

# LECTURA, IMAGEN Y SENTIDO

EN LOS CACHORROS DE  
MARIO VARGAS LLOSA  
(Y TAMBIÉN XAVIER MISERACHS).

*Reading, image and meaning in Los Cachorros  
by Mario Vargas Llosa (and also Xavier Miserachs).*

Eduardo E. Zapata Saldaña

<https://orcid.org/0000-0002-4120-4291>

Semiólogo, investigador y docente. Doctor en Lengua y  
Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú.  
eduardozapata@yahoo.com



Fotografía de Xavier Miserachs utilizada como portada de la primera edición del libro *Los Cachorros* en 1967.

## RESUMEN

Este trabajo muestra -a través del análisis estructural de las lógicas narrativas de los autores de la obra y con pruebas de validación de comprensión lectora- que el sentido de la obra *Los Cachorros* de Mario Vargas Llosa surge tanto de la estructura escritural gramatológica como de aquella escritura fotográfica realizada por Xavier Miserachs.

¿Por qué es importante, entonces, analizar ambas estructuras? Porque ambas escrituras constituyen una estructura holística que genera lecturas diferentes respecto a quienes consumen la edición sin fotografías.

Dado que el objetivo central de este artículo es ofrecer una reflexión cultural sobre la imagen, hacer un breve recorrido histórico sobre su valoración y generar pensamiento crítico, el análisis de *Los Cachorros* se convierte en un ejemplo para alcanzar el objetivo deseado. De allí que el artículo contextualice la visión que Occidente ha tenido (y aún mantiene en algunos casos) sobre el papel de la imagen frente a la palabra escrita. Este texto, entonces, no se limita a mostrar un caso inédito de obra literaria y de metodologías adaptadas especialmente a su análisis, sino constituye esencialmente una reflexión cultural sobre la imagen.

### Palabras clave:

Sentido,  
interpretación,  
estructura holística,  
lecturas.

## ABSTRACT

*This work shows that the meaning of the literary work Los Cachorros by Mario Vargas Llosa arises both from the grammatical scriptural structure and from that photographic writing by Xavier Miserachs.*

*Why is it important, then, to analyze both structures? Because both writings constitute a holistic structure that generates different readings from those who consume the edition without photographs.*

*Since the main objective of this article is to offer a cultural reflection on the image, make a brief historical journey on its valuation and generate critical thinking, the analysis of Los Cachorros becomes an example to achieve the desired objective. Hence, the article contextualizes the vision that the West has had (and still maintains in some cases) on the role of the image against the written word. This text, then, is not limited to showing an unprecedented case of literary work and methodologies specially adapted to its analysis, but essentially constitutes a cultural reflection on the image.*

### Key words:

Meaning,  
interpretation,  
holistic structure,  
different readings.

“Después de la muerte ya no existe esa  
continuidad de la vida, pero existe su significado”  
– Pier Paolo Passolini

## INTRODUCIENDO EL TEMA

Los de los principios subrayados desde la Estilística nos obligan a mantener permanentemente una actitud vigilante respecto a nuestro entorno y a nuestro propio yo. La curiosidad intelectual, que sería el primero, y lo que se conoce como el principio de la ‘adivinación del todo’. Hipótesis implícitas en el origen, observaciones y verificaciones primarias para arribar, finalmente, al planteamiento de la hipótesis formal.

En 1973, mis alumnos universitarios de los primeros años tenían que leer la obra literaria Los Cachorros de Mario Vargas Llosa. Unos optaron por la edición con fotografías incorporadas por Xavier Miserachs (de hecho, en la edición original aparece en la carátula como coautor) y otros se quedaron con la edición sin fotos. Y resultaba cada vez más llamativa la distancia en la capacidad de extrapolar la lectura de unos frente a lecturas simplemente satisfactorias derivadas de la lectura de las diferentes ediciones.

En 1972 yo había hecho una tesis sobre la obra. Contemplando el análisis tanto del aspecto verbal como del aspecto fotográfico que presentaba la edición original. Como lo demostramos en aquel entonces, había razones estructurales en el mismo texto que conducían a los más una lectura singular y profunda.

Más adelante, entre 1976 y 1979, quisimos cuantificar la distancia que -precisamente a nivel de profundidad y extrapolación- conducía la lectura de la edición con fotos y de la edición posterior sin fotos. Hacerle un seguimiento -durante cuatro años- a las lecturas y al por qué de la diferencia. De esto último particularmente tratará este artículo. Sin abdicar de aludir a cuestiones estructurales ya descubiertas en 1972, pero con la cabeza puesta prioritariamente en el papel de la imagen fotográfica en la obra. De la relevancia de la fotografía y sus efectos sobre la lectura.

