

***Elogio de la madrastra: cohesión y coherencia entre lo textual y lo textil*¹**

In Praise of the Stepmother — cohesion and coherence between texts and textiles

Elogio de la madrastra: coesão e coerência entre o textual e o têxtil

Katherine Pajuelo Lara

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

katherine.pajuelo@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-3535-4223>

Resumen

La novela erótica *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa (1998), consta de catorce capítulos y un epílogo. Seis de los capítulos abren con cuadros de artistas clásicos (cuatro de ellos de los siglos XV al XVI, y dos del XX). Sin embargo, las imágenes no constituyen una ayuda visual para entender la trama, sino que forman parte de ella; es decir, las situaciones vividas por los personajes se reflejan en las pinturas. Los personajes prolongan su fantasía erótica en los cuadros y los personajes de los cuadros cobran vida. A través de los conceptos de cohesión y coherencia de la lingüística del texto, explicamos que lo textual y lo textil (lienzo) en la novela se cohesionan y forman una trama coherente.

Palabras clave: cohesión; coherencia; erotismo; texto; textil.

Abstract

Mario Vargas Llosa's erotic novel *In Praise of the Stepmother* (1998) has fourteen chapters and one epilogue — six of them are introduced by a classic piece of art (four are canvases from 15th to 16th centuries, and two from 20th century). However, images are not there to be a visual aid to understand the plot but to be a part of it, in other words, the real characters' experiences are reflected in the paintings. The real characters prolong their erotic phantasy in the paintings, and breathe life into the characters painted. Under the concepts of cohesion and coherence from text linguistics, we explain that text and textile (canvas) in the novel are linked together and form a coherent plot.

Keywords: cohesion; coherence; erotism; text; textile.

Resumo

O romance erótico *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa (1998), consta de catorze capítulos e um epílogo. Seis dos capítulos iniciam com quadros de artistas clássicos (quatro deles dos séculos XV ao XVI, e dois do XX). No entanto, as imagens não constituem um apoio visual para entender a trama, mas sim formam parte dela; isto é, as situações vividas pelas personagens se refletem nas pinturas. As personagens prolongam sua fantasia erótica nos quadros e as personagens dos quadros ganham vida. Através dos conceitos de coesão e coerência da linguística do texto explicamos que os aspectos textual e têxtil (tela), no romance, se entrelaçam e criam uma trama coerente.

Palavras-chave: coesão; coerência; erotismo; texto; têxtil.

Recibido: 27/03/2023

Aceptado: 01/07/2023

Publicado: 26/09/2023

¹ Este artículo se deriva de la investigación de la tesis de la autora en la maestría en Lengua y Literatura que se presenta en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1. Introducción

Podríamos decir que, dentro de la producción novelesca de Mario Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), su secuela, conforman una misma novela erótica. En este trabajo de investigación abordaremos la primera. Si bien es una novela breve y de aparente lectura ligera, su complejidad radica en la presencia de las obras de arte que abren seis de sus capítulos. Algunos investigadores la consideran una novela ecfrástica, por la presencia de pinturas en algunos de sus capítulos. Por nuestra parte, consideramos que los cuadros son una prolongación de la fantasía de los personajes reales y, por lo tanto, la continuidad o ampliación de los cuadernos de Rigoberto, su autor.

Los capítulos que, por el contrario, no abren con cuadros nos remiten a las vivencias de los personajes «reales»; es decir, en orden de aparición: doña Lucrecia, Alfonso, don Rigoberto y Justiniana. En la primera página de la novela, el narrador nos presenta a los dos personajes centrales de la novela: la madrastra y el niño, ya insinuados en la portada del libro (v. Anexo). Hacia el final del primer capítulo, somos testigos de los juegos eróticos de la pareja adulta; Lucrecia pregunta: «¿Quién soy? [...] ¿Quién dices que he sido?»; responde Rigoberto: «La esposa del rey de Lidia, mi amor». Y agrega el narrador: «Estalló don Rigoberto, perdido en su sueño» (Vargas Llosa, 1999, p. 20). A continuación, el segundo capítulo empieza con un cuadro.

Pedro Antonio Agudelo (2013) define la écfrasis literaria como «la representación de una representación, constituyendo de esta manera una mimesis doble en la medida en que la obra de arte referida en una narración está ‘contenida’ en la obra literaria» (p. 118). Considera que lo que importa es la interpretación que se le da a la pintura u obra de arte, y no descifrarla. En la misma página, el autor manifiesta: «[D]esde el punto de vista de la teoría de la novela [...] podríamos señalar que el narrador (y por encima de él el autor) construye otro relato que en muchas ocasiones puede resultar distinto al presentado en la obra plástica». En su investigación sobre la *ekphrasis* como traducción visual, Alberto Valdivia Baselli (2005) plantea que «los sistemas semióticos lingüístico (poético) y visual (plástico) podrían ser entidades que *se descodifican entre sí* y, de esa manera, permitirían al emisor o receptor hipotético plantear una codificación o descodificación si no feliz, aproximada o creativa» (p. 58). Es decir, no sería responsabilidad exclusiva del autor descodificar la obra de arte para que pueda comprenderla un lector.

Efrén Giraldo (2011) considera que *Elogio* es una búsqueda de obra de arte total, puesto que se nutre de pinturas, de literatura y estimula varios sentidos; es decir, lo multisensorial, fundamental en las estéticas simbolistas. Agrega que la estructura de *Elogio* es de «tipo centauro», por estar «a medio camino entre el despliegue de imágenes y el relato» (p. 257). Así, hay exigencias cognitivas para el lector, pues deberá interpretar una novela con un espacio mixto donde hay hechos y objetos visuales perceptibles.

Diane E. Marting (1998) afirma que los cuadros (*nonprose “texts”*) no deben perder su heterogeneidad con respecto a las palabras. Sin embargo, dicha heterogeneidad (estado de separación de los cuadros y la prosa) se transgrede en la lectura. La autora sostiene, además, que esta novela presenta un conjunto de efectos transgresores:

... the separateness of the painting from prose, of the visual from the verbal, necessarily violated in reading, has been further sabotaged by other narrational strategies. More than just the mutual contamination of two genres, more than merely transgressive erotic themes, there is in this novel an orchestration of transgressive effects. (p. 38)

Marting (1998) ha identificado tres niveles de historia en *Elogio*. El primer nivel es la historia-marco (constituida por los cuatro personajes de la obra). El segundo nivel está conformado por los cuadros y se lo menciona en el primer nivel o puede inferirse a partir de este. El tercer nivel es nuevamente verbal y está constituido por las interpretaciones de los cuadros que hacen los personajes de la historia-marco. Un ejemplo de la interacción entre los tres niveles, explica Marting, se produce al finalizar el primer capítulo, cuando el lector se encuentra con un Rigoberto que fantasea en voz alta, en el lecho nupcial, con ser Candaules, el rey de Lidia, exhibiendo su esposa a su primer ministro Giges. Acto seguido aparece el cuadro de Jacob Jordaens a modo de epígrafe del primer capítulo. Este cuadro constituye una narración visual similar al episodio vivido en la historia-marco y a la vez distinto, ya que el lector logra reconocer la voz de Rigoberto como productor de la fantasía. A esta heterogeneidad planteada por Marting, agregaríamos el efecto espejo que se produce entre la historia-marco y el cuadro, pues el Giges de la pintura y de la fantasía de Rigoberto no es otro en la realidad que el niño Alfonso que observa a Lucrecia, exhibida por su padre, Candaules, en pleno acto sexual: «El fondo del torbellino placentero que eran ella, la vida, como asomando y desapareciendo en un espejo que pierde su azogue, se delineaba a ratos una carita intrusa, de ángel rubicundo» (Vargas Llosa, 1999, p. 19).

Elogio de la madrastra, de Mario Vargas Llosa (1988), se caracteriza por presentar en seis de sus catorce capítulos cuadros con los que abre su narración. El narrador se vale de los cuadros para prolongar en ellos las fantasías eróticas de sus personajes. Nos proponemos usar herramientas de la lingüística del texto para analizar los seis capítulos que contienen las pinturas. Dicho esto, nos planteamos dos objetivos: identificar la manera en que los personajes reales de la novela se cohesionan con los de los cuadros y señalar con citas textuales algunos elementos cohesivos presentes dentro de cada uno de esos capítulos.

