

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012023000573276>

83-102

**EXPLORACIÓN DE LOS RECURSOS SEMÁNTICO-DISCURSIVOS  
DESDE UNA PERSPECTIVA ERÓTICA, EXPRESADOS EN EL  
POEMA *CAPERUCITA ROJA* DE GABRIELA MISTRAL**

*Exploration of the semantic-discursive resources of erotic key expressed in the  
poem Little Red Hood by Gabriela Mistral*

HORACIO GABRIEL SIMUNOVIC DÍAZ  
*Universidad de La Serena (Chile)*  
*horacio.simunovic@userena.cl*

Resumen

El análisis del poema *Caperucita Roja* resulta atractivo por sí mismo, ya que su factura corrobora las cualidades inigualables de la poeta Gabriela Mistral. Sin embargo, el hecho de que sea reescritura de un cuento que remonta sus orígenes al folklore europeo y que sea mundialmente conocido por medio de sus versiones modernas desde un punto de vista infantil: Perrault y los hermanos Grimm, vuelve la obra una curiosidad. El propósito del análisis es describir la dimensión erótica del sistema de recursos lingüístico-discursivos usados por Mistral para recrear la historia y refundar el sentido del texto original, quizá recuperando la lectura del crimen, la inocencia ultrajada y el dolor que aquel ofrecía.

Palabras clave: *Caperucita*; cuento infantil; Gabriela Mistral; Perrault.

Abstract

The analysis of Gabriela Mistral's poem *Little Red Riding Hood* is appealing since its composition confirms the insuperable quality of the author's poetic work. However, the fact that the story finds its origins in the European folklore and that it became known worldwide due to its modern versions (Perrault and the Brothers Grimm), turn the poem into a curiosity. The purpose of the analysis is to describe of the erotic dimension of the linguistic discursive resources used by Mistral to recreate the story and restore the meaning of the original text, probably recovering its reading as crime, shattered innocence, and the pain that it conveyed.

Key words: *Caperucita*; children's tale; Gabriela Mistral; Perrault.

La historia de *Caperucita Roja* mantiene, en el transcurso de los años, presencia en el imaginario de niños y adultos de diferentes latitudes. El cuento de Perrault, basado en historias orales y versionado múltiples veces con posterioridad, constituye una de las secuencias narrativas más pregnantes de la enciclopedia universal de las historias. Sus agentes, las acciones y los memorables avatares de dicha secuencia son reproducibles con facilidad, hasta por niños muy pequeños.

En 1924, Gabriela Mistral convierte en narración poética la versión *cuento moral* de Charles Perrault, o sea, aquella en que *Caperucita* no resucita ni resulta salvada por acción del leñador, sino que muere devorada por el lobo. La autora construye una fábula

*Recibido: 27 julio 2022*

*Aceptado: 17 noviembre 2022*

cargada de erotismo y violencia en la que la niña es devorada, como en la versión de Perrault, pero a diferencia de esta, no incorpora tampoco el paratexto moral con el que Perrault mitiga el final trágico del relato y privilegia una interpretación por sobre otras posibles.

El estudio siguiente practica una interpretación discursivo-semántica del relato poético de Gabriela Mistral, en comparación y contraste con la versión didáctica de Perrault. Se analizan la historia contada, y los recursos lingüísticos y discursivos utilizados para construir el sentido narrativo literario del texto. Los resultados del análisis revelan el texto de la Mistral como provocador y subversivo.

## I. DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL: DIDACTISMO Y CONTROL DE LA LECTURA

La literatura infantil es un fenómeno moderno, quizá originado en las postrimerías del siglo XVII y ya visible de manera clara en el siglo XVIII. Se puede decir que su aparición adquiere fuerza en el contexto de la comprensión ilustrada de la niñez.

La expresión “literatura infantil”, evidentemente ambigua, ha dado lugar a gran cantidad de estudios, eventos, políticas y discusiones que parecen contradecir las numerosas dudas acerca de su existencia (Cervera, 2003). La ambigüedad del término es visible si asumimos la existencia de una práctica social específica y diferenciada llamada literatura, que parece haberse caracterizado por una relación estrecha con el espíritu crítico de sus cultores y su capacidad de construir relatos disconformes e inquietantes, en general incómodos para la “mentalidad oficial”. Visto desde este punto de vista y suscritos al rol crítico del ejercicio literario, no parece tan fácil asumir una subpráctica destinada a un público en apariencia tan acotado y al mismo tiempo indefinido como el “infantil”. Una literatura tal tendría que convertirse, necesariamente, en una literatura *ad hoc*, de corto vuelo, derivada de una preconcepción de la infancia, un dispositivo del *statu quo*. Sin embargo, más allá de dotar de “ciudadanía” a la expresión, el tema central de su crítica podría, más bien, circunscribirse al modo en que la fórmula parece relacionarse con una manera de entender su rol en el contexto social, político-educativo e ideológico.

El rótulo parece responder a una concepción del individuo, su desarrollo como persona y como ciudadano y su posible perfilamiento valórico ulterior. No parece una reunión inocente de términos. Casi como si se esperara que la vaguedad manifiesta de los términos integrantes fuera superada por su combinación. La antigua discusión acerca de la naturaleza de lo literario y la consecuente heterodoxia del término literatura se cruzan con la discusión de la existencia de una subparcela llamada “literatura infantil” o su posible pertinencia o importancia. ¿De qué infancia habla la literatura infantil? ¿Cuál de todas? Parece tratarse de una en específico. Piénsese que la niñez misma es un producto de la modernidad y que la conceptualización de la infancia surge como

una preocupación cultural derivada de las nuevas condiciones económicas de las clases medias y una reestructuración de la vida familiar, unidas a una creciente diferenciación respecto de la adultez.

Hasta el siglo XVIII, ni siquiera existían vocablos especiales para designar a las personas entre 6 y 16 años, la palabra “child” no se refería a la edad sino que expresaba parentesco. Según el Oxford English Dictionary, “child” significaba hijo-a, independientemente de la edad, y con este significado aparece en Shakespeare (Carrasco, 2005, p.183).

La defensa no solo de la expresión “literatura infantil” sino de su fomento se deriva de dos líneas argumentativas principales: la primera es de carácter culturalista y se sustenta en la evidencia de la existencia cultural actual de la expresión, de un número de objetos denotados por la expresión y de una cierta tradición histórica. La segunda es de carácter psicopedagógico y da por establecido que una literatura definida como infantil es equivalente o, al menos, estimulante del fomento de la lectura de textos diversos, en general, o textos literarios sin sesgo etario, en particular.

