

UN ÁLBUM DE FOTOS LLAMADO *LOS CACHORROS*

Fernando Rodríguez Mansilla¹

Una vertiente exegética relativamente poco explotada entre los estudiosos de la literatura contemporánea, pero siempre de sumo interés, es la que se refiere a la historia editorial de determinadas obras. Ya que el contacto del lector con el texto literario siempre está mediatizado por una serie de instancias que configuran lo que Gérard Genette vino a llamar *paratextos* y que a menudo estos influyen notablemente en la recepción y, sobre todo, la decodificación de la obra literaria, no es ocioso indagar en aspectos bibliográficos. En el presente artículo nos ocuparemos de la primera edición de *Los cachorros* (Lumen, 1967) de Mario Vargas Llosa. Esta *editio princeps*, irrepitible, presenta la particularidad de estar ilustrada (el verbo es algo mezquino, como veremos) por las excelentes fotografías de Xavier Miserachs. Como es de suponerse, no es lo mismo leer *Los cachorros* en esta edición que en las posteriores que alcanzaron múltiples reimpresiones,

¹ Es candidato a doctor en Literatura por la Universidad de Navarra, donde se desempeña como profesor ayudante. Es Visiting Teaching Fellow en la Departamento de Lenguas Románicas de la University of North Carolina at Chapel Hill. Ha sido profesor del Pregrado de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

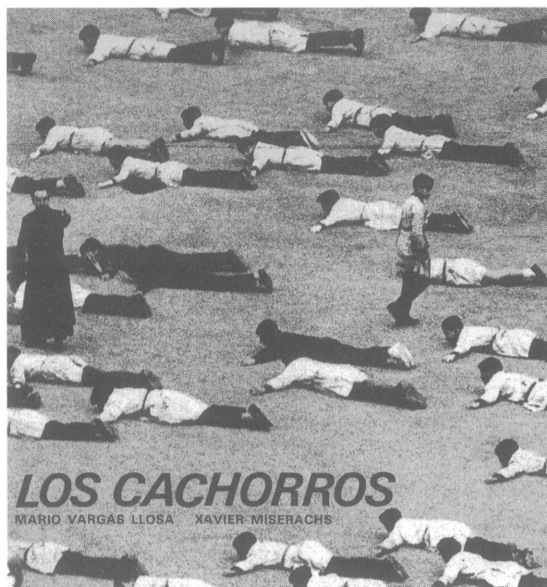
digamos la de Alianza Editorial, la de Seix Barral o la de Cátedra, entre las más populares. *Los cachorros* de 1967 es prácticamente otro libro. Su original manufactura, la disposición del material fotográfico, las fotografías por sí mismas, y hasta el título y créditos de la portada nos proponen una forma diferente de leer la historia de Cuéllar y sus compañeros.

Para empezar, recordemos que la primera edición de *La ciudad y los perros* (Seix Barral, 1963), orientada hacia el público español e iberoamericano en general, incluía un mapa de Lima para facilitar al lector el reconocimiento de los lugares mencionados en la novela. Como bien comenta Birger Angvik al respecto, «el mapa añade una dimensión metatextual que sirve para enfatizar el papel de la novela como reflejo de una realidad» (2004: 105). Esto guardaba sentido con la poética realista de Vargas Llosa, sumamente acentuada por estos años. El mapa había de respaldar la pretensión de objetividad y reproducción fiel de la realidad limeña. Con este antecedente, llama la atención de sobremanera que las fotografías de *Miserachs* no cumplan el mismo rol enfatizador de la realidad peruana, por el contrario: sus personajes y el entorno reproducidos son claramente españoles. ¿Una fisura a la manía de la ficción realista que embargaba a Vargas Llosa por entonces? Más que eso, podría hablarse de un ideal muy superior: el de plantear la universalidad de la experiencia juvenil. La historia de Cuéllar, repleta de jerga limeña y anclada totalmente en el microcosmos del Miraflores de mediados del siglo XX, tan caro a nuestro autor, corre en paralelo con la historia narrada en fotografías por *Miserachs*, sin que una se subordine a la otra. Carlos Barral en la introducción al libro enfatiza esta misma idea:

Ni *Miserachs* hubiera querido ilustrar servilmente un texto, ni Vargas Llosa hubiera admitido jamás que las especies de la imaginación que

están dadas en sus palabras hubieran de coincidir con las que era capaz de captar un fotógrafo sensible. Ante el lector se abren dos series de representaciones orientadas por unos motivos comunes pero que en ningún caso intentan repetirse, dos textos de distinta naturaleza, a lo sumo caminando en la misma dirección, pero que, como las paralelas, no se encuentran en ningún punto. (1967: 10)

Este aserto nos aleja de considerar las fotografías como accesorias o decorativas. El que Miserachs y Vargas Llosa estén contando en paralelo, pero que a la vez sus discursos interactúen entre sí se hace evidente en los créditos de la portada, que reza: «*LOS CACHORROS* / Mario Vargas Llosa Xavier Miserachs». Ambos aparecen como coautores del libro. En la portada interior, el título se amplía («*Los cachorros. Pichula Cuéllar*») y los créditos se distribuyen más convencionalmente: «Texto: Mario Vargas Llosa / Fotografías: Xavier Miserachs». *Pichula Cuéllar*, subtítulo que en las próximas ediciones se elimina, otorgaba al protagonista una primacía que el relato, llevado a cabo por un narrador colectivo, le disputa. Un título bimembre como *Los cachorros. Pichula Cuéllar* nos plantea la dialéctica del grupo frente al individuo o, como quiere Cynthia Duncan, la conversión de Cuéllar más en objeto que en sujeto de la narración (1994: 311). Por otro lado, la distribución más convencional de los créditos en la portada interior ha de entenderse como una concesión a la funcionalidad del libro como objeto y la correcta distribución de méritos con fines de *copyright*. Volviendo a la fotografía que envuelve portada y contraportada del libro (foto 1), esta connota uno de los temas principales de *Los cachorros*: la sumisión. Esos niños tendidos en el cemento, con un sacerdote de pie dando órdenes (¿réplica de alguno de los padres del Champagnat?) representan a los «cachorros», los jóvenes protagonistas del libro, membrete que funciona



LOS CACHORROS

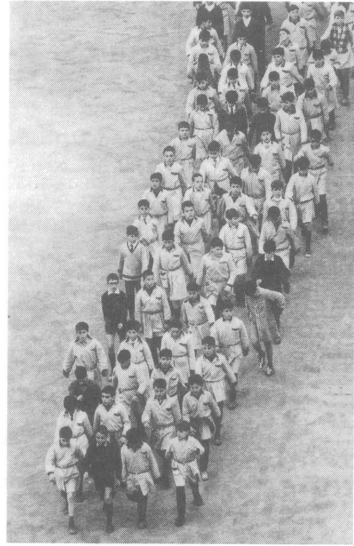
MARIO VARGAS LLOSA XAVIER MISERACHS

foto 1

en la portada como una leyenda fotográfica. Esta imagen puede haber sido, bien visto, la que inspiró a Alfonso La Torre (ALAT) a postular su lectura de la novela como testimonio de una «castración generacional» a manos de la religión y la moralidad.

La universalidad que hemos apuntado, producto de la copresencia de jóvenes españoles en imágenes y chicos peruanos en el texto, no niega, sino más bien complementa el realismo pretendido por Vargas Llosa. Y es que «por su capacidad de mimesis, la fotografía se vuelve transparente y acaece que ante la fotografía creemos estar viendo la realidad [...] La credibilidad es exclusiva a la fotografía» (González y Laguillo 1993: 79). El formato cuadrangular de *Los cachorros*, con tapas duras y páginas de cartulina para el texto y de *papier couché* para las fotografías, es el de un álbum de fotos. Un supuesto álbum de fotos del grupo de muchachos cuya vida en común estamos leyendo y observando en simultáneo. En *Los cachorros* el acto de leer es solidario del acto de ver. En tanto las onomatopeyas y los grafismos producen un efecto de movimiento, acercando la narración a los recursos del lenguaje del *comic strip* (cf. Oviedo 1982: 198), las fotografías se prestan a ser leídas, interpretadas en función de la historia que cuenta Vargas Llosa. De tal forma, en *Los cachorros* de 1967, el texto *se ve* y las imágenes *se leen*.