2. Marco teórico

Esta investigación constituye, como se verá en el apartado destinado a presentar la metodología, un análisis hermenéutico literario. Dicho esto, es necesario comenzar definiendo la hermenéutica literaria como la «disciplina que estudia la estructura y el sentido de los textos literarios» (García-Bedoya, 2019, p. 86). Siguiendo el estudio de Carlos García-Bedoya (2019), tomaremos algunas ideas clave de su modelo hermenéutico (p. 90), que comprende dos fases: la explicación (análisis inmanente) y la comprensión (síntesis trascendente). Nos interesa puntualmente la primera fase que, a su vez, el autor separa en tres estratos: el superficial (plano de la expresión, análisis de la dicción textual), el intermedio (forma del contenido, análisis de la sintaxis textual) y el profundo (sustancia del contenido, semántica textual).

Anna López Samaniego (2014) define las «etiquetas discursivas» como nombres o sintagmas nominales que se emplean para evocar entidades en el discurso, esto es, para seleccionarlas como unidad, categorizarlas y darles nombre. Señala que este mecanismo nominal permite convertir segmentos o bloques de información en entidades discursivas unitarias más fáciles de manejar: «Al

realizar esta condensación informativa, estas *etiquetas discursivas* facilitan, además, la retención de la información en la memoria del lector, ya que le permiten integrar el contenido del discurso que está procesando en su propia experiencia y conocimiento del mundo» (p. 17, el resaltado es de la autora).

López Samaniego considera agrupar los mecanismos de cohesión léxica junto con los mecanismos de continuidad referencial de tipo gramatical (referencia, sustitución y elipsis). Así, las relaciones de cohesión, según la autora, se reorganizarían de la siguiente manera:

Tabla 1

Clasificación de los mecanismos de cohesión de acuerdo con su función cohesiva

FUNCIÓN COHESIVA	FUNCIONAMIENTO	MECANISMOS
Conexión [C]	Miembro A [C] Miembro B	Conectores, marcadores del discurso
Continuidad referencial [MCR]	Miembro A ← [MCR B]	Referencia, sustitución, elipsis, cohesión léxica reiterativa
Continuidad temática	Miembro A ↔ Miembro B	Cohesión léxica asociativa

Nota. Tomado de López Samaniego (2014, p. 94).

Miguel Á. Esparza Torres (2006) brinda pautas para analizar la cohesión y la coherencia en los textos en español. Parte de la idea de que el texto es una unidad de análisis lingüístico. Al ser una unidad, las oraciones que forman un párrafo están relacionadas entre sí; es decir, muchas veces se explican en relación con lo que antecede. En definitiva, un texto es una unidad significativa y no una suma de frases (p. 60). Señala también Esparza:

Si las oraciones se combinan en enunciados más amplios y complejos, en los que cada una de ellas encuentra su lugar y asume plenamente su significado, entonces, por encima de las oraciones, existe un nivel superior, el texto, entre cuyos elementos se dan relaciones de diferente naturaleza de las que se dan en el ámbito oracional. (p. 61)

A partir de un texto de Benito Pérez Galdós, Esparza Torres (2006) analiza y ejemplifica los distintos mecanismos de cohesión. Hemos considerado algunos de estos ejemplos en nuestro trabajo sobre la cohesión, pues consideramos que esto facilitará su aplicación en el análisis textual.

Presentamos a continuación un ejemplo base, propuesto por Esparza Torres, tomado de *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós:

De todo lo que *el enamorado* pensaba hacer para la redención de *su querida*, nada *le* parecía tan urgente como enseñarla a escribir y a leer bien. Todas las mañanas *la* tenía media hora haciendo palotes. *Fortunata* deseaba aprender; pero ni con la paciencia ni con la atención sostenida se desarrollaban *sus* talentos caligráficos [...]. Ya se ve, para *él* era fácil; pero *ella*, que en *su* vida las había visto más gordas, hallaba en la escritura una dificultad invencible. Decía con tristeza que no aprendería jamás, y se lamentaba de que en *su* niñez no *la* hubieran puesto a la escuela. La lectura *la* aburría también y *la* cansaba soberanamente, porque después de estarse un mediano rato sacando las sílabas como quien saca el agua de un pozo, resultaba que no entendía ni jota de lo que el texto decía. (Fragmento encontrado en Esparza Torres, 2006, p. 60, los resaltados son del autor)

Tabla 2

Algunos mecanismos de cohesión, ejemplos y anotaciones

1 Cohesión y cadenas anafóricas	
Referencia y correferencia	«De todo lo que el enamorado pensaba hacer para la redención de su querida , nada le parecía tan urgente como enseñarla a escribir y a leer bien.» (p. 66) El sintagma <i>el enamorado</i> y los cohesivos <i>su</i> y <i>le</i> designan a la misma persona. <i>El enamorado</i> tiene su propia referencia, y <i>su</i> y <i>le</i> son correferentes con él (p. 66).
Cadenas anafóricas	Cuando la secuencia de elementos cohesivos tiene un mismo referente se denomina cadena. Si la cadena está constituida por cohesivos anafóricos, se denomina cadena anafórica. En la cadena se distingue un núcleo —el referente para toda la cadena— y los eslabones (elementos cohesivos), que pueden situarse a cualquier distancia. Si observamos las primeras cuatro líneas del ejemplo principal, notaremos que la cadena está formada por un núcleo: <i>el enamorado</i> ; y tres eslabones: <i>su</i> , <i>le</i> y <i>él</i> .
Cadenas anafóricas entrelazadas	Los eslabones resaltados por Esparza Torres en el ejemplo tomado de Pérez Galdós muestran que están relacionados con su núcleo correspondiente, pero no necesariamente aparecen en orden, sino se intercalan, se entrelazan.
Elipsis y cadenas anafóricas	De todo lo que el enamorado pensaba hacer para la redención de su querida , nada le parecía tan urgente como enseñarla a escribir y a leer bien. Todas las mañanas \emptyset la tenía media hora haciendo palotes. <i>Fortunata</i> deseaba aprender; pero ni con la paciencia ni con la atención sostenida se desarrollaban <u>sus</u> talentos caligráficos [...] Ya se ve, para él era fácil; pero <u>ella</u> [...] \emptyset Decía con tristeza que \emptyset no aprendería jamás, y \emptyset se lamentaba de que en <u>su</u> niñez no <u>la</u> hubieran puesto a la escuela.
Grados de cohesión	a) Elipsis del sujeto: el sujeto se reduce a \emptyset cuando dos anillos de la misma cadena van uno a continuación del otro y a breve distancia del texto. b) Reparición fuerte del sujeto: cuando una cadena se interrumpe y vuelve a reaparecer el sujeto se representa de manera fuerte; es decir: mediante un sintagma pleno o mediante un pronombre tónico. c) Longitud del intervalo: aunque no aparezcan otras cadenas, si la longitud es excesiva, suele reaparecer el sujeto. (p. 69)
2 Relaciones de carácter léxico-semántico	
Recurrencia	a) La repetición léxica simple consiste en la reiteración de un elemento léxico en su identidad material y semántica. A este procedimiento se le llama también <i>copia</i> . Existen, además, procesos de repetición que se basan únicamente en la similitud que presentan elementos solo parcialmente semejantes (cuasicopia). b) La repetición léxica sinonímica se produce cuando en el enunciado se reitera el significado de un elemento utilizando sinónimos léxicos o modos de designación elaborados a partir de procesos metafóricos o metonímicos, de sinécdoques o comparaciones. (p. 70, los resaltados son nuestros)
3 Otras funciones cohesivas de la elipsis	
Elipsis contextual	—¿Va usted a Zaragoza; por un casual a cumplir una promesa? —No, señora [no voy a Zaragoza]. —¿Eh! —¡Que no [voy a Zaragoza]! (p. 75) La elipsis verbal (y circunstancial) contextual tiene un valor cohesivo.

Nota. Adaptado de Esparza Torres (2006)

Para Esparza Torres (2006), la coherencia no presenta características netamente lingüísticas, sino que está relacionada con el conjunto de conocimientos previos que han servido para elaborar el texto, con los que, además, dicho texto puede interpretarse (p. 84). De este modo, mientras la cohesión encuentra sentido en lo lingüístico, la coherencia trasciende este plano e incluye el conocimiento y el pensamiento; así, «el análisis de la coherencia se enfrenta también a las diferencias culturales e individuales de acumulación y organización de conocimientos» (p. 85). Por ello, según el investigador,

un análisis profundo de la coherencia implicaría no solo a la lingüística, sino también a la psicología y a la ciencia cognitiva.