El argumento culturalista de defensa de la literatura infantil, o sea, aquel que la presenta no solo como existente, sino también como importante, en función de su presencia social y su creciente figuración en los discursos oficiales respecto de la infancia, no parece tener la fuerza suficiente, visto desde un punto de vista sociopolítico, ya que numerosos hechos *de facto*, no necesariamente positivos, han proclamado su evidencia y su pertinencia histórica por el mero hecho de “darse”, por el apoyo que han recibido desde las instituciones y por la variedad de cultores que han propiciado.

Asimismo, el argumento psicopedagógico no duda de que la expresión se deba al reconocimiento filantrópico de un lector diferente, con necesidades y propiedades psicológicas diferentes, que debe ser atendido de manera especial; sino que pueda tratarse de un fenómeno cultural menos altruista e inocente. Esta postura parece olvidar, demasiado rápido, que la conceptualización de los lectores no solo se ha dado en el campo de las teorías literarias y pedagógicas, sino también en el plano de la industria y estos “nuevos” lectores son también “nuevos consumidores”. Constituyen un mercado que debe ser atendido, pero primero debe ser construido en concordancia con las proyecciones económicas de la industria editorial y, de manera funcional, en coherencia con el diseño de sociedad y de individuo que la institucionalidad política proyecta.

Por supuesto, esto no quiere decir que todo lo que cabe dentro de la denominación de “literatura infantil” necesariamente haya sido creado o seleccionado para docilizar la construcción moral de unos individuos en crecimiento, futuros ciudadanos, votantes y consumidores; sin embargo, aquella literatura que en forma más fácil calza con esta expresión es aquella que también menos entorpece la idealización de valores cómplices.

El control de la lectura por medio de la sugerencia o imposición de un canon lector suele contribuir a establecer una base moral, entre las que el niño en desarrollo experimentará en una primera fase de consolidación de la subjetividad. Bruner (2013) considera la narrativa como el instrumento inevitable que una cultura utiliza en la construcción de la identidad. Para el autor, la narrativa cruza diversos aspectos de constitución del tejido cultural, desde el Derecho hasta la literatura. Entre ellos, construye una gradiente de proyección psicológica y cultural: “El derecho busca legitimarse en el pasado; la ficción literaria, en lo posible, dentro de los —únicos— límites de la versimilitud. ¿Y qué hacer con las infinitas formas de la narración por medio de las que construimos (y conservamos) un Yo?” (p. 31). De un extremo la norma y del otro la utopía o la distopía. La literatura infantil parece sugerir una instalación intermedia, entre la norma y la imaginación: una imaginación sugerida, digerida, antes evaluada para ese lector secundario e invisible que es el adulto.

Tal como indica Shavit (1986), la mayoría de los escritores de “literatura infantil” escriben dentro de las limitaciones derivadas, justamente, de la necesidad simultánea —y a menudo contradictoria— de apelar a la vez a los niños y a los adultos; sin embargo, la mayoría logra superar o convivir con dichas limitaciones. A veces, se adoptan soluciones extremas como rechazar por completo la demanda de la recepción adulta y en otros casos, al revés, apelar solo a los adultos y usar a los niños más como una excusa que como un destinatario real.

No se hace desarrollo especial en este escrito del tema “juvenil”, ya que no es sino la progresión lógica de la clave didáctica expresada en la fórmula literatura infantil, proyectada sobre el rango etario siguiente.

## II. *CAPERUCITA*, EL CUENTO DE PERRAULT

La historia de Caperucita es, quizá, una de las secuencias narrativas más conocidas en el mundo y sus raíces folclóricas remotas se oscurecen tras la común relación de autoría que se establece con los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm o, más tempranamente, con Charles Perrault, de quien Gabriela Mistral toma la base de su versión en verso.

Cándano (2000) insiste en que el origen remoto de la cuentística oral, mezclada de mitos y de matrices reiteradas en diferentes épocas y lugares, más que europeo es oriental: “La herencia de las narraciones originarias de la cultura grecolatina, aunque importante, no tuvo el peso ni el influjo que ejerció en Occidente la cuentística oriental, en especial la proveniente de India y Persia” (p.7). La cuentística europea se nutre, entonces, de motivos presentes en la literatura oriental y que se reformulan o reinterpretan en la Europa medieval y en siglos posteriores. Uno de esos tópicos es el erotismo y la experiencia del cuerpo. Este complejo semántico se acomodará a las vicisitudes espirituales de una Europa convulsionada y heterogénea.

El relato popular se aburguesa y suaviza en el relato de Perrault, aunque mantiene cierta crudeza heredada de su origen oral. El lobo cumple su objetivo y se come a Caperucita. El cuento termina la historia con una estructura tan escueta y directa como terrible “Y diciendo estas palabras, este lobo malo se abalanzó sobre Caperucita Roja y se la comió” (Perrault, 1999, p.57). Terminado el cuerpo del relato, se abre paso a una moraleja en verso, relacionada como paratexto con el cuento, a la manera de una adenda moralizante y resolutiva.

Perrault, cercano a la corte de Luis XIV y prolífico en literatura laudatoria de la figura del soberano, escribe un conjunto de relatos que saldrán de su marco habitual de escritura y, paradójicamente, serán estos relatos los que quedarán en la memoria de la literatura.

En la moraleja, el relato resuelve su final fatídico y lo convierte en motivo ejemplar. El paratexto metaliterario corrige con el lector la descortesía de un final tan abrupto y perturbador. Como indica Roa (1999, p.17), “Caperucita, que no recibe auxilio de nadie, es víctima de una suerte aciaga”. Se refiere al final desesperanzador de la versión de Perrault. Aunque, como hemos dicho, la moraleja reconstruye las opciones del lector y lo sitúa en posición de aprendizaje. Lo rescata del miedo y lo introduce en un ambiente diferente, una atmósfera tutelar.

El narrador del cuento, conciso y directo, cede el paso al sujeto moralizante, quien invita al lector a la reflexión acerca de los riesgos que corre la adolescencia, en especial las jóvenes “bien hechas, amables y bonitas” (p. 57), susceptibles de ser seducidas por “los lobos”, o sea, por personas empeñadas en sacar provecho de ellas y que muchas veces lo hacen sin brusquedad ni violencia, sino, al contrario, con gran habilidad.

(...) Los hay con no poca maña,  
silenciosos, sin odio ni amargura,  
que en secreto, pacientes, con dulzura  
van a la saga de las damiselas  
hasta las casas y en las callejuelas;  
mas, bien sabemos que los zalameros  
entre todos los lobos ¡ay! Son los más fieros (p. 57).

La advertencia y la enseñanza del miedo, expresados en el paratexto moral, refuerzan la estructura ejemplar del relato y lo redimen de convertirse en pura experiencia inquietante. Su carácter perturbador se reduce y construye junto al paratexto una estructura en contrapunto polifónico, pero de resultado reconfortante. No obstante, el consuelo solo es posible si se vive “razonablemente”. Los peligros relatados no tienen salvación sobrenatural posible, sino que la precaución humana es lo único que puede proteger al lector de los riesgos de la vida mundana. Como bien destaca Roa (1999), “...ausente Dios y demonio, todo acaecer finaliza en la tierra” (p.19).