Revisando las fotografías del capítulo primero (foto 2 y foto 3), se detecta en ellas varios elementos en común. Esta parte de la novela se dedica al relato de los primeros años del colegio y del accidente de Cuéllar. Las imágenes corresponden al único gran espacio abierto del centro educativo: el patio. No obstante, este espacio abierto aparece fuertemente delimitado, sea por la presencia de adultos, de la actitud gregaria de los muchachos (marchando en un bloque compacto) o por las paredes circundantes. El colegio asemeja a una cárcel. El tema imperante en las fotografías aquí es el



fotos 2 y 3

encierro, el control. El punto de vista de la cámara siempre está en la altura, como si de un vigilante se tratase.

La última sección del capítulo se dedica al accidente de Cuéllar. Se presentan dos fotografías de duchas. El efecto de realidad pretende motivar en el lector la idea de que esas y no otras *son* efectivamente las duchas del colegio donde ocurrió la castración del protagonista. Pero son duchas viejas, con las paredes descascaradas y los pisos sucios: deterioro total. La imagen aspira a la frialdad del documental (foto 4). Es de suponerse que son las antiguas duchas del colegio Champagnat, envejecidas por el tiempo que las ha marcado.

Una diferencia notable se percibe en las imágenes correspondientes al segundo capítulo. Aquí priman la diversión y el relaxo a través de fotografías de fiestas y de los jóvenes entreteniéndose. Se ha abandonado el escenario del colegio y se opta por espacios públicos, como el centro comercial o la calle. Esto va de la mano de un cambio de enfoque. La cámara ahora se encuentra al nivel de los retratados, a veces confundiendo con ellos, especialmente en el caso de los chicos. Cuando miran a la cámara, esta adopta el punto de vista subjetivo de uno de ellos. Nos están mirando y podemos introducirnos en la escena, mimetizarnos con ella (foto 5).

La perspectiva cambia un poco cuando se fotografía a las muchachas. Estas recién ingresan al mundo de *Los cachorros* en este capítulo; de allí que en las imágenes que tengamos de ellas la cámara las capte de manera casi furtiva, como si se las estuviera espiando. Se adopta nuevamente el punto de vista adolescente masculino reflejando la timidez y la atracción que producen las chicas en esta etapa (foto 6).

El capítulo tercero amplía los horizontes del grupo de chicos. Los púberes del capítulo anterior dan paso a jóvenes que todavía no alcanzan los veinte, pero quieren parecer cada vez más adultos. En las fotografías destacan la diversión y la libertad, ambas reflejadas en la playa. La ligereza



foto 4



foto 5



foto 6

de ropa y la exposición de la piel cargan a las imágenes de una sexualidad latente. Se reitera el enfoque de la cámara dentro del grupo. La chica que observa la cámara, con sus trenzas algo infantiles, la gorra de marinero y la mirada lánguida pretende transmitir una imagen seductora que no convence, aunque no deja de resultar atractiva (foto 7). Se percibe en ella la actitud típicamente adolescente de la impostura.

Un ritual análogo de impostura también se halla en la imagen con que se cierra el capítulo. La seriedad del adolescente resalta en contraste con la distracción de la chica que funge de su pareja en la fiesta de graduación. Precisamente a este respecto, Cuéllar se excusa de no asistir a dicha fiesta diciéndole a sus amigos: «Qué ridículo ponerse smoking, no iría, que más bien nos juntáramos después» (1967: 66). La imagen, situada al lado del texto, parece darle la razón: qué ridículo aparece el muchacho que se cree adulto en una ceremonia que significa un tránsito, el paso del colegio a la universidad. La fotografía respalda la convicción desmitificadora de Cuéllar (foto 8).