Helena Calsamiglia y Amparo Tusón (1999) inician su capítulo ocho, sobre la textura discursiva, remitiéndose a la etimología de «texto»: «tejido», «tejer», «textura». El vínculo con lo textil es irrefutable (de ahí que también hablemos de la «trama» de una novela, por ejemplo; nuevamente, la combinación semántica de texto-textil). Las investigadoras afirman que «un texto no es solamente una secuencia de oraciones, sino que, a partir de un conjunto de operaciones de diverso orden —*trama y urdimbre*—, se constituye como una unidad semántico-pragmática» (p. 217).

Según Calsamiglia y Tusón (1999), el texto se revela como un «juego de relaciones» donde «las unidades léxico-gramaticales seleccionadas determinan la construcción de los significados transmisibles, convirtiendo los elementos lingüísticos en instrucciones, marcadores e indicadores del sentido textual» (p. 219). Podríamos complementar la idea simplemente diciendo que esas instrucciones, marcadores e indicadores nos dan pistas a los lectores sobre el sentido del entramado de un texto. Una oración o una frase suelta poco podría decirnos si no está dentro de un contexto, es decir, si no está vinculada a otras. Los lectores necesitamos de esas «relaciones» intratextuales para comprender el texto.

En su ponencia sobre el proceso cognitivo en el discurso literario, Teun van Dijk (1978) sostuvo que, para entender un texto, es necesario que un usuario del lenguaje (oyente o lector) asigne una estructura semántica a las unidades respectivas del texto. De esa manera se construye gradualmente una representación conceptual o semántica en la memoria. Respecto del estilo, considera que «es el resultado de opciones escogidas; cada estructura se construye de varias posibilidades alternativas» (van Dijk, 1980, p. 129). Así, tal como sugiere el autor, el estilo implica «variaciones en la estructura de superficie» (p. 129). No se estaba refiriendo precisamente a los cuadros, pero es una de esas varias posibilidades alternativas. Posteriormente, se referirá al contexto cultural y social del escritor y del lector (tema que no abordaremos).

Nils Erik Enkvist (1985) plantea: «One way of approaching textual coherence [...] is to look for such textual macrostructures as reveal a unified underlying theme linking sentences to each other» (p. 28). Atribuye el término «macroestructura» a van Dijk (1977) y propone, además, el siguiente ejemplo: un texto como «Susie fue a la estación de tren. Compró un boleto para Estocolmo, fue hacia la plataforma, esperó el tren y subió al vagón de segunda clase» es coherente porque puede subsumirse en una macroestructura como «Susie fue a Estocolmo en tren».

A propósito del medio (canal por el que se transmite el mensaje), Michel Foucault, hacia el final del primer capítulo de *La voluntad del saber*, plantea la necesidad de identificar en qué formas, a través de qué canales, deslizándose a lo largo de qué discursos llega el poder hasta las conductas más tenues y más individuales, qué caminos permiten alcanzar las formas infrecuentes o apenas perceptibles del deseo, cómo infiltra y controla el placer cotidiano (2019, p. 16). Para los fines de nuestra investigación, decidimos reformular este planteamiento foucaultiano para saber en qué formas, a través de qué canales y a lo largo de qué discursos construye Vargas Llosa el lenguaje erótico de *Elogio de la madrastra*. Al identificar los canales por los que se transmiten los mensajes de carga erótica, sería posible encontrar con más facilidad los rasgos cohesivos de la novela.

Por otro lado, María del Carmen Bobes Naves (2018) analiza la función de los personajes en las obras literarias y plantea lo siguiente sobre el concepto de personaje:

... está hecho de muchas notas y muchos rasgos, y, suponiendo que el lector tenga acceso a él a través de un signo lingüístico directo en el texto (un nombre propio, uno común o un pronombre), se preguntan si tiene autonomía en palabras creíbles, o simplemente es la referencia de una ideología y el autor lo propone como instrumento dialéctico. Por ejemplo, en vez de poner a un loco para analizar sus actuaciones, propone una figura que llama don Quijote, el caballero, un personaje, un ente de ficción, sujeto de las funciones de una historia. (p. 192)

Llama la atención cuando señala que el lector tiene acceso al personaje a través de un signo lingüístico directo en el texto. Esto nos lleva a inferir que, en *Elogio de la madrastra*, no hay un solo signo para un personaje, sino que son tan variados como los nombres de fantasía que Rigoberto y Lucrecia proponen. No obstante, también podríamos partir del concepto de Bobes Naves para concluir que Lucrecia es a su vez la esposa del rey de Lidia y también Diana Lucrecia y también Venus y también la del cuadro de Szyszlo y también María en el cuadro de Fra Angélico. Esto se repetiría con Alfonso y Rigoberto. Podría decirse acaso que los personajes reales de la novela forman uno con los de los cuadros; según el concepto de personaje de Bobes Naves, sería así.

3. Metodología

Esta investigación es de carácter cualitativo y hermenéutico. Dentro del modelo hermenéutico planteado por Carlos García-Bedoya (2019, p. 90), nos enfocamos en la fase de la explicación y trabajamos con algunas herramientas de los estratos que la conforman. Así, del estrato superficial nos resultan útiles las figuras retóricas y el estilo; del intermedio, las estructuras narrativas y discursivas, y la pragmática intratextual; del profundo, los personajes, los temas y motivos, los campos semánticos y el mundo representado.

Nuestro método de trabajo parte de reconocer la cohesión entre lo textual (las palabras que conforman la novela) y lo textil (lienzos/pinturas/cuadros). Hemos empleado la expresión «cohesión de tipo bisagra» para expresar la idea de un elemento que une dos partes, ya sea que trae la primera hacia la segunda o la segunda hacia la primera. Asimismo, hemos empleado el sintagma «cohesión pictórica» para reflejar, por ejemplo, que el personaje de Rigoberto deviene personaje del cuadro de Francis Bacon.

Seis de los capítulos de *Elogio de la madrastra* abren con un cuadro a color, a doble página, que aparece después del nombre del capítulo. Ese cuadro guarda una relación catafórica con el capítulo que lo precede y anafórica con el que le sigue. Por la extensión de esta investigación, analizamos únicamente solo unos fragmentos (no todo el capítulo) que antecede al cuadro y el primer párrafo del capítulo que abre con cuadro. En cada caso, trabajamos con una tabla de tres cuerpos en la que hemos incluido en el centro la pintura, parte de nuestro análisis, y hemos resaltado en negrita las palabras cohesivas. Debajo de la tabla, agregamos cuatro párrafos: el primero con el rótulo PARTE 1, el segundo con el rótulo EJE y el tercero con el rótulo PARTE 2, conforme a las partes de la tabla, con su respectiva explicación. El cuarto párrafo es nuestro análisis propiamente dicho.

En cuanto a las fuentes pictóricas, mantuvimos los nombres de los títulos y lugares de conservación que figuran en la pinacoteca de la edición de Peisa (1999):

- Bacon, F. (1948). *Cabeza I*. [Óleo y témpera]. Colección Richard S. Zeisler, Nueva York.
- Boucher, F. (1742). *Diana después de su baño*. [Óleo sobre tela]. Museo del Louvre, París.
- De Szyszlo, F. (1977). *Camino a Mendieta 10*. [Acrílico sobre tela]. Colección particular.
- Fra Angélico (c. 1437). *La Anunciación*. [Fresco]. Monasterio de San Marco. Florencia.
- Jordaens, J. (1648). *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*. [Óleo sobre tela]. Museo Nacional de Estocolmo.
- Vecellio, T. (c. 1548). *Venus con el Amor y la Música*. [Óleo sobre tela]. Museo del Prado, Madrid.