Perrault articuló cada uno de sus cuentos con una moraleja, a veces dos, y abrió, de esta manera, una estructura enunciativa compleja para los textos, dividida entre la voz de los narradores, los personajes y el enunciador moral. Esta estructura le permitió al burgués moderno y racionalista que es Perrault convertir una historia de trasfondo pavoroso en una anécdota didáctica que devuelve el control de sus efectos al lector.

Isabelle Jan sostiene que los cuentos de Perrault tienen como fuente directa las colecciones *Le piacevoli notti* de Straparola (1550-1553) y *Lo Cunto de li Cunti*, de Basile (1634-1636); pero ha despojado las historias del interés italiano por lo licencioso y los ha convertido en relatos morales (Cervera, 1992, p.19). En un gesto cercano a la literatura ejemplar medieval, en general interesada en representar a la mujer como objeto de sospecha (Cándano, 2008), Perrault transforma el motivo erótico y maravilloso en un resorte del programa moral, y transforma en ejemplo o, más bien, contraejemplo, la historia de perdición de Caperucita. Esta interpretación no desarticula la tensión entre deseo y castidad, entre espontaneidad y decoro, entre erotismo y virtud. Es esta misma tensión la que informa la versión mistraliana, solo que sin atisbos explícitos de predominio del control.

### III. EROTISMO Y LITERATURA

El castigo y la negación de la dimensión erótica de los seres humanos no ha impedido en Occidente que tenga presencia explícita o implícita en la vida cotidiana de las gentes en el transcurso de los tiempos o que sea evocada en el arte y la literatura. Común a todas las culturas, aunque de manera heterogénea, el erotismo resiente en Occidente una larga historia de represión y condena desde el orden social y jurídico y, sobre todo, desde la plataforma religiosa que de manera habitual ha fundamentado la estructura valórica y la conducta de los pueblos.

A pesar de ello, lo erótico tiene posición central y constituye una —sino la principal— de las pulsiones humanas. Bataille (2001) confesaba: “La vida le propone al hombre la voluptuosidad como un bien incomparable —el momento de la voluptuosidad es resolución y deslumbramiento—; es la perfecta imagen de la felicidad” (p. 82). El licor de lo erótico se derrama en secreto por los rincones desprotegidos del pudor y reaparece, ensalzado o demonizado, convertido en órgano de goce o en ardor ofendido, en tentación o repudio y deja su huella, frecuentemente compleja y paradójica, en las acciones y las palabras de las gentes. Se representa y se oculta, divierte y asusta, se muestra, pero luego se interpreta. Se interpela, se cosifica o se sublima.

En la literatura, el erotismo tiene una larga tradición tanto en Occidente como en Oriente, si es que estas coordenadas en realidad significan algo hoy o tuvieron significado alguna vez. Sus orígenes se pierden en la bruma de los tiempos, pero la

manera en que el sexo, el cuerpo, el placer y sus opuestos axiológicos se han manifestado literariamente es tan compleja como heterogénea.

La manera en que interpretamos la existencia de elementos eróticos en un texto es un asunto interesante por sí mismo, pero se destacan en este estudio las diferencias y semejanzas que guardan entre sí dos discursos cuyo objeto es, en apariencia, el mismo: la misma historia o secuencia ficcional de eventos. Para aclarar los niveles de análisis y sus puntos de concentración, se despejan a continuación algunos asuntos teóricos y metodológicos.

#### IV. TEXTO Y DISCURSO LITERARIOS

Los textos literarios son, para muchos, el elemento central de los estudios literarios, cuando no el único. Sin embargo, no es extraño, hoy, reconocer que el sistema literario (Tinianov, 1965; Comejo-Polar, 1989; Even-Zohar, 1990) y sus diferentes elementos y dinámicas abren a los investigadores nuevos objetos y relaciones de estudio.

Tinianov, en los años 20, ya consideraba la literatura de manera más compleja que como un puro acto aislado cuyo producto es el texto. Comprende la literatura como una red de interrelaciones en que diferentes agentes, signos y relaciones cooperan en la construcción de esta esfera cultural.

Los textos literarios vienen a ser *instancias* de un sistema cultural cuya compleja red de relaciones semánticas y valorativas constituyen la fuente paradigmática desde donde los agentes literarios de producción y recepción construyen su participación. La *instanciación* es comprendida en el enfoque sistémico del lenguaje y la literatura como una gradiente que va desde el potencial de significado a las “instancias” textuales (Halliday, 1993). El espacio cultural constituye una red dinámica de relaciones de significado que alimenta en términos de opción las estructuras disponibles para los hablantes/escritores de una lengua.

La literatura conforma una dimensión cultural, subsegmentada o suborganizada en estratos (canon, periferia, *best-sellers*, literatura de género) y en agentes (escritores, lectores, librerías, editores, académicos, críticos) que alimentan la conformación de la red discursiva de “voces” constituyentes del sistema de valores culturales literarios.

La literatura infantil es un subcampo del sistema literario. Sus valores y objetos tienen un funcionamiento determinado por su participación en ese subcampo específico, pero también establecen relaciones con los elementos del sistema general, además de que lo conforman obras que no siempre participan de esa única filiación genérica o participan de ella de forma conflictiva. La fábula de Caperucita Roja traspasó los límites de la cultura oral para nutrir la escritura de la Europa letrada. Desde ese espacio cultural ingresó a Latinoamérica y pasó a formar parte del imaginario americano. El cuento volvió a la tradición oral de los pueblos en proceso de alfabetización, por medio del uso

familiar de la historia, naturalizada y en general despojada de su filiación autorial europea (Perrault, hermanos Grimm).

A continuación, se observan aspectos de forma en el poema estudiado.

## V. ASUNTOS DE ESTRUCTURA

El poema *Caperucita Roja* de Gabriela Mistral tiene 48 versos, reunidos en 12 estrofas de cuatro versos de catorce sílabas métricas cada una. La rima no sigue un patrón del todo regular, ya que la mayoría de las estrofas tienen rima consonante entre los versos pares; sin embargo, hay dos estrofas que tienen rima consonante encadenada: ABAB. Morfosintácticamente, se combinan versos simples y compuestos. Los versos compuestos se prestan para incluir la modalidad apelativa típica del cuento: las preguntas y respuestas de *Caperucita* o el Lobo.