El cuarto capítulo de *Los cachorros* contiene el episodio clave de Teresita Arrarte, de quien el protagonista Cuéllar se enamora locamente hasta el punto de que al menos por un breve periodo regresiona a su etapa de chico modelo previa al accidente: «De nuevo se volvió sociable, casi tanto como de chiquito» (1967: 69). La fotografía que acompaña el inicio del capítulo no puede ser más verídica (foto 9). Esa muchacha es Teresita Arrarte: «Coloradita y coqueta, [...] rubiecita, potoncita y con sus dientes de ratón» (1967: 70). Si Teresita representa para Cuéllar lo ideal, lo puro y lo correcto, la disposición de la fotografía fortalece esta idea. Un fondo negro que la circunda, que la hace resaltar en lo más elevado, al borde del margen superior de página. Teresita está en lo alto, es inalcanzable. Coqueta, sonrío con sus llamativos dientes delanteros, mirando hacia el texto que nos habla de ella y del cambio radical de Cuéllar.

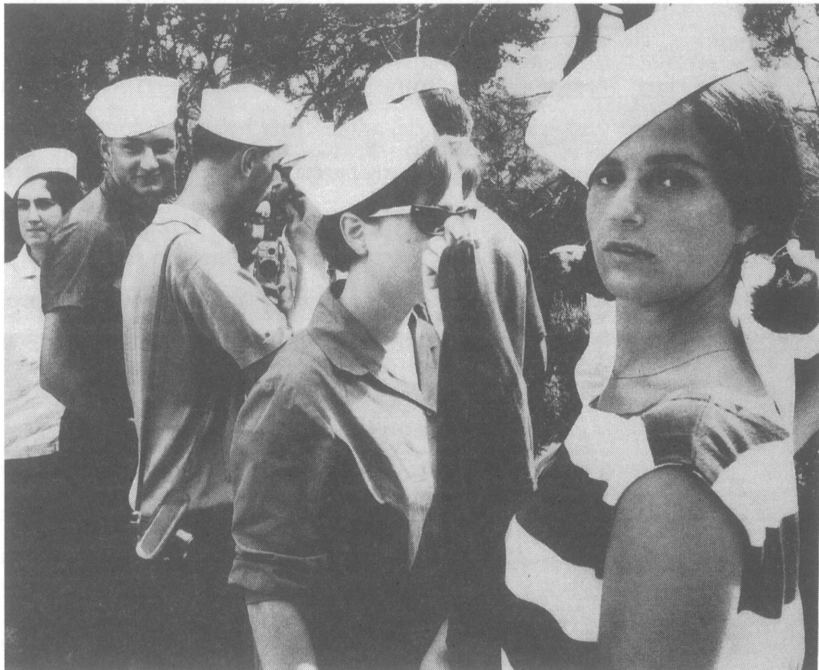


foto 7



foto 8

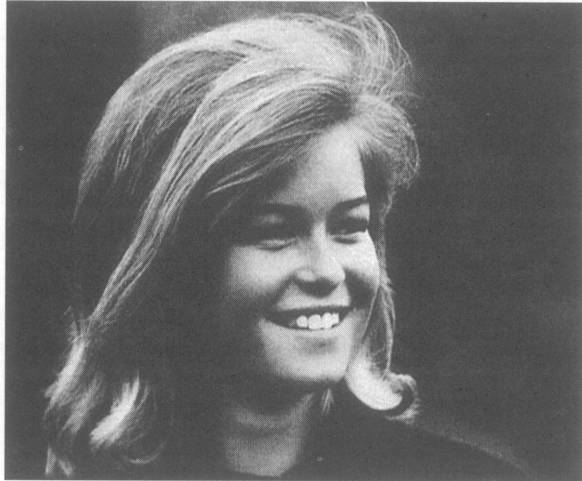


foto 9

En el quinto capítulo el machismo vuelto mera figuración se exacerba. Parte central de este lo supone el episodio de Cuéllar corriendo olas en Semana Santa. Despechado, desahoga su frustración con vencer al mar para que las chicas, especialmente las novias de sus amigos, queden impresionadas y los muchachos como él se sientan inferiores, supuestamente *menos hombres*:

Lo había hecho [el correr olas] para que lo viera Teresita Arrarte?, sí, ¿para dejarlo mal al enamorado?, sí. Por supuesto, como diciéndole Tere fíjate a lo que me atrevo y Cachito a nada, ¿así que era tan nadador?, se remoja en la orillita como las mujeres y las criaturas, fíjate a quién te has perdido, qué barbaro. (1967: 85)

La importancia de este episodio se refleja en imágenes. Las fotografías de esta sección mezclan al nadador con el bohemio que lía, con ojos atentos, un cigarrillo de contenido incierto (foto 10). Nos hallamos en el punto en que Cuéllar se entrega a la vida disipada y sus amigos lo siguen de cerca, bebiendo y visitando burdeles los fines de semana. En la fotografía de la página 94 el muchacho que mira hacia el lado, vestido informalmente, bien podría ser Cuéllar o al menos ese efecto verista se pretende frente al lector (foto 11). La cámara lo capta en movimiento, como espiándolo.

Tras el correr olas, Cuéllar le rinde tributo al mayor bastión del machismo moderno que le faltaba invadir: los autos. Él ha sido el primero de los muchachos en tener uno, pero solo en la última parte de su vida, narrada en el capítulo seis, se dedica a exteriorizar, a través de las carreras, toda la virilidad que su complejo de castrado le merma. Las fotografías del accidente en que pierde la vida guardan parecido con las del capítulo primero, dedicadas a las duchas del colegio. Poseen un hálito de documental o de



foto 10

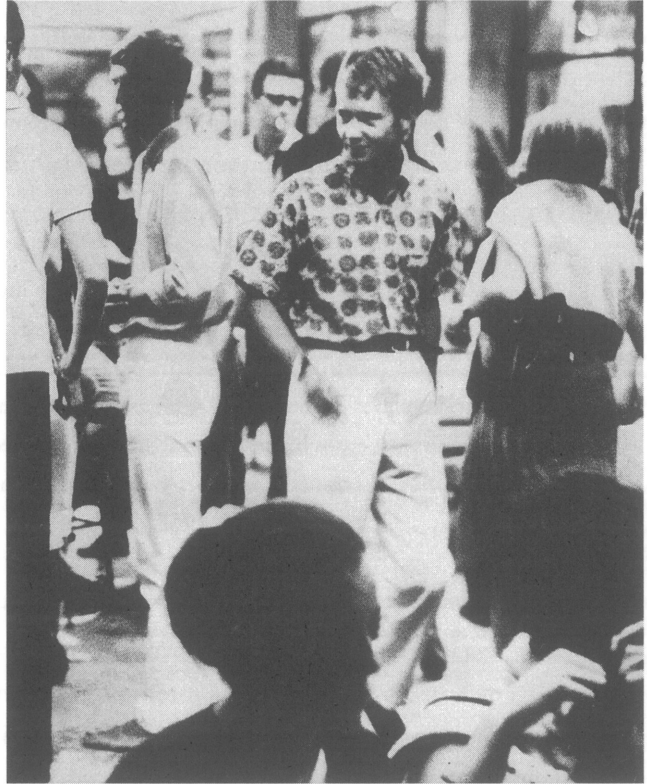


foto 11

ilustración periodística. El rostro de los muchachos curiosos, en apariencia compungidos, delata cierta indiferencia que no puede ocultarse del todo, como en el gesto de aquel que observa de costado para no perderse algún detalle del destrozo (foto 12).

No obstante la tragedia de Cuéllar da paso, al voltear la página, a una suerte de *aurea mediocritas* burguesa patente en la joven pareja que cuida a su vástago y el par de jóvenes detrás que probablemente siga el mismo camino, ya que, como lo anuncia inexorablemente el último párrafo de la novela:

Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada o el Santa María y se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas. (1967: 105)

Nada ha cambiado, el mundo mirafflorino sigue girando y lo que hicieron los padres lo hacen los hijos y luego lo harán los nietos. Así, para el lector, la historia de Cuéllar se erige como un testimonio «ejemplar»: la de hijo de la burguesía que pone en jaque sus valores y acaba sacrificándose como un mal elemento, acaso como la manzana podrida del cajón, para que sus compañeros (que son tan viciosos como él, solo que sumisos) acaben como hombres aparentemente exitosos. El fuerte contraste entre el fin de Cuéllar, muerto en un accidente automovilístico, y el de sus amigos, convertidos en «hombres hechos y derechos» se resuelve corográficamente en el haz y envés que representan las fotografías situadas una de espalda a

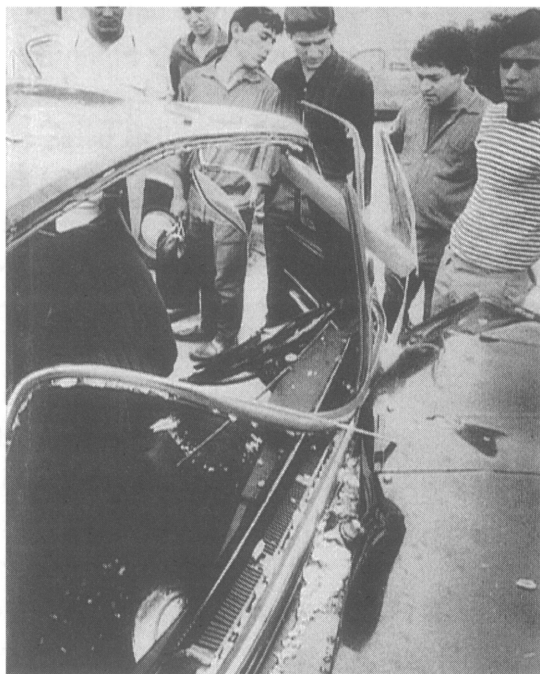


foto 12

la otra (foto 13). Los respectivos finales de Cuéllar y sus amigos se hallan contrapuestos no solo en el relato sino en el diseño mismo del libro.

A manera de conclusión, podemos afirmar que las fotografías de Miserachs invitan a una lectura mucho más profunda, si cabe, de *Los cachorros*. Por un lado, provocan un efecto de realidad más intenso en la experiencia del lector (los fotografiados *son* los personajes) y, por otro, amortigua la especificidad del mundo juvenil que en el texto responde al nombre de «Miraflores», barrio emblemático de la burguesía limeña. *Los cachorros* representa, así, una experiencia universal: la de los jóvenes sujetos a los valores de su clase social, que les impone la monotonía, hacer lo mismo que sus padres, que es lo que luego harán los hijos. Son, recordémoslo, «cachorros» y como tales son incompletos, inacabados, están en tránsito de aprender, de entrar en vereda. Según J. M. Oviedo uno de los rasgos de la novela vargasllosiana es la trascendentalidad que alcanza la narración, hasta aproximarla a la parábola moral (cf. Oviedo 1982: 336). En la edición de *Los cachorros* que hemos abordado aquí las fotografías cooperan definitivamente a lograr que la tragicómica historia del emasculado Cuéllar supere su carácter primario de alegato a la opresiva sociedad limeña. *Los cachorros* como álbum de fotos puede testimoniar la inserción de cualquier adolescente en cualquier lugar del mundo. Todos podemos *vernos* en el libro, reconocernos en él, sin depender exclusivamente del texto.

BIBLIOGRAFÍA

ANGVIK, Birger

2004 *La narración como exorcismo. Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

DUNCAN, Cynthia

1994 «The Splintered Mirror: Male Subjectivity in Crisis in *Los cachorros*». En HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana María (ed.^a). *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, pp. 307-318.

GENETTE, Gérard

1987 *Seuils*. París: Seuil.

GÓNZALEZ, Laura y Manolo LAGUILLO

1993 «Siete reflexiones sobre el retrato». *Luna córnea*, n.º 3, pp. 79-83.

OVIEDO, José Miguel

1982 *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral.

LA TORRE, Alfonso (ALAT).

1967 «*Los cachorros* o la castración generacional». *Expreso*, diario de Perú, 5 de noviembre, p. 15.

VARGAS LLOSA, Mario

1967 *Los cachorros. Pichula Cuéllar*. Con fotografías de Xavier Miserachs. Colección Palabra e Imagen. Barcelona: Lumen.