4. Análisis

4.1. Sobre la novela y los capítulos que la conforman

En su estructura, *Elogio de la madrastra* combina dos tipos de arte: el pictórico y el literario. Podríamos decir que los lienzos son una suerte de prolongación (o espejo) de la realidad y sin embargo lo que estos reflejan es una episteme distinta, esto es, otro tiempo, otro contexto social. Está compuesta por los siguientes capítulos:

1. El cumpleaños de doña Lucrecia
 - 2. Candaules, rey de Lidia**
 3. Las orejas del miércoles
 4. Ojos como luciérnagas
 - 5. Diana después de su baño**
 6. Las abluciones de don Rigoberto
 - 7. Venus con amor y música**
 8. La sal de sus lágrimas
 - 9. Semblanza de humano**
 10. Tuberosa y sensual
 11. Sobremesa
 - 12. Laberinto de amor**
 13. Las malas palabras
 - 14. El joven rosado**
- Epílogo

Los resaltados son nuestros y señalan los capítulos que abren con un cuadro. Respecto de la presencia de los cuadros en la novela, se debe a que don Rigoberto es un coleccionista de libros y grabados eróticos. En ese sentido, sus fantasías están íntimamente relacionadas con las escenas de los cuadros, mas no porque las reproduzcan, sino porque, en ocasiones, las continúan, como si se tratara de una prolongación de la realidad representada. Una lectura atenta de la obra nos permite ver la relación entre texto y tela; es decir, cuadros, y la manera en la que la palabra precede a la imagen y esta, nuevamente, a la palabra.

4.2. Cohesión de tipo bisagra

Los capítulos no resaltados en la lista del apartado 4.1 tratan sobre lo que acontece con los personajes reales de la historia: doña Lucrecia, Alfonso, don Rigoberto y Justiniana. Al pasar a un capítulo que abre con cuadro, el autor cohesiona ambas formas (texto y tela) mediante un párrafo en particular. En *Elogio de la madrastra*, la cohesión trasciende el plano lingüístico y los elementos cohesivos relacionan los personajes reales con aquellos de los cuadros, ya sea en el plano de los personajes o en el plano de los objetos o los elementos que en ellos se observan.

Figura 1
Bisagra

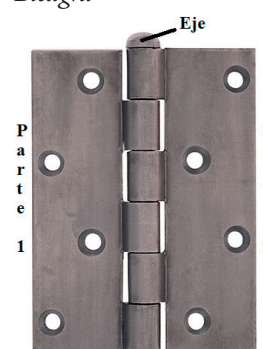


Tabla 3

Cohesión de tipo bisagra

COHESIÓN DE TIPO BISAGRA		
PARTE 1	EJE	PARTE 2
<p>Capítulo 1 (última parte) «... Con los ojos entrecerrados, las manos detrás de la cabeza, adelantando los pechos, cabalgó sobre ese potro de amor que se mecía con ella, a su compás, rumiando palabras que apenas podía articular, hasta sentir que fallecía. »—¿Quién soy? —averiguó, ciega—. ¿Quién dices que he sido? »—La esposa del rey de Lidia, mi amor —estalló don Rigoberto, perdido en su sueño.» (p. 20)</p>	<p>Título del capítulo 2: Candaules, rey de Lidia</p>  <p>(Cuadro 1, pp. 22-23)</p>	<p>Capítulo 2 (inicio) «Soy Candaules, rey de Lidia, pequeño país situado entre Jonia y Caria, en el corazón de aquel territorio que siglos más tarde llamarán Turquía. <i>Lo que más me enorgullece de mi reino</i> no son sus montañas agrietadas por la sequedad ni sus pastores de cabras que, cuando hace falta, se enfrentan a los invasores frigios y colios y a los dorios venidos del Asia, derrotándolos, y a las bandas de fenicios, lacedemonios y a los nómadas escitas que llegan a pillar nuestras fronteras, sino Ø la grupa de Lucrecia, mi mujer. »Digo y repito: grupa. No trasero, ni culo, ni nalgas ni posaderas, sino grupa. Porque cuando yo la cabalgo la sensación que me embarga es ésta: la de estar sobre una yegua...» (p. 25)</p>

Nota. La pintura es de Jacob Jordaens, *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Gíges* (1648), óleo sobre tela, Museo Nacional de Estocolmo. (Peisa, 1999)


PARTE 1: Se narra una escena erótica entre una pareja. Se emplean palabras relacionadas con animales: potro, rumiando. Lucrecia quiere saber qué personaje le corresponde ser en el juego del amor. Rigoberto le responde que esa noche ella será la esposa del rey de Lidia. Termina el capítulo en que Rigoberto se pierde en su sueño.

EJE: El cuadro de Jordaens muestra una mujer blanca y voluptuosa que mira a quien la mira, en este caso, el propio espectador (también el lector). Hay un perrito cerca de ella con la boca abierta. A la derecha del cuadro, hay dos hombres que la espían entre las cortinas. El que está adelante es el primer ministro Giges; el que está detrás de él, con una mirada firme que también la dirige al espectador, es Candaules, el rey de Lidia. La luz cae sobre la mujer, en especial sobre sus glúteos. También está iluminada la frente de Candaules y, en menor proporción, el rostro de Giges (lo suficiente para saber hacia dónde mira). También tiene la boca abierta como el perro, incluso la postura de la cabeza es similar.

PARTE 2: Empieza con la voz de Candaules. Cuenta sobre su lugar de origen y sobre aquello que lo enorgullece. Emplea palabras relacionadas con animales: pastores de cabras (los que generalmente están acompañados de perros), caballos (aunque no de manera explícita, habla de invasiones), grupa. Dice, además, que Lucrecia es su mujer y sigue refiriéndose a su trasero y lo compara con el de una yegua.

INTERPRETACIÓN: Desde la página 19 se hace referencia a lo que se verá en el cuadro: «Su marido le había levantado el camisón y le acariciaba las nalgas, en un movimiento circular...». En la página 20 leemos: «Apresuradas, sus manos separaban las piernas de doña Lucrecia, con una suerte de exasperación», y en el cuadro, la reina está con las piernas separadas. El elemento cohesivo más notorio es la sustitución (Arellano García y Díaz Blanca, 2008): Candaules, el rey de Lidia, sustituye a Rigoberto; Lucrecia, esposa del rey de Lidia, sustituye a la Lucrecia real. En el diálogo también se observa la omisión, pues al no ser necesario nombrarse uno al otro, los lectores entendemos que los que hablan son Lucrecia y Rigoberto. Es precisamente en esa omisión donde se cohesiona la historia. Se observa también la elipsis verbal (Esparza Torres, 2006) de «lo que más me enorgullece de mi reino» y la recurrencia por repetición léxica sinonímica (Esparza Torres, 2006) de la palabra grupa; el mismo personaje se encarga de enfatizar: «Digo y repito: grupa. No trasero, ni culo, ni nalgas ni posaderas, sino grupa».

Tabla 4
Cohesión de tipo bisagra

Cohesión de tipo bisagra		
PARTE 1	EJE	PARTE 2
<p>Capítulo 4 (última parte) «... No, la culpa era toda de Alfonsito. “Ese niño me está corrompiendo”, pensó, desconcertada. »Cuando, por fin, pudo dormirse, tuvo un sueño voluptuoso que parecía animar uno de esos grabados de la secreta colección de don Rigoberto que él y ella solían contemplar y comentar juntos en las noches buscando inspiración para su amor.» (p. 59)</p>	<p>Título del capítulo 5: Diana después de su baño</p>  <p>(Cuadro 2, pp. 62-63)</p>	<p>Capítulo 5 (inicio) «Ésa, la de la izquierda, soy yo, Diana Lucrecia. Sí, yo, la diosa del roble y de los bosques, de la fertilidad y de los partos, la diosa de la caza. Los griegos me llaman Artemisa. Estoy emparentada con la Luna y Apolo es mi hermano. Entre mis adoradores abundan las mujeres y los plebeyos. Hay templos en mi honor desparramados por todas las selvas del Imperio. A mi derecha, inclinada, mirándome el pie, está Justiniana, mi favorita. Acabamos de bañarnos y vamos a hacer el amor.» (p. 65)</p>

Nota. La pintura es de François Boucher, *Diana después de su baño* (1742), óleo sobre tela, Museo del Louvre, París. (Peisa, 1999)


PARTE 1: Se presentan tres personajes: Alfonsito, Rigoberto y Lucrecia. Esta última es la narradora y manifiesta que el niño la corrompe, razón por la cual se siente desconcertada. Ella se duerme y tiene «un sueño voluptuoso» que parecía insuflarle vida a uno de los grabados de Rigoberto. Sabemos, entonces, que Rigoberto tiene una colección secreta y que la pareja busca inspiración en dichos grabados para sus encuentros amorosos.