La estructura narrativa del poema sigue la misma secuencia del cuento, pero no aparece el personaje de la madre de *Caperucita*, sino que parte con la niña como personaje inicial. *Caperucita* tiene un programa consistente en visitar a su abuela enferma. Muy temprano se pone en camino atravesando el bosque y es interceptada por el Lobo, quien le pregunta por su destino. Ella responde inocentemente y le cuenta, desprevenida, la verdad. Lobo se le adelanta por un atajo y llega a la casa de la abuelita, la engaña fingiendo ser la niña y una vez dentro de la casa se la come. Luego Lobo se viste con las ropas de la abuela y espera encamado a *Caperucita*. La niña llega y la engaña para, por último, también devorarla. No existen los leñadores o la final salvación en la versión de Mistral. Tampoco existe una moraleja, como en la versión de Perrault. La historia termina con el acto de engullimiento de la niña y el cuento termina. La historia, como se ha indicado antes, es ampliamente conocida, aunque en este caso y en el del cuento de Perrault están ausentes las secuencias de rescate.

## VI. RELACIONES VERBALES Y TEMPORALIDAD

La estructura verbal que muestra el poema presenta distintas relaciones de temporalidad, a la vez que las características morfológicas de las formas verbales desarrollan un importante apoyo a la dimensión semántica realizada en el poema.

El primer verbo del texto es la forma futura de indicativo “visitará”: “*Caperucita visitará a la abuela...*” (p. 309). Es la única forma futura del texto. El resto de las formas conjugadas fluctúan entre el presente indicativo, el imperativo presente y el pretérito perfecto compuesto de indicativo, preferentemente y, en menor grado, el pretérito perfecto simple, tiempo más habitual en las narraciones. La oración completa abarca los dos primeros versos: “*Caperucita Roja visitará a la abuela / que en el poblado próximo sufre de extraño mal*”. La protagonista del texto está involucrada en una acción futura planteada como “real”. Alarcos Llorach adjudica al verbo en



indicativo la designación de la “no ficción” de lo denotado por la raíz léxica del verbo, esto es, todo lo que el hablante estima real o cuya realidad o irrealidad no se cuestiona” (2000, p.154). Esto es, por supuesto, parte del artificio.

La cláusula subordinada “que sufre de todo mal” presenta una forma verbal en presente de indicativo. Esto hace que la realidad representada resulte contingente con el acto de lectura. Se produce un efecto de simultaneidad. La ilusión creada por la enunciación define la acción como contemporánea de la lectura y cercana, en lo emocional, al lector. Se produce un efecto vívido en la experiencia de los eventos, que tiene presencia en todo el poema-relato.

Los versos siguientes dan “presencia actual” a la protagonista y nos adelantan una unidad recurrente de sentido en el poema: la “ternura”, “dulzura”, “candidez” de la niña. “*Caperucita Roja, la de los rizos rubios,/ tiene el corazoncito tierno como un panal*”. El único verbo de la oración, otra vez desplegada en dos versos, está también en presente indicativo. No se trata de hechos del todo pasados. Los eventos ocurren (concurren) durante el acto de habla. El lector puede “verlos” mientras suceden. El lector deviene testigo y el texto adquiere carácter testimonial.

Los verbos de la estrofa siguiente potencia el mismo efecto mediante otros recursos temporales:

A las primeras luces ya se *ha puesto* en camino  
Y va *cruzando* el bosque con un pasito audaz.  
*Sale* al paso Maese Lobo, de ojos diabólicos.  
—‘Caperucita Roja, *cuéntame* a dónde vas’

La forma compuesta “ha puesto” muestra una variación temporal concordante con las formas anteriores, porque se trata de una forma pretérita cuyos efectos se perciben en el presente enunciativo. Esto, quizá, al efecto especial de tensión producida por las formas componentes de la expresión perfectiva compuesta del verbo. (...) *hay una mutua neutralización de dichos componentes: el auxiliar en presente neutraliza los contenidos de pasado del participio y éste contrarresta los contenidos de presente del auxiliar* (Henderson, 2003, p. 2). Se trata de una acción cuyo punto de partida está en el pasado, pero cuyos efectos trascienden al presente enunciativo desde un punto de vista emotivo o práctico, por ejemplo.

La perífrasis “va cruzando” insiste en la misma afección y adopta otra vez la perspectiva de contemporaneidad de la acción representada, debido al efecto durativo de este tipo de uso del gerundio.

“Sale al paso Maese Lobo”. El presente indicativo nuevamente para estimular el efecto sorpresa para la niña y para el lector. El Lobo interviene el curso de acción de la niña y la interpela con una orden y una pregunta que está en forma indirecta contenida en dicha orden. Este verso adopta la forma dramática del diálogo o del parlamento directo. Tan común al drama como a la narrativa.

La tercera estrofa tiene un primer verso formado por la oración “*Caperucita es cándida como los lirios blancos*”. El verbo está en presente en esta estructura atributiva. Caperucita es caracterizada de nuevo como inocente. Este verso hace de introducción explicativa al modo en que responde la pregunta del Lobo. —*Abuelita ha enfermado. Le llevo aquí un pastel / y un pucherito suave, que se derrama en jugo. / ¿Sabes del pueblo próximo? Vive en la entrada de él—*.

Caperucita responde con toda confianza y despreocupación. Usa el pretérito perfecto compuesto de indicativo para hablar del proceso de enfermedad de la abuela, el que dura hasta el presente. Luego declara llevar un pastel (“llevo”: presente indicativo) y un pucherito suave que “se derrama” en jugo. El derrame del pucherito se produce al mismo tiempo al acto de habla de Caperucita. Luego pregunta al Lobo si conoce el pueblo próximo y, sin esperar respuesta, le confiesa dónde queda la casa de la abuelita. Más adelante se volverá a los implícitos de los actos de habla y la semántica de las expresiones usadas por los personajes, todo ello se postula como lectura alternativa a la pragmática aparente de los actos de habla y al significado primario de las expresiones.

La estrofa siguiente es temporalmente insistente en el efecto de presencialidad del lector en las “escenas” representadas. El primer verso aparenta no tener una gramaticalidad formal, debido al uso en “solitario” del gerundio “discurriendo”, con evidente intención de destacar el sentido durativo presente de la acción. Sin embargo, el segundo verso “recoge bayas rojas, corta ramas en flor” presenta dos verbos en presente indicativo que harían de verbos principales para el gerundio anticipado del primer verso. Los verbos de los dos versos siguientes sostienen la acción “inconsciente” de la niña, quien no se percata del peligro que la acecha.

