informe para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile, Chile, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110120>

Aguilera, Claudio y María Isabel Molina. (2022). *Colección Cuncuna. La revolución del libro infantil chileno*. USACH.

Araya, Juan Gabriel. (1987). “Cielografía de Chile”. *La Discusión*, 16 de septiembre, p. 13.

Asdal, Kristin y Helge Jordheim. (2018). “Texts on the Move: Textuality and Historicity Revisited”. *History and Theory*, vol. 57, núm. 1, pp. 56-74.

Anónimo y Renato Andrade (NATO). (1972a). *El Negrito Zambo*. Quimantú.

Anónimo y Renato Andrade (NATO). (1972b). *El Tigre, el brahmán y el chacal*. Quimantú.

Bannerman, Hellen. (1899). *The story of Little Black Sambo*. Chatto & Windus.

Bernstein, Robin. (2011). *Racial Innocence: Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights*. NYU Press.

Bravo, Viviana. (2021). “Las vidas de Ramona Parra: militancia, conflicto político y memoria en Chile (1946-2018)”. *El otro héroe*, editado por Antje Gunzenheimer, Enrique Normando Cruz y Carlos Pallán Gayol. Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 253-276, <https://doi.org/10.14220/9783737011877.253>

Bunn, Matthew. (2015). “Reimagining Repression: New Censorship Theory and After”. *History and Theory*, vol. 54, núm. 1, pp. 25-44.

Burt, Richard. (1998). “(Un) Censoring in Detail: The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and the Postmodern Present”. *Censorship and silencing: practices of*

- cultural regulation*, editado por Robert C. Post. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, pp. 17-41.
- Cuneo, Ana María. (2016). “Carta de prisionero de Floridor Pérez”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 35, pp. 47-77.
- Darnton, Robert. (2015). *Censors at work: How states shaped literature*. W.W. Norton & Company.
- Deleuze, Gilles. (2014). *El Poder: Curso sobre Foucault. Tomo II*. Cactus.
- Díaz, Rosa y Ramón Llorens. (2016). “Censura de LIJ en Chile, el silencio de los libros”. *Literatura y poder. Las censuras en la LIJ*, editado por Ángel Luján y César Sánchez. Universidad de Castilla-La Mancha y CEPLI, pp. 79-83.
- Errázuriz, Luis. (2006). “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”. *Aisthesis*, núm. 40, pp. 62-78.
- Facuse, Marisol. (2023). “Quimantú, Sol del Saber: Arte, cultura y política en la Unidad Popular en Chile”. *Artelogie*, núm. 20, <https://doi.org/10.4000/artelogie.13223>
- Finkelstein, David y Alistair McCleery. (2002). *The Book History Reader*. Psychology Press.
- Fortín Mapocho. (1987) “Cielografía de Chile”, 2 de agosto, p. 7.
- Fuentes, Carola. (2021). *Chicago Boys*. Debate.
- Garib, Walter y Dolores Walter. (1973). *El pescador y el gigante*. Quimantú.
- Gregg, Mary. (2024). “Depictive Harm in *Little Black Sambo*? The Communicative Role of Comic Caricature”. *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 53, núm. 7-8, pp. 1-12, <https://doi.org/10.1017/can.2024.17>
- Hernández, Marco. (2003). ““Memín Pinguín”: uno de los cómics mexicanos más populares como instrumento para codificar al negro”. *Afro-Hispanic Review*, vol. 22, núm. 1, pp. 52-59.
- Hornback, Robert. (2018). *Racism and early blackface comic traditions: From the old world to the new*. Palgrave Macmillan.
- Jara, Isabel. (2015). “Editora Nacional Gabriela Mistral y Clases Sociales: Indicio del Neoliberalismo en la Retórica de la Dictadura Chilena”. *Historia (Santiago)*, vol. 48, núm. 2, pp. 505-535.
- Lathey, Gillian. (2019). “Censorship”. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, editado por Mona Baker y Gabriela Saldanha. Routledge, pp. 92-97.

- Lotier, Kristopher. (2017). "On Not Following Freire: Foucault and the Critique of Human Capital". *Pedagogy*, vol. 17, núm. 2, pp. 151-175.
- Lugones, María y Elizabeth Spelman. (1995). "Have We Got a Theory for You! Feminist Theory, Cultural Imperialism and the Demand for 'The Woman's Voice'". *Feminism And Philosophy*, editado por Nancy Tuana y Rosemarie Tong. Routledge.
- Mazapán. (1985a). *Cuento del Negrito Zambo*, <https://www.youtube.com/watch?v=052wlnab4s&list=PL97AFA1C59BAB0566&index=8>
- Mazapán. (1985b). *Negrito Zambo*, <https://www.youtube.com/watch?v=XfFnvKfeSzY>
- Mikkelsen, Nina. (2001). "Little Black Sambo Revisited". *Children's Literature*, vol. 29, pp. 260-266.
- Monsálvez, Danny. (2013). "La dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet y el exilio como dispositivo de control social. Concepción, 1973-1976". *Revista Historia y Justicia*, vol. 1, núm. 1, <https://doi.org/10.4000/rhj.6512>
- Montes, Hugo. (1987). "Cielografia de Chile". *La Tercera*, 26 de julio, p. 13.
- Müller, Beate. (2004). "Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory". *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*, editado por Beate Müller. Rodopi, pp. 1-31.
- Navarro, Arturo. (2013). "Había una vez hace 40 años una Cuncuna". *Infraestructura y Gestión Cultural*, 08 de julio, <https://arturo-navarro.blogspot.com/2022/04/zig-zag-quimantu-y-los-tres-sergios.html>
- Navarro, Arturo. (2017). "Colección Cuncuna, metáfora de Quimantú". *Infraestructura y Gestión Cultural*, 03 de febrero, <https://arturo-navarro.blogspot.com/2017/02/coleccion-cuncuna-metaphora-de-quimantu.html>
- Núñez, Gonzalo. (2011). "No hay castigo más grande que el exilio". *Radio Prague International*, 14 de septiembre, <https://espanol.radio.cz/no-hay-castigo-mas-grande-que-el-exilio-8560508>
- Pérez, Floridor y Julio Moreno. (1973). *Cielografia de Chile*. Quimantú.
- Pérez, Floridor y Andrés Sabella. (1987). *Cielografia de Chile. Poemas para niños también*. LAR.
- La Época*. (1987). "Poemas para pintar", 28 de junio, p. 7.

- Post, Robert. (1998). *Censorship and silencing: Practices of cultural regulation*. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Poveda, Juan Carlos. (2023). *Infancias de Mazapán. Representaciones de infancia en la música del grupo Mazapán*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Riquelme, Maya. (2017). “La formación del lector infantil durante la Unidad Popular: Cabrochico y la Editorial Quimantú”. *Biblioteca recuperada. La batalla por la memoria, Valparaíso 1973*, editado por Marjorie Mardones. Universidad de Playa Ancha, pp. 92-97.
- Riveros, Luis. (2003). *Mujer Generación Siglo XXI. Reflexiones y Vivencias*. Universitaria.
- Rojas, María y José Fernández. (2015). *El golpe al libro y a las bibliotecas de la Universidad de Chile: Limpieza y censura en el corazón de la universidad*. Ediciones UTEM.
- Sabella, Andrés. (1987). “Cielografía”. *El Mercurio de Calama*, 19 de julio, p. 13.
- Sánchez, Mauricio y Juan Carlos Leppe. (2023). *Oficina Larrea, 50 años diseñando afiches y marcas: 1964-2017 Informe resultados de investigación*, [https://www.visualidad.cl/sitepad-data/uploads/2023/06/INFORME-FINAL-DE-RESULTADOS-DE-INVESTIGACION- FONDART FOLIO-530619-comprimido-min\\_compressed.pdf](https://www.visualidad.cl/sitepad-data/uploads/2023/06/INFORME-FINAL-DE-RESULTADOS-DE-INVESTIGACION- FONDART FOLIO-530619-comprimido-min_compressed.pdf)
- Sarma, Rudrani. (2022). “Catching Tigers: White Childhood Nostalgia and Constructions of Blackness in *Little Black Sambo*”. *Children's Literature*, vol. 50, pp. 121-162.
- Schauer, Frederick. (1998). “Principles, institutions, and the First Amendment”. *Harvard Literary Review*, vol. 112, núm. 1, pp. 84-120.
- Sepúlveda, Manuel, Jorge Montealegre y Rafael Chavarría. (2017). *¿Apagón Cultural? - El Libro Bajo Dictadura*. Asterión.
- Susina, Jan. (1999). “Reviving or Revising Helen Bannerman's The Story of Little Black Sambo: Postcolonial Hero or Signifying Monkey?”. *Voices of the Other*, editado por Roderick McGillis. Routledge, pp. 237-252.
- Uribe, María de la Luz y Fernando Krahn. (1973). *La Doña Piñones*. Quimantú.
- Véliz, Soledad e Ignacia Saona. (2023). “La colección Cuncuna de la editorial Quimantú: libros desaparecidos y libros recuperados”. *La censura de la literatura infantil y juvenil en las dictaduras del siglo XX*, editado por Ramón Tena y José Soto. Dykinson, pp. 223-240.
- Volosky, Linda. (1974). *Manual para la educación de párvulos*. Universitaria.

- Volosky, Linda, Ingebord Rosenthal y Pilar Mira. (2018). *Manual para la educación de párvulos (Aportes iniciales a la pedagogía parvularia en Chile)*. JUNJI.
- Yuill, Phyllis. (1976). *Little Black Sambo: A closer look: a history of Helen Bannerman's The story of Little Black Sambo and its popularity/controversy in the United States*. Racism and Sexism Resource Center for Educators.