EJE: El cuadro de Boucher presenta a dos mujeres desnudas. La mujer que recibe toda la luz del cuadro tiene una diadema y un collar de perlas entre las manos; la otra, a sus pies, lleva un pañuelo en la cabeza. A la izquierda aparecen dos perros de caza. Uno de ellos contempla a la mujer de la diadema. Cerca de la mano de la mujer del pañuelo hay una aljaba con sus flechas. A la derecha, dos aves y un conejo cazados; el arco de las flechas, muy cerca. Están en el claro de un bosque.

PARTE 2: La narradora es Diana Lucrecia y nos dice de ella que es «la diosa del roble y de los bosques [...], la diosa de la caza». Se identifica como la mujer que está a la izquierda desde su perspectiva (la mujer de la diadema), y a su derecha, aclara, está Justiniana, con quien acaba de bañarse y tendrá un encuentro sexual.

INTERPRETACIÓN: Reconocemos la deixis: «Ésa, la de la izquierda, soy yo». El personaje se identifica como Diana Lucrecia y a partir de entonces comienza la cadena anafórica (Esparza Torres, 2006) o sustitución (Arellano García y Díaz Blanca, 2008): Doña Lucrecia por Diana Lucrecia, y la reiteración. A comienzos del capítulo 4, leemos: «Los demás criados se llevaban muy bien con ella [Lucrecia]. Justiniana sobre todo, quien, promovida por doña Lucrecia a la categoría de doncella, resultó un hallazgo: eficiente, despierta, limpiísima y de una devoción a toda prueba» (p. 48). En esta cita, notamos la predilección de Lucrecia por Justiniana. Dicho esto, desde el comienzo del capítulo 4, el narrador nos va acercando al vínculo entre Lucrecia y Justiniana para que, cuando entremos al capítulo 5, no nos sorprenda la atracción entre las dos mujeres. Los capítulos están hilvanados no solo con palabras, sino también con imágenes.

Tabla 5
Cohesión de tipo bisagra

COHESIÓN DE TIPO BISAGRA		
PARTE 1	EJE	PARTE 2
<p>Capítulo 6 (última parte) «La perspectiva de, una vez que Ø apagase la luz y Ø saliera del cuarto de baño, encontrar en el lecho a su <u>mujer</u>, esperándolo en una semimodorra sensual, todas <u>sus</u> turgencias alertas y prontas a ser despertadas por sus caricias, lo escarapeló de la cabeza a los pies. “<u>Has cumplido</u> cuarenta y nunca <u>has sido más bella</u>”, murmuró Ø, avanzando hacia la puerta. “<u>Te amo</u>, <u>Lucrecia</u>.” »Un segundo antes de que el cuarto de baño quedara a oscuras, advirtió Ø en uno de los espejos del tocador que sus emociones y devaneos habían trocado ya su humanidad en una silueta beligerante, en un perfil que tenía algo de animal maravilloso de las mitologías medievales: el unicornio.» (pp. 87-88)</p>	<p>Título del capítulo 7: Venus con amor y música</p>  <p>(Cuadro 3, pp. 90-91)</p>	<p>Capítulo 7 (inicio) «Ella es Venus, la italiana, la hija de Júpiter, la hermana de Afrodita, la griega. El tañedor del órgano le da lecciones de música. Yo me llamo Amor. Pequeñín, blando, rosáceo y alado, tengo mil años de edad y soy casto como una libélula. El ciervo, el pavo real y el venado que se divisan por la ventana están tan vivos como la pareja de amantes enlazados que pasean a la sombra de los árboles de la alameda. En cambio, el sátiro de la fuente en cuya testa surge agua cristalina de una jofaina de alabastro, no lo está...» (p. 93)</p>

Nota. La pintura es de Tiziano Vecellio, *Venus con el Amor y la Música* (c. 1548), óleo sobre tela, Museo del Prado, Madrid. (Peisa, 1999)

PARTE 1: Rigoberto termina sus abluciones diarias y nocturnas en el cuarto de baño, expectante por entrar en su habitación y encontrar ahí a su mujer esperándolo con ansias de él. La describe como una mujer turgente y sensual, y él, de solo pensarla, siente placer en el cuerpo. Ella acaba de cumplir los cuarenta y es una mujer hermosa; él la ama. Antes de apagar la luz del baño, advierte en el espejo (otro elemento poderoso en la obra erótica vargasllosiana) que sus emociones dan paso, una vez más, a la fantasía. De la mano de lo clásico, advierte el perfil de un animal mitológico medieval: el unicornio.

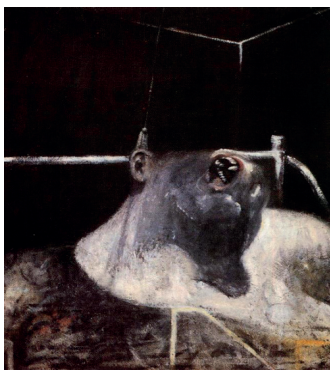
EJE: Son personajes en primer plano: un pianista, una mujer desnuda y un querubín. Ella está recostada sobre un mueble cubierto de una tela granate y diseños dorados, así resalta su blancura. Detrás hay unas cortinas pesadas rojo oscuro y al fondo un gran jardín, con una pileta a la derecha y unos pinos altos. Hay una pareja caminando del brazo y unos animales libres. De vuelta a los personajes centrales: la luz recae sobre los muslos, la mano derecha y cerca de los genitales de la mujer desnuda; el hombre de la izquierda es un músico y toca el órgano mientras observa detenidamente el sexo de la mujer; el querubín mira con fijeza a la mujer, está apoyado sobre el hombro izquierdo de ella y tiene su bracito y mano izquierda muy cerca del seno izquierdo de la mujer desnuda.

PARTE 2: Refiere a un personaje femenino, de un ser mitológico, Venus, la hija de Júpiter, la hermana de Afrodita. El tañedor del órgano es su maestro de música. El narrador es el querubín y recibe el nombre de Amor, se describe como un ser pequeño, blando, rosáceo, alado y de mil años de edad.

INTERPRETACIÓN: Poco antes de terminar el capítulo 7, es decir, el capítulo del cuadro, se hace referencia a esa conexión (cohesión) entre los personajes reales y los mitológicos: «Tú no eres tú sino mi fantasía», dice ella que le susurra cuando la ama. «Hoy no serás Lucrecia sino Venus y hoy pasarás de peruana a italiana y de terrestre a diosa y símbolo» (p. 98). La voz de esta última cita, sin embargo, pertenece al personaje del cuadro, al niño llamado Amor. Vemos que las palabras entretejen significados y sentidos en la novela, lo que nos lleva también a tener un texto completo coherente. Observamos, en las citas propuestas, los siguientes mecanismos de cohesión, conforme lo señalan Arellano García y Díaz Blanca (2008): la sustitución, doña Lucrecia por Venus, Alfonso por Amor; la reiteración, Venus, la italiana, la hija de Júpiter, la hermana de Afrodita, la griega (Lucrecia); Pequeñín, blando, rosáceo y alado (Alfonso). También encontramos elipsis y cadenas anafóricas entrelazadas (Esparza Torres, 2006).

Tabla 6

Cohesión de tipo bisagra

COHESIÓN DE TIPO BISAGRA		
PARTE 1	EJE	PARTE 2
<p>Capítulo 8 (última parte) «—¿No me preguntas Ø quién soy? —murmuró, por fin, <u>don Rigoberto</u>. »—¿Quién, quién, <u>amor mío</u>? —le respondió con la impaciencia requeri- da, alentándolo. »—Un <u>monstruo</u>, pues —lo oyó decir, ya lejos, inalcanzable en el vuelo de su fantasía.» (p. 112)</p>	<p>Título del capítulo 9: Semblanza de humano</p>  <p>(Cuadro 4, pp. 114-115)</p>	<p>Capítulo 9 (inicio) «Perdí la oreja izquierda de un mordisco, peleando con otro humano, creo. Pero, por la delgada ranura que quedó, oigo claramente los ruidos del mundo. También veo las cosas, aunque al sesgo y con dificultad. Pues, aunque al primer golpe de vista no lo parezca, esa protuberancia azulina, a la izquierda de mi boca, es un ojo.» (p. 117) »Mírame bien, amor mío. »Reconóceme, reconócete.» (p. 120)</p>

Nota. La pintura es de Francis Bacon, *Cabeza I* (1948), óleo y témpera, colección Richard S. Zeisler, Nueva York. (Peisa, 1999)

PARTE 1: Diálogo preambular al encuentro sexual entre Rigoberto y Lucrecia, y también al cuadro. Rigoberto le pide a su esposa que le pregunte quién es; ella, siguiéndole el juego, así lo hace. Él le responde que es un monstruo. Nuevamente, como en las primeras partes de las cohesiones de tipo bisagra anteriores, encontramos una palabra clave: fantasía.