En los versos que siguen, en la estrofa posterior, se presenta al Lobo que “*ha pasado ya el bosque, el molino, el alcor*”. Este verso acelera la acción, que se muestra de manera vertiginosa adelantada y el personaje se encuentra ya ante la puerta de la casa de la abuelita: “*y golpea en la plácida puerta de la abuelita, / que le abre (a la niña ha anunciado el Traidor)*”. El Lobo aparece golpeando la puerta y luego la abuelita abriéndola. Entre una acción y otra, el hablante lírico (narrador) ha escamoteado una acción intermedia que aparece de forma pospuesta y entre paréntesis. La acción de fingimiento de la voz de la niña por parte del Lobo, para engañar a la abuelita. Esto también resulta en un efecto de aceleración de la acción, que produce tensión y sorpresa en el lector. Las acciones aparecen amontonadas en una secuencia acelerada en la que los procesos se superponen para aumentar el efecto violento de las escaramuzas.

La estrofa posterior presenta un uso particular del verbo “haber”, para expresar que el Lobo lleva tres días sin comer y que, por tanto, se encuentra en un estado de hambre salvaje. “*Ha tres días la bestia no sabe de bocado*”. El verbo “ha” aparece funcionando como parte de la locución adverbial “ha tiempo”, similar a la más usada “hace tiempo”. En este caso, “ha tres días”. El segundo verso tiene carácter apelativo y

teatral “¡Pobre abuelita inválida, quién la va a defender!”). El hablante lírico se lamenta exclamativamente. Los versos que siguen muestran de nuevo una aceleración violenta de la acción: “...se la *comió* riendo toda y pausadamente / y *se puso* en seguida sus ropas de mujer”. El Lobo se come a la abuelita y lo hace riendo al mismo tiempo. Después se traviste. Estos dos versos son los únicos en todo el poema que presentan formas verbales en pretérito perfecto simple.

En la estrofa que sigue reaparece Caperucita. El primer verso reza “*Tocan dedos menudos a la entornada puerta*”. Nuevamente se usa el presente indicativo. “*De la arrugada cama dice el Lobo: –“¿Quién va?”/ La voz es ronca–. “Pero la abuelita está enferma*”. En este verso, el hablante lírico parece compartir conciencia o diálogo con Caperucita. El primer hemistiquio “*La voz es ronca*” parece corresponder al hablante lírico, en cambio, el segundo “*Pero la abuelita está enferma*”, resulta atribuible, en cuanto pensamiento íntimo o verbalización del pensamiento, a la niña. Esta ambigüedad reúne o acerca al hablante lírico al personaje. Sin embargo, en el último verso de la estrofa, el hablante lírico se distancia una vez más “*la niña ingenua explica. “De parte de mamá”*”.

En las estrofas siguientes, el hablante lírico “relata” las acciones e introduce los diálogos desde una cierta distancia visual, pero sosteniendo el presente para continuar la copresencia del lector en la escena.

Caperucita ha entrado, olorosa de bayas.  
Le tiemblan en la mano gajos de salvia en flor.  
–“Deja los pastelitos, ven a entibiarme el lecho”.  
Caperucita cede al reclamo de amor.

De entre la cofia salen las orejas monstruosas  
–“Por qué tan largas?”, dice la niña con candor.  
Y el velludo engañoso, abrazando a la niña:  
–“¿Para qué *son* tan larga? Para oírte mejor”.

El cuerpecito tierno le *dilata* los ojos.  
El terror en la niña los *dilata* también.  
–“Abuelita, decidme: ¿Por qué esos grandes ojos?”  
– Corazoncito mío, para mirarte bien...”

Y el viejo Lobo *ríe*, y entre la boca negra  
*Tienen* los dientes blancos un terrible fulgor.  
–“Abuelita, decidme: ¿Por qué esos grandes dientes?”  
–Corazoncito, para devorarte mejor...”

*Ha arrollado* la bestia, bajo sus pelos ásperos,  
El cuerpecito trémulo, suave como un vellón;  
y *ha molido* las carnes, y *ha molido* los huesos,  
y *ha exprimido* como una cereza el corazón (p. 310).

Estas cinco estrofas sostienen la tendencia verbo-temporal de las fases anteriores: presente indicativo (dilata, ríe, tienen), presente imperativo (decidme) y pretérito perfecto compuesto (ha arrollado, ha molido, ha exprimido). Las formas presentes de indicativo se asocian al Lobo, lo que imprime a estas estrofas finales la presencia imponente del depredador. Las formas imperativas pertenecen al personaje Caperucita, quien exhorta al Lobo a explicar sus rasgos excesivos. Las formas compuestas determinan los resultados nefastos del crimen, que acaba de suceder y cuyo espectáculo está al alcance de los sentidos para el lector.

## VII. ONOMÁSTICA, DESIGNACIÓN Y CALIFICACIÓN

Los personajes del relato contenido en el poema son los ya conocidos por la tradición: Caperucita, la abuela y el Lobo. Tal como se indicó, no hacen aparición en esta versión ni la madre ni los leñadores. En la versión de Perrault, que sirve de modelo a Mistral, la madre tiene un lugar importante y común con la abuela: “*su madre estaba enloquecida con ella y su abuela mucho más todavía*” (Perrault, 1999, p.55). Ambas están fascinadas con la niña.

Las formas de llamar al Lobo en el poema muestran cierta variedad: Lobo, Maese Lobo, el Traidor, la bestia, el velludo engañoso, el viejo Lobo. La fórmula de tratamiento “Maese” ha caído en desuso y proviene de “magister” (“maestre”, 1227 y “maese”, siglo XVI) (Corominas, 1967). Dota al personaje de “experiencia”, “maestría”, “vejez”; que hace juego con “Viejo Lobo”. El campo semántico de las designaciones de Lobo reúne vejez, maestría, engaño, maña: todas “cualidades” o “habilidades” propias de la experiencia-vejez; pero se suman a ellas las propiedades físicas: velludo, bestial, hambriento, dotado de las armas de un depredador.

La abuela es llamada de esa manera y como “abuelita”, y es caracterizada como inválida y enferma. O sea, una persona para la que la vejez no representa experiencia sino invalidez e impotencia. El personaje está expuesto a su suerte y a las intenciones de los demás, las peores de todas, las del Lobo.

La niña es representada de forma opuesta a la descripción del personaje Lobo y es nombrada como Caperucita Roja, Caperucita, la niña. Ella es toda juventud, inocencia, candidez, ternura.

En el apartado siguiente, se analiza el texto Caperucita Roja de Gabriela Mistral desde el punto de vista de su semántica global, con el objetivo de determinar los recursos de construcción del significado literario, dentro de los que se encuentra el dispositivo erótico como dimensión de lectura.

### VIII. TRANSITIVIDAD: SEMÁNTICA IDEATIVA

Con “semántica ideativa” se hace referencia a una de las formas de análisis semántico de la cláusula como unidad léxico-gramatical en el análisis lingüístico sistémico-funcional, tan común en una parte de la práctica del análisis del discurso hoy (Halliday, 1982; Halliday y Matthiessen, 2014; Ghio y Fernández, 2005).