Cuantificar y hacer un seguimiento a un hallazgo analítico previo, permite no solo la comprobación del hallazgo en el tiempo, sino dimensionarlo prospectivamente.

Y es que voltear la última página de un libro no significa haber concluido la lectura de este. Es más: el hecho de que el acto de hacerlo sea puramente físico podría advertirnos ya que nos estamos moviendo en órdenes cualitativamente distintos. Porque la lectura no es el reconocimiento inventariado, hoja por hoja, de un mensaje dado sino esencialmente la comprensión de un todo y la asunción de una actitud ante él.

En primer lugar creemos necesario dar respuesta a algo muy importante. Se trata del problema de la pretendida univocidad de la lectura frente a la plural y libérrima interpretación de la misma. Dicho de otra manera y más cerca de lo nuestro: ¿En las obras que estudiamos hay una sola posible interpretación o un solo sentido? ¿Ese sentido e interpretación son los mismos en las dos ediciones comparadas? Y aquí nos detenemos. Porque precisamente al plantear las preguntas hemos colocado dos palabras que habrán de darnos la respuesta: sentido e interpretación. De la “diferencia específica” que establezcamos entre ellas podremos sentirnos seguros de que nuestro intento nos conducirá a algo seguro. Será la evidencia necesaria no sólo de que el camino existe sino de que conduce a un determinado lugar. Como lo señala Todorov: “Cada elemento de la obra tiene uno o varios sentidos (salvo que ella sea deficiente) de número limitado y que es posible establecer de una vez para siempre” (Todorov, 1970, p.156).

La cita que antecede solamente cobra vigencia en tanto comprendamos que mientras el sentido es posible de determinar estructural y unívocamente, la interpretación de la obra

obedecerá ya a la personalidad del lector o del crítico, su posición ideológica o a la misma época en que se produzca la lectura. Es ese y no otro el sentido y alcance de la teoría de la otra abierta que nos parece, no ha sido aún entendida con la claridad con que uno de sus más importantes defensores la expone: “... el autor siempre establece una orientación básica: la limitación de un ‘objeto’ viene sustituida por la más amplia limitación de un campo de posibilidades interpretativas” (Eco, 1970, p. 160).

Aceptamos, pues, con Eco que sobre una obra puede haber tantas interpretaciones como lectores haya, pero estas no quedarán libradas al arbitrio de una lectura personal y caprichosa sino que se realizarán a partir de un sentido sistematizado en la obra y generador de un ‘campo de formatividad’, para utilizar las mismas palabras de Umberto Eco. Será este campo el que permita al lector interpretar “su” lectura, pero siempre bajo la sujeción de un sistema de posibilidades. Sistema encontrado en la obra obviamente no como un objeto o dato previo, sino como un complejo de relaciones latentes que “el análisis construye a medida que los desentraña y que a veces corre el riesgo de inventar creyendo descubrirlo” (Genette, 1970, p.176).

Cuando se habla de la obra como mensaje -asunto en el que nos estamos adentrando- conviene ya perfilarse dentro de lo que Jakobson llama “arte poética”. No es necesario recordar exhaustivamente a este respecto, que el lingüista aludido parte del circuito de la palabra y de las funciones relevantes en el mensaje para la constitución de su noción de poética. Para él, y para nosotros también y tal como lo dice en su obra Los Gatos de Baudelaire, “La dirección (Einstellung) hacia el mensaje en cuanto tal, el acento puesto en el mensaje por sí mismo, es lo que caracteriza la función poética del lenguaje” (Jakobson, 1970, p. 13).

Es decir, la relevancia de cada uno de los factores que intervienen en la comunicación verbal determinará diferentes funciones lingüísticas. Y en el caso de lo literario, será la función poética, centrada en el mensaje, la que tipificará este tipo de elaboración. Tal cual lo señala Roland Barthes: “Podríamos decir que la literatura (obra y texto) es específicamente un mensaje

que carga el acento sobre sí mismo” (Barthes, 1969, p.37).

Ahora bien. Dados por aceptados estos supuestos teóricos, se nos hace necesario determinar el mensaje en Los Cachorros. Porque si lo que habrá de confirmarla como obra de arte literaria es esa incidencia en el mensaje mismo, la primera tarea en nuestra reflexión sobre el lenguaje-objeto deberá ser determinar nuestro corpus de trabajo rigurosamente, porque sabemos que todo trabajo exige metodológicamente la especificación del mensaje sobre el cual se labora. Y aquí surge ya una de nuestras mayores preocupaciones: ¿lo escrito por Vargas Llosa es lo recibido por el lector o no? Y esta es una pregunta ciertamente importante pues es lícito preguntarse si el mensaje en Los Cachorros habrá de estar dado exclusivamente por lo verbal o no. Si, para decirlo de una vez, la fotografía no constituye una parte estructural de la producción literaria tal y como se ofrece al lector y tal como éste fruye de ella. Y otra vez con Genette:

... la cuestión no radica tanto en saber si hay o no un sistema de relaciones en tal o cual objeto de investigación pues, como es evidente, lo hay en todos lados, sino es determinar la importancia relativa de ese sistema en relación con los otros elementos de comprensión. (Genette, 1970, p. 176).