EJE: Pintura de Francis Bacon, una de sus clásicas obras violentas, extrañas, solitarias. En efecto, hay un ser que parece que tuviera cuerpo de becerro recostado, quizás las líneas blancas son el respaldar de una cama donde se encuentra recostado. Tiene una oreja en un extremo, la boca abierta por donde se asoman unos dientes filudos. Parece que gritara.

PARTE 2: Narrada por el monstruo. Deja entrever que en otros tiempos fue humano (peleó «con otro humano», dice). A diferencia de los demás personajes, mirones, él ve con dificultad, pero oye muy bien. Hacia el final del capítulo usa el sintagma «amor mío», con el que Rigoberto suele dirigirse a Lucrecia y le dice «Reconóceme, reconócete», como si en su belleza, sensualidad y voluptuosidad compartiera la monstruosidad del personaje de Bacon.

INTERPRETACIÓN: El último en hablar en el capítulo 8 es Rigoberto y es él quien se autodenomina «un monstruo». Dicho esto, la imagen de las páginas 114-115 corresponderían a Rigoberto en su fantasía y las palabras del narrador del capítulo 9 son, en consecuencia, de Rigoberto, «el monstruo». Nos adelantamos a señalar que *Elogio de la madrastra* es una novela coherente no solo por la presencia de sus elementos cohesivos léxicos, sino también porque estos trascienden el plano lingüístico y cohesionan —como se puede ver desde el primer cuadro— imagen y palabras. A partir del vínculo/cohesión creados entre el capítulo 8 y 9, es notoria la sustitución del personaje real (Rigoberto) en cada parte de la cohesión de tipo bisagra: primero, por un personaje onírico (el monstruo de su fantasía); segundo, por un personaje pictórico (el monstruo del cuadro); tercero, por un personaje textual (el monstruo narrador del capítulo 9). Observamos, en las citas propuestas, el siguiente mecanismo de cohesión, conforme lo señalan Arellano García y Díaz Blanca (2008): la sustitución de Rigoberto por «amor mío» y Rigoberto por «monstruo» (p. 112); Lucrecia por «amor mío» (p. 120) (entonces, si ambos son «amor mío», ambos también podrían ser «un monstruo»). En cuanto a los pronombres enclíticos en «reconóceme, reconócete», es probable que trascienda el plano de los personajes literarios y la pregunta sea dirigida al lector. Sin embargo, no cabe duda de que el enclítico *me* se refiere a Rigoberto, mientras el *te*, a Lucrecia. Sostenemos que hay sustitución pictórica: Rigoberto por la imagen central de *Cabeza I* (1948), de Bacon.

Tabla 7

Cohesión de tipo bisagra

COHESIÓN DE TIPO BISAGRA		
PARTE 1	EJE	PARTE 2
<p>Capítulo 11 (última parte) «Pero, luego de los escarceos iniciales en la oscuridad, cuando, fiel a la liturgia nocturna, don Rigoberto murmuró ilusionado: “¿No me preguntas quién soy?”, Ø escuchó esta vez una respuesta que transgredía el pacto tácito: “No. Pregúntame tú, más bien”. Hubo una pausa atónita, como el congelamiento de la escena de un film. Pero, unos segundos después, don Rigoberto, hombre de ritos, comprendió e inquirió, ansioso: “¿Quién, quién eres, cielo?”. “<u>La del cuadro de la sala</u>, el cuadro abstracto”, respondió <u>ella</u>. Hubo otra pausa, una risita entre irritada y defraudada, un largo silencio eléctrico. “No es momento para...”, comenzó él a amonestarla. “No estoy bromeando”, lo interrumpió <u>doña Lucrecia</u>, cerrándole la boca con los labios. “<u>Soy ésa</u> y no sé cómo no te diste cuenta todavía.”» (pp. 144-145)</p>	<p>Título del capítulo 12: Laberinto de amor</p>  <p>(Cuadro 5, pp. 148-149)</p>	<p>Capítulo 12 (inicio) «Al principio, Ø no <u>me</u> <u>verás</u> ni entenderás pero tienes que tener paciencia y <u>mirar</u>. Con perseverancia y sin prejuicios, con libertad y con deseo, <u>mirar</u>. Con la fantasía desplegada y el sexo predispuerto —de preferencia, en ristre— <u>mirar</u>. [...]» »La figura geométrica de la franja central, en la mitad misma del cuadro, esa silueta plana de paquidermo de tres patas es un altar [...]. Acaba de oficiarse una ceremonia excitante de <u>reverberaciones</u> deliciosas y crueles y lo que <u>ves</u> son sus <u>vestigios</u> y <u>sus</u> consecuencias. Lo <u>sé</u> porque <u>he sido la dichosa víctima</u>; también, <u>la inspiradora</u>, <u>la actriz</u>. Esas manchas de rubor en las patas del diluviano ser son <u>mi</u> sangre y <u>tu</u> esperma manando y helándose. Sí, vida mía, aquello que yace sobre la piedra ceremonial [...] <u>soy yo misma</u>. Entiéndeme: <u>yo</u>, <u>vista</u> de adentro y de abajo, cuando tú me calcinas y <u>me</u> exprimes. [...]» »Porque tú estás allí también, carísimo. <u>Mirándome</u> como <u>autopsiándome</u>, <u>ojos que miran para ver</u> y mente alerta de alquimista que lucubra las recetas fosforescentes del placer.» (p. 152)</p>

Nota. La pintura es de Fernando de Szyszlo, *Camino a Mendieta 10* (1977), acrílico sobre tela, colección particular. (Peisa, 1999)

PARTE 1: Es el juego amoroso previo denominado metafóricamente «liturgia nocturna». Rigoberto, una vez más, le pide a Lucrecia que le pregunte quién es. Esta vez ella responde de una manera distinta («transgrede el pacto tácito») y le dice a Rigoberto que sea él quien le pregunte a ella. Él, sorprendido, le sigue el juego, le pregunta. Lucrecia responde que es la del cuadro abstracto. Él pensó que se trataba de una broma, Rigoberto se siente fastidiado y la amonesta; ella le cierra la boca con la suya e insiste: «Soy esa».


EJE: Se observa un rectángulo horizontal, como si fuera una ventana por donde un ser abstracto también rectangular pero vertical, al que se le distingue un falo rosado, observa a otro ser abstracto que está sobre una especie de mesa de tres patas. Hay tres rectángulos chicos, conformados a su vez por rectángulos de distintos colores, y también tres círculos en la parte central superior, como si fueran tres lunas. Uno de ellos se desprende del cuadro y asciende.

PARTE 2: Se reitera el verbo «mirar». Lucrecia describe el cuadro y se identifica con el dibujo que está en posición horizontal e identifica a Rigoberto con la imagen vertical de la izquierda.

INTERPRETACIÓN: En esta ocasión, la fantasía la lidera Lucrecia. Notamos que, en efecto, hay una sustitución que cohesiona a Lucrecia con una imagen (representada por un sintagma: «la del cuadro»). Al igual que con el cuadro de Bacon, el mecanismo cohesivo por el cual el párrafo nos introduce al mundo de fantasía es lo que hemos denominado «sustitución pictórica», pues «la [imagen] del cuadro» sustituye a Lucrecia. «Yo soy ésa», dice el personaje real e identifica el lugar donde ella (o su *alter ego* pictórico) se ubicaría: «... aquello que yace sobre la piedra ceremonial [...] soy yo misma» (p. 152). Dicho esto, planteamos la sustitución pictórica como mecanismo de cohesión, dado que Lucrecia es, según sus propias palabras, «aquello que yace sobre la piedra ceremonial» (eso que se observa en el cuadro), y Rigoberto deviene, a su vez, en imagen: «**tú estás allí** también, **carísimo**. Mirándome...» (el resaltado es nuestro). Se distinguen elipsis y cadenas anafóricas entrelazadas, y la recurrencia por repetición léxica simple en el caso del verbo *ver*, *mirar* y el sustantivo *ojos*.