En la comprensión sistémico-funcional, la cláusula es la unidad gramatical en que se realizan los significados propiamente lingüísticos. Existen tres modalidades de significado simultáneo en toda cláusula<sup>1</sup>: los significados *ideativos*, *interpersonales* y *textuales*. Halliday llama a estos sistemas de significado *metafunciones*. Se trata de “funciones” más o menos universales, que cumple la lengua en el uso de los hablantes en toda situación comunicativa. La *metafunción interpersonal* se vincula con los significados de la cláusula en cuanto intercambio y, por lo mismo, hace alusión a la dimensión política del uso del lenguaje en toda interacción comunicativa. La *metafunción textual* alude a la cláusula como mensaje, como estructura de información y de despliegue textual de la información.

Los significados ideativos (o *metafunción ideativa*) son aquellos relacionados con la comprensión de la cláusula en cuanto manifestación del uso de la lengua como herramienta de representación de la realidad. La realidad, en lo lingüístico, se compone de cláusulas y complejos de cláusulas, semánticamente programadas como procesos, entidades y circunstancias. Diferentes tipos de proceso que definirán, tipológicamente, diferentes tipos de participante en diferentes circunstancias.

En esta sección del análisis, se hace un énfasis en los significados ideativos detectados en el poema. La ficción narrativa levantada en forma de poema presenta enorme interés estético y esa ficción depende de la manera en que los sistemas de significado a nivel de los complejos clausales colaboran en la construcción de los significados textuales y discursivos. Ya se ha hecho alusión, con anterioridad, a las relaciones temporales expresadas en los verbos utilizados; pero conviene, también, definir qué sucede a nivel de los sintagmas nominales como elementos elicitadores de entidades y de los verbos como elicitadores de procesos. A su vez, en la construcción semántica del nivel mencionado, los elementos circunstanciales definen instancias contextualizadoras en cuanto a temporalidad, modo, espacio, etcetera.

---

<sup>1</sup> *Cláusula* es la unidad sintáctica que cuenta con un verbo conjugado y en la que, por tanto, se realiza la predicación, esto es, se organiza su esquema sintáctico en las funciones sujeto y predicado. En la perspectiva sistémico-funcional, la representación de realidad mediante unidades lingüísticas como las cláusulas y las oraciones o complejos de cláusulas formadas por ellas tiene como componentes semánticos básicos un proceso y unas entidades involucradas en dicho proceso, y, quizá, unas circunstancias. Los procesos, de manera común, son realizados por estructuras (grupos) verbales, las entidades por grupos nominales y las circunstancias por grupos adverbiales o frases preposicionales.

Debido al propósito de publicación del presente trabajo, no se analizan todos los complejos clausales debido a limitantes de extensión; pero se realiza una ilustración del análisis del sistema de *transitividad*<sup>2</sup> en la organización del poema, para adelantar un análisis sistémico-funcional más completo del texto en una publicación posterior y para mostrar la manera en que se construye la realidad ficcional del poema a nivel gramatical.

Figura 1: Caperucita Roja visitará a la abuela

Caperucita Roja	Visitará	A la abuela que en el poblado próximo sufre de extraño mal
Actor	Proceso material	Alcance
Entidad que realiza la acción	Tipo de proceso realizado	Entidad receptor de la acción realizada

Los procesos materiales son aquellos que construyen, por el lenguaje, sucesos y acciones, en los que el principal participante funciona como “Actor” (hacedor) de la acción (Halliday y Matthiesen, 2014). El “Alcance” es una entidad menos activa en el proceso o es aquella que constituye, más bien, un refinamiento mismo del proceso (de la acción, por ejemplo), más que una entidad propiamente tal<sup>3</sup> (Halliday y Matthiesen, 2014, p. 347).

Figura 2: Caperucita Roja, la de los rizos rubios, tiene el corazoncito tierno como un panal

Caperucita Roja, la de los rizos rubios	Tiene	El corazón tierno como un panal
Portador (Poseedor)	Proceso relacional atributivo posesivo	Atributo (Posesión)
La entidad principal es portadora de otra entidad	Tipo de proceso realizado	Entidad poseída

Los *procesos relacionales*, según Eggins (2002), incluyen “las variadas formas en las que se puede expresar la existencia en las cláusulas inglesas (p.375)”. Sin embargo, dicha afirmación vale también para el castellano, debido al carácter semánticamente universal propuesto por Halliday para el análisis metafuncional de la cláusula.

Halliday (1994) propone “If material processes are those of doing, and mental processes are those of sensing, the third main process type, that of relational processes, could be said to be those of being. Examples are *Sara is wise, Tom is the leader*” (p. 119). Según el gramático inglés, habría tres subtipos de procesos relacionales:

<sup>2</sup> Halliday llama *transitividad* al sistema gramatical utilizado para la construcción de la experiencia por medio de conjuntos y procesos manejables comunicativamente: procesos materiales, mentales, relacionales, conductuales, verbales y existenciales (Halliday, 1994, p.106).

<sup>3</sup> Parfraseo y traducción del autor de este artículo.

*intensivos, circunstanciales y posesivos*, los que, a su vez, se subclasifican en *atributivos e identificativos* (p. 119).

Tabla 1: Principales tipos de proceso relacional

Tipo-Modo	(i) Atributivo	(ii) Identificativo
1) Intensivo	Sara es sabia	Tom es el líder, el líder es Tom
2) Circunstancial	La feria es el martes	Mañana es el primero de marzo; el primero de marzo es mañana
3) Posesivo	Pedro tiene un piano	El piano es de Pedro; de Pedro es el piano.

\*Adaptada de Halliday (2014, p.119)

Figura 3: A las primeras luces ya se ha puesto en camino / y va cruzando el bosque con un pasito audaz.

A las primeras luces	ya	se ha puesto en camino		y	va cruzando		el bosque	con un pasito audaz
Circunstancia temporal	Circunstancia temporal	Proceso Material	Actor: 3ª Persona Singular (Caperucita)	Conector copulativo	Proceso Material	Actor: 3ª Persona Singular (Caperucita)	Alcance	Circunstancia Modal
Temporalidad de la acción	Temporalidad de la acción	Acción material (expresión fraseológica de significado temporal ingresivo)		Conectados acciones consecutivas	Acción material de significado durativo		Entidad circunstancial	Manera de realizar la acción

Figura 4: Sale al paso Maese Lobo, de ojos diabólicos.

Sale al paso	Maese Lobo, de ojos diabólicos
Proceso material	Actor (posmodificado). El participante es caracterizado físicamente
Expresión fraseológica equivalente a que “se aparece de forma súbita”	Participante de la acción, caracterizado mediante una frase preposicional en función adjetiva.