Y aquí queremos dar -ya en referencia a la presencia fotográfica en nuestro objeto de estudio- tres pasos seguros con Umberto Eco, Roland Barthes y José Bullaude.

Por ello, el receptor debe continuamente referir los signos que recibe tanto al código como al contexto. (Eco, 1968, p. 108).

Sin embargo, la variación de las lecturas no es anárquica, depende de los diferentes saberes contenidos en la imagen (...) y estos saberes pueden clasificarse, constituir una tipología. (Barthes, 1970, p. 136).

La verdad es que cada uno ve en la imagen visual lo que lleva dentro de sí mismo en experiencia, prejuicios, estados de ánimo, estereotipos, conflictos, nivel de percepción, necesidad de proyección, etcétera. (Bullaude, 1966, p. 62).

Compartimos lo dicho por Bullaude, recordando siempre el asunto del campo de formatividad aludido antes.

Valdría la pena hacer una adenda en torno a la visión artificial implícita en la fotografía.

Aun cuando ya todos sabemos la importancia cobrada por la imagen en el mundo de hoy, tema sobre el cual abunda la literatura, lo que interesa aquí ahora es precisar la importancia de la elección del material fotográfico para su inserción en una obra literaria; lo que es más, objetivar los efectos, y ahora sí interviene el problema de la comprensión creado por esta aparición. Dicho con otras palabras y más concretamente: el problema planteado por la presencia de una fotografía adjunta a un texto literario, culturalmente no solo presenta el asunto de la intelección de la misma. Sino, con anterioridad, el hecho mismo de su presencia.

Es en este sentido que cuando hablamos del contexto cultural implicado por la presencia fotográfica no sólo aludimos al dato a posteriori de su fruición como elemento artístico; estamos también incidiendo sobre el hecho mismo de su presencia -como sustancia- y su impronta en la literatura.

La reflexión anterior nos permite ver a la fotografía no ya en su apariencia, sino en su esencia cultural misma como visión artificial. Porque si de lo que se trata es de considerar la fotografía como un elemento pertinente a la estructura de nuestra época, su presencia en un texto literario como Los Cachorros no puede ser considerada como una suerte de mera referencia contextual, como podría ser la circunstancia orteguiana y cualquiera de sus ejemplificaciones. La fotografía, físicamente y en tanto sustancia, ya constituye un elemento pertinente desde la óptica hjelmsleviana y como tal afecta el sentido. La sustancia de la fotografía –en términos del lingüista de Copenhague– no es aquella gramatológica y sin embargo es claro que afecta la profundidad de la lectura. Con ello podríamos ya explicarnos el por qué de los resultados distintos en la lectura, pero ubicándose en una obra de arte como Los Cachorros estamos hablando de una cuestión que compromete la estructuración misma de la obra; ello en tanto aquí la foto no aparece como

un además. Lo científico –por elección de sustancia y la implicancia de sincronía estructural– es subrayar que la fotografía, como lo adelantamos, no se constituye en un material de mera ilustración y entonces es factible de formalizar.

Louis Hjelmslev había trazado una diferencia entre lo que él llamaba forma de la expresión y forma del contenido, frente a los conceptos de sustancia de la expresión y sustancia del contenido. Mientras las formas aluden a pertinencias de la red relacional de las unidades significativas del signo o del discurso, las sustancias en cambio –dicho genéricamente y adaptado a nuestra reflexión– aludían a la realidad semántica o fónica que materializa la forma. Siendo la forma aquello atendible con prioridad por el análisis, pero no dejando de admitir, como lo hemos hecho, que particularmente la sustancia de expresión y contenido fotográfica también resulta relevante en Los Cachorros.

En estos casos consideraremos que la estructura proviene de dos (o más) elementos formales distintos pero en realidad coalescentes y osmóticos, y por lo tanto solidarios; una subestructura del contexto forma una holoestructura (...) frecuentemente distinta de sus componentes formales. (Dorfles, 1969, p.58)

Las observaciones de Dorfles, dirigidas específicamente a los casos planteados por las nuevas obras abiertas y el arte nuevo en general, nos han de ser de suma utilidad. ¿Por qué? En la medida en que podremos afirmar ya, metodológicamente, que la estructura de Los Cachorros proviene de dos subestructuras. La una, de lo que Dorfles denomina “la obra en sí” (denominación que mantendremos en cuanto la identificaremos con el aspecto textual, propiamente, depositario del sistema de posibilidades); y una segunda subestructura, la de la fotografía.

Nos percatamos así de la sinceridad con que el prologuista de la obra confiesa que “Ni Miserachs (el fotógrafo) hubiera querido ilustrar servilmente un texto, ni Vargas 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” (Vargas Llosa, 1967, p. 10).

Cobra mucho sentido la afirmación de Joan Foncuberta cuando nos dice: “No presenciamos por tanto la invención de un procedimiento sino la desinvención de una cultura” (Foncuberta, 2016, p. 28). La visión artificial.

Es claro que “Los Cachorros”, en la edición que investigamos, tiene todas las posibilidades teóricas, hablando figuradamente, para haberse escapado del creador. Si tal cosa se produjo lo fue en gran medida por la afirmación de Foncuberta. Si tal cosa se produjo –en nuestro caso– no fue precisamente para negar o no el sentido original de la obra, sino para asegurarlo mediante la redundancia fotográfica. Ya no nos podrá resultar extraño entonces que postulemos que una misma obra de arte puede tener múltiples, varios niveles formales de interpretación. Todos ellos derivados, eso sí, de la proyección del eje de las simultaneidades sobre el eje de las sucesividades. La definición de función poética de Roman Jakobson: hay un código subyacente que genera valor a la linealidad.

Nuestra tarea la podemos formular con las mismas palabras de Susan Sontag:

Nuestra misión no es percibir en la obra de arte la máxima cantidad de contenido, y menos aún exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión es reducir el contenido de modo que podamos ver al detalle el objeto. (Sontag, 1967, p. 48).

En este contexto si antes anunciábamos como definitoria la famosa proyección del eje paradigmático sobre el horizontal o de las sucesividades para la existencia de una función poética, deberemos también entonces admitir una resultante; “... la particularidad principal de la semántica poética reside en la formación de significaciones marginales que violan las asociaciones verbales habituales” (Ullmann, 1968, p. 24). La forma de expresión fotográfica precisamente coadyuvará en la formación de esas significaciones marginales. Nótese una vez más que ello ocurre, por el hecho inicial ya de haberse introducido una sustancia distinta a la que estamos habituados en la literatura.

Una fotografía despreocupada de por sí, puede no ser pertinente. No la podríamos ubicar al nivel del signo lingüístico siguiendo con la

terminología saussuriana. A lo más podríamos catalogarla como un símbolo, dado su carácter nunca completamente arbitrario. La fotografía así, se nos aparecería pues como desempeñando un modesto papel que le negaría el derecho a ser tratada como lenguaje.

Retengamos esto por la importancia teórica que supone, dado que la conversión cualitativa que sufre la foto al estar con el texto es vital. El paso de símbolo a signo, no es obra del azar. Es producto de una relación estructural y es ello lo que determina –individual y sintagmáticamente– que se incorpore al ámbito de la integridad de la obra literaria.

Una foto, al margen de lo adelantado, posee ciertamente un elemento analógico, dado por la representación misma del objeto que representa, pero tiene también un elemento que está asegurado por el tratamiento de esa fotografía y que vamos a denominar elemento analógico léxico. Para aclararlo: en lingüística fue Grammont quien distinguió entre analogía morfológica y analogía léxica. Mientras la primera suponía un tipo de determinación paradigmática, la segunda se refería a la aptitud de una palabra para adaptarse al sintagma.

Precisemos entonces lo que hemos avanzado. En una foto distinguimos dos niveles: el analógico morfológico y el analógico léxico. Mientras el primer nivel es el de la denotación o significación explícita, el segundo nivel se constituye en la connotación o significación implícita como consecuencia del hipertexto: de la integración texto e imagen.

Si aisladamente lo analógico morfológico nos remite a la denotación y lo léxico a la connotación de la fotografía incluso per se, en una obra literaria el primer componente se hace sustancia y el segundo se convierte en una forma de la expresión capaz de entrar en relación dialéctica con lo verbal, asegurando la significación literaria.

A partir de estas consideraciones es fácil entender la hipótesis de este trabajo. Ciertamente hay un muestreo –que veremos detenidamente más adelante y que comprueba la hipótesis– pero a la vez hay una comprobación empírica

derivada de la observación permanente en aula del viejo profesor universitario que esto escribe. La lectura de la edición con fotos de Los Cachorros no podía ser la misma que aquella realizada a partir de la edición sin fotos.

Para quienes no hayan leído la obra o simplemente para recordarlo, el argumento que se ofrece es muy simple. Cuéllar es un niño normal que llega a un colegio religioso llamado Champagnat y –como todo niño que ingresa a una escuela- debe integrarse al grupo de los otros niños pertenecientes a la sociedad miraflorentina. Habiendo llegado en tercero de primaria, su dedicación al estudio y al deporte le

## METODOLOGÍA Y HALLAZGOS

Cada obra de arte impone finalmente su propio modo de análisis. La aplicación mecánica de metodologías únicas –usadas a modo de recetas- suele empobrecer o desnaturalizar el objeto mismo de estudio. Si no, hasta evanescerlo y terminar por anteponer el análisis a lo analizado.

¿Recuerdan que al principio de este artículo hablábamos de sentido e interpretación? Ambos términos son aquí y ahora relevantes porque las diferencias de profundidad en la lectura e interpretación de la edición con fotos de *Los Cachorros* frente a lectura e interpretación derivada de la edición sin fotos comprometía –a nuestro juicio– el sentido mismo contenido en una u otra edición.

Veremos más adelante cuán profunda era esta diferencia. Diferencia que hemos medido cuantitativamente a lo largo de cuatro años. Para nosotros era lógico que ello sucediese: un hipertexto constituido por una sub estructura gramatológica y visual no podía albergar el mismo potencial de sentido que aquella edición que carecía de la sub estructura visual.

No hay necesidad de subrayar, entonces, que la edición original de *Los Cachorros* se ofrecía como una estructura holística distinta y distante de las obras literarias restringidas a lo verbal. Y no hay necesidad de subrayar, consecuentemente, que las metodologías de análisis literario estaban más bien previstas para

permitirán la amistad y el reconocimiento del resto de los alumnos. Lamentablemente el perro del colegio habrá de atacarlo provocando la castración de Cuéllar. Ello propiciará la modificación de su conducta a través de intentos por demostrar su virilidad por medio de los deportes y la asunción de estereotipos machistas. Poco a poco, la castración lo separa del grupo, se generan de su parte reacciones violentas que terminan con su muerte en un accidente de tránsito. Sus amigos continuarán con su ciclo de vida, se casarán, se integrarán a una plena vida burguesa y tendrán los hijos que habrán de repetir el esquema de vida de la clase alta miraflorentina.

comprender esencialmente lo verbal. Pero carecíamos de una bibliografía referencial que nuestro singular objeto de estudio exigía.

De allí que en nuestra tesis universitaria de Bachillerato tuviésemos que acudir a la formulación de una metodología propia. Basada fundamentalmente en la Estilística para lo verbal, en compañía de autores como Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld; al análisis del relato propuesto esencialmente por Roland Barthes y Tzvetan Todorov; y a la Semiótica y Glosemática –con el mismo Barthes y Louis Hjelmslev- para poder atender el todo de la estructura holística. Dicha tesis (Zapata, 1972) da cuenta exhaustiva de la estructura holística y contribuye a comprender el sentido contenido en potencia en ella.

Para los fines de este artículo rescatamos simplemente cuatro rasgos relevantes:

1. Las unidades funcionales de base –según la terminología bartheana- no coinciden en las dos ediciones comparadas. Ello porque cada sub estructura, la gramatológica y la visual, tienen su propia lógica discursiva.
2. En lo que se refiere a los conceptos de indicios e informaciones –que revelan el código o paradigma de la obra– la sub estructura fotográfica (junto a lo dicho en 1) permite comprender con mayor nitidez que la violencia (principal rasgo del paradigma) no se restringe al interior de una

escuela dada o un tipo de escuela, sino comprende a la sociedad toda. Que ejerce una violencia prácticamente silente, sistemática, castradora e inadvertida respecto al individuo. Porque finalmente es la violencia natural del devenir y declive de la propia vida. Reparemos en que la mordedura del perro a Cuéllar no es explotada visualmente.

3. El brillante juego de personas gramaticales que Vargas Llosa realiza en la obra permite al lector ubicarse y reconocerse en cada foto, pero –simultáneamente– alejarse y tomar distancia de lo visualizado. El efecto brechtiano del *extrañamiento*.

La sustancia de la expresión fotográfica –usando a Hjelmslev– no es aquí un mero soporte irrelevante. Las reacciones químicas y el tipo mismo de papel seleccionado posibilitan que lo que comúnmente es sustancia en lo gramatológico sea parte de la forma de la expresión artística a nivel fotográfico.

Realizadas estas observaciones que nos parecían pertinentes, es hora de comprobar que las interpretaciones variaban. Y lo hacían significativamente.

En los años 1976, 1977, 1978, 1979, aprovechando el curso que yo dictaba en una universidad limeña, realicé sistemáticamente pruebas de comprensión lectora y mediciones de profundidad de la lectura utilizando la metodología de Charles Osgood.

Charles Osgood creó un instrumento de evaluación psicológica denominado el *Diferencial Semántico*. Dada la orientación conductista de Osgood, su instrumento de medición se basa en las respuestas semánticas que provocan la percepción de ciertas palabras-estímulo (adjetivos) en el sujeto analizado. Las palabras se presentan en forma bipolar-creciente y decreciente-de extremos para poder obtener una gradación más fina de resultados.

A propósito de *Los Cachorros* adaptamos este instrumento de evaluación a nuestros intereses de análisis, poniendo como extremos mayor/menor comprensión. Los estímulos fueron pasajes seleccionados de la obra que constituyen núcleos de la lógica narrativa gramatológica. Dichos núcleos –si al lector de este artículo le interesa específicamente ese tema- pueden ser identificados en la tesis a la que anteriormente hemos hecho alusión.

Cada año dividía mi sección de cuarenta alumnos en dos grupos. A un grupo le solicitaba la lectura de la edición con fotos y al otro grupo la lectura de la edición sin fotos. Y procedía a la aplicación de los instrumentos ya anticipados.

Al leer los resultados de mediciones aplicadas con la sistematicidad permitida por cuatro años de seguimiento, el lector comprenderá fácilmente que el resultado de las indagaciones no hacía sino comprobar la hipótesis de trabajo y lo que hemos venido diciendo hasta aquí. No hace falta comentar cada cuadro porque serán evidentes para el lector las variaciones sufridas en el tiempo en la calidad de la lectura.

PERTINENCIAS SEMÁNTICAS / CHARLES OSGOOD / EL  
DIFERENCIAL SEMÁNTICO / AÑOS 1976 - 1979

CUADRO 1

1976							
	Mayor Comprensión				Menor Comprensión		
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos		x					
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos			x				
Metafórico				Anecdótico			
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos	x						
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos			x				
Extrapolación				No Extrapolación			
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos	x						
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos			x				

CUADRO 3

1978							
	Mayor Comprensión				Menor Comprensión		
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos	x						
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos				x			
Metafórico				Anecdótico			
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos	x						
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos				x			
Extrapolación				No Extrapolación			
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos	x						
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos				x			

CUADRO 2

1977							
	Mayor Comprensión				Menor Comprensión		
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos		x					
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos			x				
Metafórico				Anecdótico			
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos	x						
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos			x				
Extrapolación				No Extrapolación			
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos	x						
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos			x				

CUADRO 4

1979							
	Mayor Comprensión				Menor Comprensión		
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos	x						
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos							x
Metafórico				Anecdótico			
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos	x						
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos							x
Extrapolación				No Extrapolación			
Grupo A	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición con fotos	x						
Grupo B	3	2	1	0	-1	-2	-3
Edición sin fotos							x

Adicionalmente aplicamos –durante el mismo período de tiempo– una prueba de comprensión lectora con las rúbricas (comprensión literal, crítica e inferencial) y resultados que a continuación se visualizan.

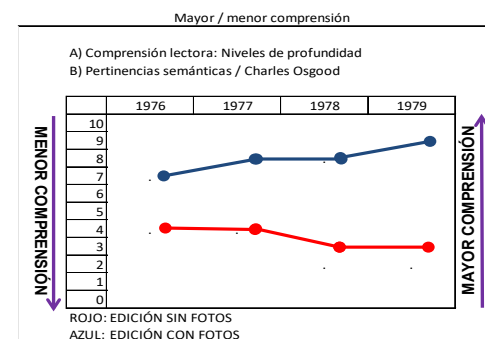
CUADRO 5

COMPRESIÓN LECTORA: NIVELES DE PROFUNDIDAD EDICIÓN CON FOTOS DE 0 A 10				
	1976	1977	1978	1979
LITERAL	8	8	8	9
CRÍTICA	7	7	6	9
REFERENCIAL	8	7	8	9

CUADRO 6

COMPRESIÓN LECTORA: NIVELES DE PROFUNDIDAD EDICIÓN SIN FOTOS DE 0 A 10				
	1976	1977	1978	1979
LITERAL	7	7	6	6
CRÍTICA	5	5	4	4
REFERENCIAL	3	3	3	2

En síntesis y tomando como referencia la metodología de evaluación aplicada así como los años de seguimiento realizado a los estudiantes, es factible formalizar los resultados finales en el siguiente cuadro.



Ambas ofreciéndonos su propio lenguaje, lo que –en términos científicos– equivale a decir que el relato de Miserachs constituye una pertinencia.

El gran lingüista Louis Hjelmslev estableció una distinción –hoy ya canónica– que podía plantearse entre los elementos de un lenguaje: determinación, interdependencia y constelación. Determinación significaría, en nuestro caso, que A determina a B, o sea que el texto de Vargas Llosa sería regente de las fotografías y estas hasta meras ilustraciones. Constelación implicaría que A y B están presentes, pero no se intersectan. Pero en nuestra obra A y B son interdependientes y se complementan mutuamente. La estructura holística a la que hacíamos referencia.

Sin embargo, para llegar a la propuesta editorial Vargas Llosa/Miserachs y a este mismo análisis ha habido necesidad de vencer fuertes atavismos culturales de occidente.

## CONCLUSIONES Y REFLEXIÓN FINAL

Si leyésemos este artículo únicamente desde el punto de vista denotativo, podríamos extraer de él como conclusiones:

1. La imagen forma parte constitutiva de Los Cachorros y permite una mejor comprensión lectora y un dimensionamiento mayor del decir;
2. La imagen fotográfica no es una mera ilustración del texto gramatológico.

Pero para quien haya leído la nota cultamente y conforme fue leyendo percibió que lo dicho merecía una reflexión final más amplia. Porque esa reflexión va propiciándose a lo largo del todo del artículo.

Lo habrá podido comprobar cualquier persona que se haya asomado a la lectura de este artículo sin ataduras. Junto con nosotros habrá podido constatar que los resultados de la lectura y fruición de la edición original de Los Cachorros de Mario Vargas Llosa y Xavier Miserachs debían diferir de aquellas otras ediciones signadas por la ausencia de Miserachs.

Ello porque la edición original de la obra constituye un todo holístico que compromete la presencia y performance significativas de dos subestructuras: la gramatológica y la visual.

Es probable que lo hayamos olvidado, pero La República de Platón excluía no solo a los poetas, sino a todos aquellos ingenios creativos que pudiesen atentar contra las normas conducentes a la formación ideal de los ciudadanos de la polis.

Esa preocupación platónica en torno a eventuales ‘deformadores’ de jóvenes pasaba por una preocupación sincera respecto a la transgresión de normas estrictas y un severo control de todo aquello que posibilitase pensar libremente La República. Esta era una, la suya. Y estaba en juego la perfección del mundo de las ideas prevalente sobre el imperfecto mundo de las cosas.

Músicos, poetas, literatos y artistas en general –lo recuerda el Tomo III de La República– ejercían quehaceres proclives a escapar del control y la censura. Y proclives, entonces, de transitar hacia la subversión de las normas. De donde resulta claro que el control era más que un simple deber de civitas. Era un imperativo moral.

Y es que Platón aspiraba ciertamente a una oligarquía intelectual. Tiempo e historia nos han subrayado sus adhesiones y convicciones

democráticas, mas la censura –como nos lo dice Luis Gil– ya existía en el mundo antiguo.

¿Censura hacia qué? Lo hemos adelantado. A todo tipo de quehacer artístico que –vinculado al mundo de las cosas– atentase contra aquel de las ideas.

La idea prevalente sobre la cosa. La mente sobre lo sensorio. La consideración –en fin– de los sentidos como inferiores y meros servidores del intelecto. Incapaces de aprehender per se toda abstracción.

Desde allí viene –nótese su trascendencia– la unilateralidad de la importancia del llamado pensamiento intelectual en las escuelas (cultivo de palabras y números) y la ancilaridad de todo aquello referido al cultivo de los sentidos.

Este breve recuerdo y pequeña reflexión nos permite entender, claro está, la superioridad que el mundo antiguo confirió a las artes liberales sobre las llamadas artes mecánicas. Y es fácil suponer entonces dónde hubiese estado ubicada la fotografía. Perennizadora –en este razonamiento– del indeseable mundo de lo tangible y sensorial.

¿Por qué hemos hecho esta alusión? Porque la naturaleza y estatus de la fotografía habrían de verse afectadas, desde estas visiones culturales, hasta poder adquirir la dignidad de lo realmente artístico.

Pero esta consideración de lo no verbal como artes mecánicas y hasta subversivas hubo de subyacer largamente en la historia de occidente.

Pecaríamos de ingenuos si no vinculásemos al movimiento iconoclasta (que en griego significa, literalmente, “ruptura de imágenes) de los siglos VIII y IX d.c. con esta raigambre cultural. Recordemos que trivium y quadrivium dominaron la educación de la Edad Media.

Y por ello no deja de ser útil vincular el fenómeno religioso de la iconoclastia con una de las primigenias visiones filosóficas de occidente y con la represión de la imagen. Sin dejar de recordar con el Éxodo y el Deuteronomio que las tablas de la ley fueron escritas por

Dios en piedra y convertidas en instrumento contra la adoración sensual del becerro de oro o cualquier otra veneración hacia lo sensorial.

Ciertamente el Renacimiento trajo consigo una reivindicación de lo sensible y de lo artístico. Forzando la historia dos siglos plenos de admiración por la belleza y por lo sensorio. Al amparo de la propia iglesia católica. Que sin embargo no alejó la palabra pecaminoso de todo aquello que significase delectación pura de los sentidos.

Y luego hubieron de venir René Descartes y el Racionalismo matemático, la lógica de Port Royal para terminar con el monumental trabajo de Immanuel Kant, prácticamente la paternidad excluyente de la razón.

En ese contexto cultural los inventores de la fotografía –Niépce y Daguerre– si bien fueron aplaudidos por su genialidad solo podían quedar reducidos a ilustradores mecanicistas de la realidad. Desde un punto de vista artístico, imperfectos; aun cuando perfectos en su creación mecánica.

Y aquí queremos retornar a los tiempos actuales, a la importancia de la representación visual y a la fotografía. Y queremos hacerlo recordando un primer nombre: Gyorgy Kepes. Quien fue tal vez uno de los primeros en reconocer que la percepción de una imagen es tal vez un acto creador. En su monumental obra *El Lenguaje de la Visión* este brillante investigador con trabajos empíricos de laboratorio nos demostró que de la relación objeto-percepción se desprendía que la representación gráfica era un organismo vivo. Vivo no por la visión artificial a la que hemos hecho alusión antes, sino vivo porque líneas, formas y colores, si bien obedecían a leyes compositivas que él demostró exhaustivamente, no eran precisamente productos imperfectos del mundo de las ideas como lo quería la tradición.

En 1967 él fundó el Centro de Estudios Visuales Avanzados, en el seno del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT). Allí, en sus laboratorios y con sus ensayos, posibilitó desligar la imagen plástica del mecanicismo. Es decir, le dio un estatus científico y autónomo a la representación gráfica.

Kepes mantuvo contacto permanente con el psicólogo de la Gestalt Rudolf Arnheim. Aquel hombre que en su gran obra *El Pensamiento Visual* formalmente distingue entre pensamiento intelectual y pensamiento visual. Mientras el primero se refiere al mundo de las palabras y los números, el segundo implica razonar visualmente posibilitando la abstracción. “El pensamiento visual consiste en pensar por medio de operaciones visuales” (Arnheim, 1972).

Hoy que gracias a las nuevas tecnologías aparecen cámara fotográficas cada vez más sofisticadas y que propician –para algunos desprevénidos– la hiper valoración del concepto de visión artificial, convenía hacer este breve recorrido histórico para recordar que toda percepción natural consiste en la aprehensión de rasgos abstractos. A no ser que medien deficiencias en los cerebros de los hombres que perciben.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnheim, R. (1972). *El pensamiento visual*, en Kepes, Gyorgy. La educación visual. México: Novaro.
- Barthes, R. (1969). *Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Barthes, R. y otros (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bullaude, J. (1969). *El nuevo mundo de la imagen*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Dorfles, G. y otros (1969). *Estructuralismo y estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Eco, U. (1965). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Novo Curso.
- Fontcubera, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Genette, G. (1970). *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba: Ediciones Nagelkon.
- Grammont, M. (1950). *Essai de psychologie linguistique, style et poésie*. París: Delagrave.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Y allí está la naturaleza y estatus de la imagen. Y con la licencia que me otorga ser viejo amante de la fotografía poder pedirle y exigirle a cada joven estudiante de fotografía que cada uno de sus productos esté signado por lo artístico. No caigamos en la tentación de hacer clasificaciones o géneros donde, por ejemplo, exceptuamos el foto reportaje o el foto periodismo de la visión artística.

Comprenderá el lector que este no es solo un artículo de análisis de lecturas de *Los Cachorros de Vargas Llosa/Miserachs*. Es un homenaje a ambos. A Vargas Llosa por haber permitido un relato fotográfico concomitante al suyo, a Miserachs por no haber sido un simple ilustrador de la palabra escrita sino un artista que usa el lenguaje de la imagen para decirnos más de aquello que la letra puede decir. ●

- Jakobson, R. y Levi Strauss, C. (1970). *Los Gatos de Baudelaire*. Buenos Aires: Ediciones Signos.
- Kepes, G. (1969). *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires: Ediciones Infinita.
- Osgood, C. (1976) *El diferencial semántico como instrumento de medida*. En WAINERMAN, C. (ed.) *Escalas de medición en ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Platón (1986). *La República*, Madrid: Gredos.
- Sontag, S. (1967). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.
- Todorov, T. y otros (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Ullmann, S. (1967). *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Madrid: Aguilar.
- Ullmann, S. (1968). *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar.
- Vargas Llosa, M. y Miserachs, X. (1967). *Los Cachorros*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Vargas Llosa, M. (1972). *Los Cachorros*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Zapata, E. (1972). *Niveles de significación en Los Cachorros*. Lima: Tesis para optar el grado de Bachiller en Humanidades por la Pontificia Universidad Católica del Perú.