Tabla 8

Cohesión de tipo bisagra

COHESIÓN DE TIPO BISAGRA		
PARTE 1	EJE	PARTE 2
<p>Capítulo 13 (última parte) «Y, súbitamente, su maltratada fantasía deseó, con desesperación, transmutarse: era un ser solitario, casto, desasido de apetitos, a salvo de todos los demonios de la carne y el sexo. Sí, sí, ése era él. El anacoreta, el santón, el monje, el ángel, el arcángel que sopla la celeste trompeta y baja al huerto a traer la buena noticia a las santas muchachas. »—Hola, hola, caballero y caballero —cantó desde el umbral del escritorio doña Lucrecia.» (p. 167)</p>	<p>Título del capítulo 14: El joven rosado</p>  <p>(Cuadro 6, pp. 170-171)</p>	<p>Capítulo 14 (inicio) La calor del mediodía me adormeció y no lo sentí llegar. Pero abrí los ojos y \emptyset estaba allí, a mis pies, en medio de una luz rosada. \emptyset Estaba allí en verdad? Sí, no lo soñé. Debió de entrar por la puerta de atrás, que mis padres dejarían abierta, o acaso saltando la verja del huerto, una verja que cualquier muchacho salva sin esfuerzo. [...] ¿Cómo es posible que no sintiera aprensión estando a solas con un forastero? ¿Con alguien que, además, entró quién sabe cómo al huerto de mi hogar? (p. 173)</p>

Nota. La pintura es de Fra Angélico, *La Anunciación* (c. 1437), fresco, Monasterio de San Marco, Florencia. (Peisa, 1999)

PARTE 1: Tenemos nuevamente la palabra clave que nos da paso al mundo pictórico: «fantasía»; sin embargo, está modificada por el adjetivo «maltratada». Tampoco está esa relación deseo-placer, sino la de deseo-desesperación. Es la voz de un Rigoberto solitario y desasido de apetitos. Más cercano a la terminología religiosa que a la sensual. Se menciona a un ángel, un arcángel, un huerto, una noticia, unas santas muchachas. Leemos (y oímos) la voz cantarina de Lucrecia al llegar a la casa, que saluda al padre y al hijo.

EJE: Se trata del fresco (pintura sobre pared), de Fra Angélico, cuyo personaje está cohesionado con el título del capítulo (y hasta con el nombre del artista), pues el ángel es rosado de piel y de túnica. Se observa un jardín que bien podría ser el huerto que se menciona en la parte 1 de la bisagra. Hay unos arcos, unas columnas, una puerta abierta y en la pared interior una ventanita. La mujer sentada es, evidentemente, la Virgen María, pues se trata de una imagen conocida, la anunciación a María, la madre de Jesús. Los personajes están con un gesto de recogimiento, ambos se cubren el cuerpo cruzando delante de sí sus brazos, con los dedos extendidos. Ella luce angustiada. En la parte inferior del cuadro, hay unas palabras escritas. Las patas del banquito donde está sentada María tienen cierta similitud a la mesa de tres patas del abstracto de Szyszlo. La luz del fresco recae sobre la mujer y sobre la columna cercana a ella.

PARTE 2: Narrada por una mujer adormecida por el calor. A sus pies encontró, en medio de una luz rosada, al joven rosado. De la misma manera que en otro cuadro, Diana Lucrecia tuvo a sus pies a Justiniana. Sabemos por sus palabras que está en su casa y que ese jardín es un huerto, habla de una verja, que podemos ver al fondo del jardín y una puerta abierta (hogar).

Las referencias religiosas muestran la coherencia entre lo literario y lo pictórico. Por referencia anafórica, ese ángel es Rigoberto. Sin embargo, las descripciones del capítulo 14 se corresponderían con Alfonso:

¡Qué hermoso era! No debería decirlo así, pero lo cierto es que nunca había visto a un ser tan armonioso y suave, de formas tan perfectas y voz tan sutil. Apenas si podía mirarlo; cada vez que mis ojos se posaban en sus tiernas mejillas, en su limpia frente o en las largas pestañas de sus grandes ojos llenos de bondad y de sabiduría, sentía en mi cara un amanecer caluroso. (p. 176)

INTERPRETACIÓN: Quedémonos con este último cuadro y tengamos presentes los cinco anteriores. La fórmula de la cohesión bisagra es constante, no solo entre palabras y cuadros, sino entre todos los capítulos. Nuestra intención era, sin embargo, demostrar que las palabras y las imágenes en *Elogio de la madrastra* se cohesionan; aún más, los personajes reales devienen personajes de los cuadros y estos cobran vida, cohesionados también. La trama nos ha dado capítulos cohesionados en los que se han compartido palabras e imágenes, y en su conjunto han formado un texto coherente.

En la tabla 9, resumimos la clave de la cohesión de tipo bisagra. Usamos como ejemplo el contenido de la tabla 8. Sin embargo, téngase en cuenta que en todos los casos anteriores también se produce la misma relación entre texto e imagen o entre lo textual y lo textil.

Tabla 9
Cohesión de tipo bisagra

COHESIÓN DE TIPO BISAGRA		
PARTE 1	EJE	PARTE 2
Capítulo 13 (última parte) Cataforismo (con el cuadro) → Lo resaltado en negrita de la cita deviene imagen en el cuadro de Fra Angélico.	Anaforismo con la última parte del capítulo 13 ← En la imagen se observan el ángel/arcángel, el huerto, la santa muchacha y el umbral. Cataforismo con el primer párrafo del capítulo 14 (y resto del capítulo) → En el cuadro vemos dos personajes jóvenes, ambos tienen las mismas características, podrían ser hombre o mujer indistintamente; sin embargo, el título nos da una pista: «el joven rosado», no solo el color de piel, la túnica también es rosada. Este es el muchacho/ángel/arcángel del que se hablará en el capítulo.	Anaforismo (con el cuadro) ← En la imagen se observa al joven a los pies de la narradora (luego sabremos que se trata de María), nuevamente el huerto, la verja, ángel/arcángel, la santa muchacha y el umbral, que se mencionan en el texto. También hay reiteración y repetición dentro del mismo plano léxico, a la vez que referencia al cuadro: Se repite dos veces «no lo» (sentí llegar / soñé), «verja» se repite dos veces en palabras y aparece en imagen; «huerto» aparece en esta ocasión dos veces y aparece la referencia en el cuadro; la puerta, el hogar también se observa en el cuadro. El muchacho o el forastero podría ser también el ángel/arcángel, también en la imagen.

5. Conclusiones

En la introducción de nuestro trabajo nos planteamos dos objetivos: identificar la manera en que los personajes reales de la obra se cohesionan con los de los cuadros y señalar con citas textuales algunos elementos cohesivos presentes dentro de cada uno de esos capítulos. Consideramos haber alcanzado un tercer objetivo, presente en todo momento, aunque no estuvo planteado en el esquema del trabajo: demostrar que un texto literario cohesionado nos lleva a un todo coherente. Si bien cada lector podría resumir *Elogio de la madrastra* de una manera diferente, con sus propias palabras y dándole relevancia a lo que considere más importante, cada quien diría que es una novela erótica, un romance entre una madrastra y su hijastro, una historia de amor prohibida. Podríamos señalar, también, que está de tal modo cohesionado lo textual con lo textil que el autor habría conseguido adscribir una lectura literaria a los cuadros, pues es muy probable que el lector/expectador los relacione con los personajes de *Elogio de la madrastra* y, a través de ellos, con el propio Vargas Llosa.

A diferencia de los textos informativos, en la literatura necesitamos asirnos siempre del contexto, porque todo es ficcional y, como lectores, no podemos quedarnos sin herramientas, sino que debemos contar con las pistas necesarias para reconocer personajes, sus entornos y su desarrollo. Consideramos que trabajar con *Elogio de la madrastra* es un desafío constante en diferentes áreas o capas, una de ellas la de la cohesión. Sostenemos que Vargas Llosa trascendió el plano de las palabras y jugó con las imágenes y las combinó mediante mecanismos cohesivos, como la anáfora, la catáfora, la referencia, la sustitución, la omisión, como si las palabras fueran imágenes y estas, palabras. Nos llevó a los lectores no tanto a un mundo efrástico, donde se describen cuadros con precisión, sino que nos trasladó, por intermedio de la palabra, a un mundo pictórico, sin dejarnos en claro si en esta novela de *voyeurs* miramos o nos miran.

En *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault define la hermenéutica como el «conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos» (2010, p. 47) y la semiología como el «conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que los hace ser signos, conocer sus lazos y las leyes de su encadenamiento» (2010, p. 48). Poco después, sostiene: «Buscar el sentido es sacar a la luz lo que se asemeja. Buscar la ley de los signos es descubrir las cosas semejantes» (2010, p. 48), y eso es lo que hicieron autor, narrador y personajes, encontrar las semejanzas entre sus letras y los cuadros, entre las palabras y las cosas, entre lo textual y lo textil.

A partir del análisis hermenéutico realizado, llegamos a la conclusión de que palabras e imágenes están cohesionadas, lo cual hemos demostrado con ejemplos de la novela vargasllosiana. Ese tejido, esa trama, esas ideas hilvanadas no por las palabras en sí, sino por el sentido que estas llevan, hacen de la novela un texto coherente, redondo, completo.

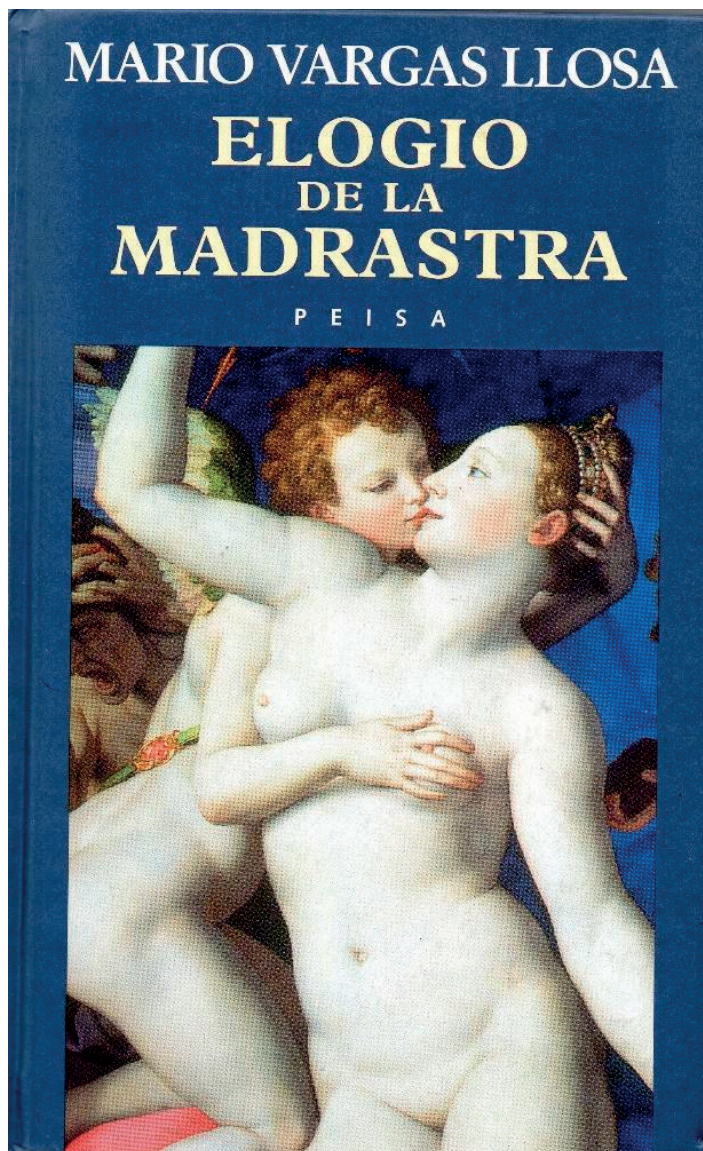
Referencias

- Agudelo, P. A. (2013). Écfrasis literaria y arquitectura novelesca: *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 4(7), 115-131. <https://doi.org/10.25025/perifrasis20134708>
- Arellano García, P. y Díaz Blanca, L. (2008). Proyectos Pedagógicos de Aula: estructura textual y mecanismos de cohesión. *Opción*, 24(56), 124-142. <https://redalyc.org/pdf/310/31045608.pdf>
- Bobes Naves, M. C. (2018). *El personaje literario en el relato*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Casalmiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Editorial Ariel.
- Enkvist, N. E. (1985). Text and Discourse Linguistics, Rhetoric and Stylistics. En T. A. van Dijk (Ed.), *Discourse and Literature* (pp. 11-38). John Benjamins Publishing Company.
- Esparza Torres, M. Á. (2006). Pautas para el análisis de la cohesión y la coherencia en textos españoles. *Rilce*, 22(1), 59-89. <https://hdl.handle.net/10171/6720>
- Foucault, M. (2019). *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber* (trad. U. Guinazú). Siglo XXI de España Editores. (Obra original publicada en 1976).
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas* (Trad. E. C. Frost). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1968).
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo.
- Giraldo, E. (2011). Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades. *Co-herencia*, 8(15), 239-268. <https://scielo.org.co/pdf/cohe/v8n15/v8n15a10.pdf>
- López Samaniego, A. (2014). *Las etiquetas discursivas: cohesión anafórica y categorización de entidades del discurso*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Marting, D. E. (1998). Concealing Peru in Mario Vargas Llosa's "Elogio de la Madrastra". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 27(2), 38-53. <https://www.jstor.org/stable/29741436>
- Valdivia Baselli, A. (2005). *Ekphrasis como traducción visual* y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde «Museo interior» de José Watanabe. *Ajos & Zafiros. Revista de Literatura*, (7). <https://repositorio.unmsm.edu.pe/handle/UNMSM/1344>
- van Dijk, T. A. (1978). *Cognitive processing of literary discourse* [Ponencia]. Coloquio Internacional sobre Poética, Semiología y Teoría de la Significación, Universidad Autónoma, Ciudad de México (21-25 de agosto), y en el Coloquio Internacional La Investigación Lingüística del Texto Literario, Málaga (13-17 de noviembre). <https://discourses.org/wp-content/uploads/2022/07/Teun-A.-van-Dijk-1979-Cognitive-processing-of-literary-discourse.pdf>
- van Dijk, T. A. (1980). *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso* (Trad. M. Gann). Siglo XXI.
- Vargas Llosa, M. (1999). *Elogio de la madrastra*. Peisa. (Obra original publicada en 1988).

Anexo

Figura 1

Detalle de Alegoría del amor (c. 1560), óleo de Bronzino



Nota. Carátula de la edición de Peisa (1999)

Contribución de la autora

Katherine Pajuelo Lara estuvo a cargo de la elaboración del artículo: concepción, interpretación, redacción y revisión. Asimismo, aprobó la versión que se publica en la revista.

Agradecimientos

La autora agradece al profesor del curso Lingüística del Texto en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), por los alcances brindados durante el proceso de elaboración del ensayo,

y, asimismo, al doctorando Cesar Augusto López Núñez, su asesor y profesor en el posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, por la traducción al portugués del resumen, la revisión final del artículo y sus siempre acertadas observaciones.

Financiamiento

La investigación se realizó sin financiamiento.

Conflicto de intereses

La autora no presenta conflicto de interés.

Correspondencia: katherine.pajuelo@unmsm.edu.pe

Trayectoria académica de la autora

Katherine Pajuelo Lara es licenciada en Traducción por la Universidad Ricardo Palma, correctora internacional de textos en lengua española por la Fundación Litterae-Fundéu (Buenos Aires) y egresada de la maestría en Lengua y Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se desempeña como traductora y correctora autónoma. Ha prestado servicios en diferentes editoriales, fondos editoriales, entidades públicas y privadas, como Adosaguas Contenidos Multiplataforma (España), el Fondo Editorial de la Escuela de Edición de Lima, el Fondo Editorial de la Universidad de Lima, el Jurado Nacional de Elecciones, Ediciones Norma, el Ministerio de Educación, la *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública* del Instituto Nacional de Salud, entre otras. Siempre creyó que la lectura podía llevarla lejos, nunca imaginó cuánto.