Figura 5: ¡Caperucita Roja, cuéntame a dónde vas!

Caperucita Roja,	Cuénta	(tú)	me	A dónde	vas	(tú)
Vocativo	Proceso Verbal	Dicente <sup>4</sup> (Emisor)	Receptor	Circunstancia de lugar (o espacial)	Proceso material	Actor
Apelativo	Acción comunicativa	Participante activo del proceso (agente)	Participante receptivo	Pregunta planteada indirectamente	Acción física	Participante activo (Agente)

Los *procesos verbales* son procesos del “decir” en todas sus variedades, incluidos otros tipos de proceso semiótico o comunicativo. El *Dicente* es el “hacedor” de la acción verbal, el emisor y, muchas veces, es representado también un receptor o participante que recepciona el mensaje o hacia el que va dirigido.

Estas pocas entradas analíticas muestran la manera en que la gramática sustenta el entramado semántico del poema y producen con las mismas herramientas gramaticales del uso habitual de la lengua unas condiciones diferentes para el poema: el uso literario o poético de la lengua.

## IX. NARRATIVIDAD Y EROTISMO

El cuento infantil deviene relato criminal, relato teñido de erotismo desde una perspectiva negativa o victimal. La niña es, ya se sabe, embaucada por el depredador; pero nadie la salva. Nadie acude en su ayuda. La niña cae víctima de su inocencia y del hambre salvaje de su victimario, de su deseo bestial desatado. El poema “narra” la historia de forma que el lector pueda “ver” lo que sucede, no solo que se entere de lo sucedido.

El Lobo en el cuento de Perrault había sido llamado “compadre Lobo”<sup>5</sup>, “Maese Lobo” lo llamará Mistral. El Lobo es cercano a la familia o conocido, quizá, de Caperucita en la versión francesa y es un “maestro”, antiguo y experimentado, en la versión de la poeta.

En el relato de Perrault, análogo en crudeza al de Mistral pero más seco, producto de su forma prosaica, no aparece el relato de cierre del narrador de la poeta. Esos cuatro versos finales, que atestiguan el resultado grotesco de la acción del depredador, no están en el cuento del secretario de la Academia Francesa.

<sup>4</sup> Sayer, en la terminología hallidaiana.

<sup>5</sup> “Compère le Loup”



La tensión erótico-pornográfica del poema de Mistral se levanta en la serie de oposiciones descriptivas del Lobo y de Caperucita y en la serie de metáforas de connotación física y sexual desplegadas en el poema.

*“Caperucita es cándida como los lirios blancos”*. Cándida o virgen. Su inocencia intelectual es correlativa a su inexperiencia sexual. Los “lirios blancos” refuerzan cromáticamente la idea de candidez y virginidad, pero también adelantan el advenimiento de la muerte.

*“Le llevo aquí un pastel y un pucherito suave, que se derrite en jugo”*. Comida y sexo se confunden en esta imagen reforzada por el uso del deíctico “aquí” que parece indicar un lugar del cuerpo. “Un pucherito suave”, fácilmente comprensible como el órgano sexual femenino, “que derrama en jugo”: una vulva-vagina que “chorrea” jugo.

En un gesto equívoco, la niña pregunta *“¿Sabes del pueblo próximo? Vive a la entrada de él”*. La niña “tutea” al Lobo, usa la segunda persona informal y resulta un tanto “coqueta” la pregunta. Inocencia y coquetería parecen confundirse. La niña entrega, con detalles, la información de su destino, ignorante de la muerte que le espera.

*“Y ahora, por el bosque discurriendo encantada, / recoge bayas rojas, corta ramas en flor. / Y se enamora de unas mariposas pintadas/ que le hacen olvidarse del viaje del Traidor”*. Este pasaje muestra a Caperucita obnubilada por su candor, su atracción por lo natural. Parece una niña prepúber “enamorarse” de su entorno, exuberante, ebria en su energía juvenil. Además, el narrador dice *“‘olvidarse’ del viaje del Traidor”*. La expresión sugiere que la niña tiene algún grado de conciencia de lo que está sucediendo, que la niña “envió”, de alguna manera, al Lobo a su encuentro en la casa de la abuela.

El Lobo no ha probado bocado, dice el narrador, en tres días y se come a la abuelita “pausadamente”. Es sabida la connotación sexual que tiene el verbo “comer” en diversas lenguas (Alarcón, 2002). *“... Se la comió riendo toda y pausadamente / y se puso en seguida sus ropas de mujer”*. ¿Quién se estaba riendo? La lógica dicta que es Lobo quien se comió a la abuelita y que, mientras lo hacía, reía pausadamente. Una vez más, parece desarrollarse cierto espacio de ambigüedad que sugiere que estamos hablando de una relación sexual, pausada y gozosa.

*“Tocan dedos menudos a la entornada puerta. / De la arrugada cama, dice el Lobo: “¿Quién va?” / La voz es ronca. “Pero la abuelita está enferma”, / la niña ingenua explica. “De parte de mamá”*. En este pasaje, de nuevo, se asiste a una representación ambigua y cargada de erotismo. “Dedos pequeños” tocan la puerta. Si se piensa en la acción narrada, se debiera reconocer que tocar la puerta con los dedos y no con el puño o los nudillos resulta un gesto lúdico o de coquetería, como tocaría la amante al llegar al lugar donde se encontrará con su pareja sexual. *“De la arrugada cama”*, nos habla de una imagen fácilmente recuperable como experiencia relacionada con lo sexual. La cama deviene lecho amatorio. O sea, el acto de comerse a la abuelita

recobra su sentido sexual. El verso que reza “*La voz es ronca. ‘Pero la abuelita está enferma’*” muestra un imperceptible pasaje de la voz del narrador (Primer hemistiquio: La voz es ronca) a la del personaje Caperucita (Segundo hemistiquio: Pero la abuelita está enferma). Se introduce el estilo indirecto libre. Los pensamientos de la niña se confunden en la “voz” del narrador y confluyen, absolutamente, en el primero de los hemistiquios. La niña decide creer.

“*Caperucita ha entrado, olorosa de bayas. /Le tiemblan en las manos gajos de salvia en flor. /Deja los pastelitos; ven a entibiarme el lecho*”/ *Caperucita cede al reclamo de amor*”. La niña entra en la habitación donde la espera su amante. La casa permite acceso inmediato al espacio del lecho. Ha entrado olorosa a naturaleza, le tiemblan las manos (por la inexperiencia). El Lobo la reclama “ven a entibiarme el lecho”. El pasaje resulta explícito, comprobatorio de la intuición erótica del lector y se cierra triunfal “*Caperucita cede al reclamo de amor*”.

“*De entre la cofia salen las orejas monstruosas./ ‘¿Por qué tan largas?’*, dice la niña con candor./ *Y el velludo engañoso, abrazando a la niña:/‘¿Para qué son tan largas? Para oírte mejor’*”. Comienza el despliegue de las monstruosidades físicas del lobo, ya adelantadas en algún verso anterior “el fabuloso Lobo”. De la cofia de la abuela salen sus orejas monstruosas. Todos sus órganos resultan desproporcionados, sobrehumanos, bestiales. El Lobo abraza a la niña, repite la pregunta de la niña y responde mientras sube su ardor.

“*El cuerpecito tierno le dilata los ojos./ El terror en la niña los dilata también./ ‘Abuelita, decidme ¿por qué esos grandes ojos?’/ ‘Corazoncito mío, para mirarte bien...’*”. El Lobo está excitado. El cuerpo tierno de la niña le dilata las pupilas y el hecho de que esté asustada lo excita aun más. Su afán amoroso lo hace adoptar el discurso del amante fogoso: “*Corazoncito, mío*” y confiesa: “*para mirarte bien*”. El verbo “mirar” tiene un sentido diferente al verbo “ver”. Mirar es una acción voluntaria. Mirar es un acto de lujuria en el contexto del relato.

“*Y el viejo Lobo ríe, y entre la boca negra/ tienen los dientes blancos un terrible fulgor./ ‘Abuelita, decidme ¿por qué esos grandes dientes?’/ ‘Corazoncito, para devorarte mejor...’*”. El lobo es viejo y ríe triunfal. Tiene la boca negra y los dientes blancos y fulgurantes. El contraste realza el grotesco de la escena. El Lobo contesta la última pregunta antes de devorar a su presa.

Ya se hizo referencia al vínculo matricial entre los campos semánticos de comer y del acto sexual. Hasta este punto llegan las acciones del relato de Perrault y luego está la moraleja. En el poema de Mistral, quedan aún los versos finales.

“*Ha arrollado la bestia, bajo sus pelos ásperos/ el cuerpecito trémulo, suave como un vellón,/ y ha molido las carnes y ha molido los huesos/ y ha exprimido como una cereza el corazón*”. Todos los verbos de la estrofa están en pretérito perfecto compuesto, tal como se indica más arriba. Esto acerca al lector al espectáculo de la devastación. La

bestia tiene los pelos ásperos y bajo sus pelos “arrolla” el cuerpecito trémulo (tembloroso) y suave como un vellón, como la lana de una oveja (opuesto agónico del Lobo), el cuerpo suave y virginal de la niña. El Lobo ha ultrajado ese cuerpo. Lo ha molido, lo ha desestructurado y le ha exprimido (usado, aprovechado) el corazón.

El relato define, en última instancia, en la forma privilegiada del poema por medio de la voz enérgica y atrevida de la poeta, la historia trágica de la pérdida de la inocencia, del abuso del hombre mayor a la niña casi mujer. Se narra la pérdida irremediable del corazón, el sacrificio irresponsable pero inocente del amor, producto de un vértigo pasajero, por un momento incomprensible y anticipado de lujuria.

El poema reescribe en forma lírica una de las historias más entrañables de la niñez y la juventud moderna, que remonta sus raíces lejanas en la edad oscura del Viejo Mundo y reflota en clave erótica y dolorida en tierras americanas, por medio de la voz telúrica de la gran poeta Gabriela Mistral.

#### OBRAS CITADAS

- Alarcón, Paola (2002). El acto sexual es COMER: descripción lingüístico-cognitiva. *RLA: Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*. Universidad de Concepción.
- Alarco Llorach, Emilio (2000). *Gramática de la lengua española*. Espasa Calpe.
- Bataille, George (2001) *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo editora, S.A.
- Bruner, Jerome (2013). *La fábrica de historias: Derecho, literatura y vida*. Segunda Edición en español. Fondo de Cultura Económica.
- Cándano, Graciela (2008) Reminiscencias misóginas en la literatura ejemplar: un aspecto de lo maravilloso mágico en la Baja Edad Media. *Acta Poética*, 29 (2).
- (2000). *La seriedad y la risa: la comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. UNAM.
- Carrasco, María (2005). *Orígenes y desarrollo de la literatura infantil y juvenil inglesa*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Cervera, Juan (2003) *Aproximación a la literatura infantil*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2f7k1>
- (1992) *Teoría de la literatura infantil*. Ediciones Mensajero.
- Colomer, Teresa (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Síntesis.
- Cornejo-Polar, Antonio (1989). Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XV, N°29, Lima, 1er semestre de 1989; pp.19-24.
- Corominas, Joan (1967). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. 2da. Edición. Gredos.

- Eggs, Suzanne (2002). *Introducción a la lingüística sistémica*. Ediciones Universidad de La Rioja.
- Even-Zohar, Itamar (1990). The 'Literary System', en *Polysystem Studies Poetics Today* 11:1; pp. 27-44.
- Ghio, Elsa. y María Delia Fernández (2005). *Manual de lingüística sistémico-funcional: el nefoque de M.A.K. Halliday y R. Hasan: aplicaciones a la lengua española*. Universidad Nacional del Litoral.
- Grimm, Jacob (1999). *Cuentos de Grimm*. Editorial Óptima.
- Halliday, M.A.K. (1993) The act of meaning. *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics 1992: language, communication, and social meaning*. Georgetown University Press.
- (1982). *El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica.
- Halliday, M.A.K. y Christian Matthiessen — (2014) *An introduction to functional grammar*. Fourth Edition. London/ New York: Arnold.
- (2004). *An introduction to functional grammar*. Third Edition. Arnold.
- (1994). *An introduction to functional grammar*. Second Edition. Arnold.
- Henderson, C. (2003). Aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos en el uso del pretérito perfecto compuesto de tres variedades americanas de español". Proyecto presentado en el Seminario Iberorromano IBSEM de la Universidad de Estocolmo, 10 de noviembre de 2003.
- Jan, Isabel (1992). *La littérature enfantine*. Les Éditions Ouvrières, 1984; en Cervera, Juan. *Teoría de la literatura infantil*. Ediciones Mensajero.
- Mistral, Gabriela (2012) *Caperucita Roja*. Colección Poesía Ilustrada. Ilustraciones de Paloma Valdivia. Editorial Amauta Ltda.
- (2004). *Poesías Completas*. Editorial Andrés Bello.
- Perrault, Charles (1999). *Cuentos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Roa, Armando. (1999). Perrault y la modernidad: un estudio antropológico. En *Charles Perrault. Cuentos*. Editorial Universitaria.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. Athens and London. The University of Georgia Press.
- Tinianov, Iuri (1965) [1927]. Sobre la evolución literaria", en Todorov Tzvetan. (Ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI.
- Todorov, Tzvetan (Ed.) (1965) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI.