

LA LITERATURA FANTÁSTICA DE CÉSAR VALLEJO: MARGINALIDAD Y POLÍTICA EN «LOS CAYNAS»

ANDREA PEZZÈ
Università di Napoli L'Orientale
apezze@unior.it

Enviado: 11-12-2021
Aceptado: 14-05-2022



RESUMEN

La producción literaria de César Vallejo incluye una novela breve de carácter fantástico, *Fabla Salvaje*, y otros cuentos del mismo género, como «Los caynas», recogidos en 1923 en la segunda parte de la colección de cuentos *Escalas*. La primera parte del volumen, en cambio, es una muestra de la literatura carcelaria de Vallejo, escrita y publicada entre las paredes de la penitenciaría de Trujillo, donde permaneció preso de noviembre de 1920 a febrero de 1921. El objetivo de este artículo es detectar la relación entre los elementos ficcionales de la producción fantástica de Vallejo y los discursos sobre la exclusión de la otredad del proyecto modernizador y la construcción de una separación social racializada.

PALABRAS CLAVE: César Vallejo; *Escalas*; fantástico; horror; biopolítica.

CÉSAR VALLEJO'S FANTASTIC LITERATURE: MARGINALITY AND POLITICS IN «LOS CAYNAS»

ABSTRACT

César Vallejo's literary production includes a short novel in the fantasy genre, *Fabla Salvaje*, and other stories of the same genre, like «Los caynas», included in 1923 in the second part of the short story collection *Escalas*. The first part of the volume is a sample of Vallejo's prison literature, written and published within the walls of the Trujillo penitentiary, where he was imprisoned from November 1920 to February 1921. The aim of this article is to detect the relationship between the fictional elements of Vallejo's fantastic

production and the Latin American discourse on the exclusion of otherness from the modernizing project and the construction of a racialized social separation.

KEY WORDS: César Vallejo; *Escalas*; Fantastic; Horror; Biopolitics.



Considerando
que el hombre procede suavemente del trabajo
y repercute jefe, suena subordinado;
que el diagrama del tiempo
es constante diorama en sus medallas
y, a medio abrir, sus ojos estudiaron,
desde lejanos tiempos,
su fórmula famélica de masa...

CÉSAR VALLEJO, *Poemas humanos*

1. INTRODUCCIÓN

La obra perteneciente al género fantástico de César Vallejo se remonta a sus últimos años limeños y corresponde a la novela breve *Fabla Salvaje* (1923) y a algunos cuentos de *Escalas* (1923). En el marco de la obra narrativa del peruano, el género y sus variantes (el cuento de terror, por ejemplo) no volverán en la prosa publicada en Europa o en la prosa póstuma, donde prevalecerá, por un lado, cierta mirada realista en la novela *El tungsteno* (1934) así como en el cuento infantil «Paco Yunque» (1931) y, por otro, la dimensión épica de la novela breve *Hacia el reino de los Sciris*, de la colección de cuentos *Contra el secreto profesional* —escritas entre 1923 y 1928 y recopiladas póstumamente en el volumen— o de la pieza teatral *La piedra cansada* (1937).¹

Este trabajo se propone reflexionar sobre la interpretación de la cultura nacional y la representación de la fractura social peruana entre la sociedad criolla y la indígena en la literatura fantástica de Vallejo. Desde esta perspectiva, el cuento «Los caynas» de *Escalas* permite elaborar una aproximación a

1 Los datos sobre la escritura de dichas obras se deben a la biografía ya clásica de Georgette Vallejo, *Allá ellos, allá ellos, allá ellos* (1978).

los recursos literarios que el fantástico y el cuento de terror le ofrecen a César Vallejo para representar las problemáticas relacionadas con el concepto de control social, enfermedad y estigma.

Para argumentar esta lectura, se abordan ciertos aspectos del panorama literario y del debate cultural limeño de finales de la década de 1910 y comienzos de la siguiente. En primer lugar, se hace referencia a los estudios sobre la relación del poeta peruano con la cultura andina. A pesar de la afirmación de Luis Sáinz de Medrano según la cual Vallejo sería «un ilustrado hijo de Santiago de Chuco, pueblo situado en un enclave totalmente castellanizado, donde, al menos en aquella época, nadie hablaba quechua» (1988: 745), es una aseveración de la crítica que los problemas tocantes a la nación indígena ocupan un lugar destacado en la obra de Vallejo. En el marco de esta investigación, no es esencial entender si la obra de Vallejo se sitúa en un paradigma de alguna manera localista o buscar las razones de su «universalismo» poético, sino argumentar la relación entre el empleo de géneros literarios foráneos como el terror y el fantástico y la mirada sobre la afirmación de los dispositivos biopolíticos en el área andina. Es hasta procedente desatender parcialmente la experiencia personal y directa con la cultura indígena y referirse tan solo a su participación en el debate cultural de la década de los veinte en el que es central la cuestión de la inclusión del indígena en la nación moderna peruana. En este sentido, la inclusión de Vallejo en el *milieu* cultural limeño de los comienzos de la década de 1920 ofrece una herramienta crítica en la que el concepto de heterogeneidad —que luego elaborará Cornejo Polar— va germinando en el panorama cultural e instalándose en la interpretación de la nación. Al mismo tiempo, en este entorno se dan también las primeras difusiones de los géneros modernos como el fantástico (Honores, 2010) a través de las publicaciones periódicas ilustradas que contribuían a la construcción de un imaginario de la modernidad (D'Argenio, 2019). En la recepción del fantástico, los cuentos de *Escalas*, y en particular los elementos del fantástico de *Fabla Salvaje* y del horror de «Los caynas», trabajarían la aporía del discurso homogeneizador frente a las prácticas políticas neocoloniales del Estado peruano. La heterogeneidad de la otredad indígena se articularía, y esta es la tesis que se pretende demostrar, en las elaboraciones del género, con particular énfasis en «Los caynas», a través de la representación de algunos elementos biopolíticos como la degeneración racial o el encierro.

2. HACIA UN POSICIONAMIENTO DEL INDÍGENA EN VALLEJO

Sería tal vez pleonástico y muy poco original repetir otra vez la importancia del elemento andino en la poesía de César Vallejo. Sin considerar las opiniones de José Carlos Mariátegui, sobre las que volveremos en el párrafo siguiente, a partir de Roberto Paoli (en Flores, 1971, y en Sobrevilla, 1983), la crítica ha buscado los patrones de su indigenismo, en particular en su poesía o en la novela *El tungsteno*. En el número monográfico de la revista *Cuadernos hispanoamericanos* (1988) dedicado al poeta, muchos artículos se fijan en este rasgo de la obra de Vallejo, aun considerando los que investigan la visión política del poeta o su relación con el ambiente intelectual limeño de entonces.

El trabajo de Luis Sáinz de Medrano incluido en el número de *Cuadernos hispanoamericanos* trae a colación el estudio de Phyllis Rodríguez Peralta, publicado en la *Revista Iberoamericana* («Sobre el indigenismo de César Vallejo», 1984), y el volumen de Eugenio Chang-Rodríguez (*Política e ideología en César Vallejo*, 1983). En los dos trabajos, el indigenismo pasa, según Sáinz de Medrano, por la vivencia de la pobreza y de la marginalización del mundo indígena en los recuerdos del poeta. En particular, dialogando con Rodríguez Peralta, Sáinz de Medrano afirma que:

Vallejo está centrándose en un apretado subjetivismo en el que las vivencias del entorno son ráfagas expresionistas (...). Pero sería forzado perseguir lo indígena en estas composiciones en que los rasgos indiferenciadamente criollistas sirven de apoyatura a los recuerdos íntimos que dan, aquí sí, una cierta densidad a lo episódico. (...) No es, sin embargo, imaginable pensar que lo arduo de la expresión vallejiانا nazca de un conflicto interior del poeta por el uso de una lengua que no cuadra a sus esquemas mentales, aunque así lo haya sugerido el propio Arguedas (1988: 744-745).

La referencia a Arguedas de la cita es de «Entre el quechua y el castellano», un artículo del escritor peruano aparecido en el volumen a cargo de Ángel Flores *Aproximaciones a César Vallejo* (1971) y nos permite pensar en una problemática compartida entre los dos escritores: la de tener que salir de un medio cultural, económica y lingüísticamente subalterno y representarlo a partir de las instituciones y el lenguaje dominantes. En las observaciones del crítico español es evidente el afán por sacar el gesto vanguardista de César Vallejo de una dimensión totalmente regional para alcanzar un horizonte poético conforme al occidentalismo de las vanguardias. De esta forma, Sáinz de Medrano niega la posibilidad de que la obra de César Vallejo presente cierta

correspondencia con el concepto de «heterogeneidad cultural» propuesto por Antonio Cornejo Polar y que podemos definir como la oposición a la idea de «producir una imagen y un discurso que diluyan las contradicciones que so-cavaban la idea misma de nación, construyendo espacios homogéneos sobre una realidad abrumadoramente heterogénea» (2003: 100). Un primer objetivo de estas páginas es, por lo tanto, considerar la vanguardia como un instrumento apto para sacar el lenguaje de la norma establecida y construir una fractura en la organización racional de la modernidad.

Desde el punto de vista de la relación entre la creación literaria y los dispositivos disciplinarios, una primera huella crítica es el vínculo entre la expresión vallejana de la infancia y la experiencia estudiantil. Alejandra Josiowicz (2019) busca las raíces del vanguardismo vallejiano en las referencias poéticas sobre la educación escolar. El vanguardismo sería entonces una forma apta para reproducir la incorporación del niño en un marco social y lingüístico diferente del originario. Josiowicz se fija en la prosa poética de «Lánguidamente su licor»,² de *Poemas humanos*, para reflexionar sobre el lenguaje que permite recrear el trauma del pasaje del medio rural a la dimensión disciplinaria del Estado. En el poema, la invasión de la ley del Estado en la educación del niño se da literalmente con un llamado a la puerta de la casa. En este trauma (presente también en Arguedas), radicaría la búsqueda vanguardista del poeta que, a través de un lenguaje no normado, trata de retrotraer el gesto poético a ese quiebre entre dos visiones del mundo, dos organizaciones y dos paradigmas gubernamentales.³

La salida de Miguel [el hermano del poeta, muerto en 1915] indica el desprendimiento del cuerpo hogareño y revela que la interpelación, proveniente del orden estatal, constituye a los individuos en sujetos a través de un acto de mutuo reconocimiento, por el cual el sujeto se sabe interpelado por la ideología. Como parte de la misma ideología, el padre también es interpelado por esa fuerza foránea, invisible, del orden escolar que toca a la puerta (Josiowicz, 2019: 10).

La referencia en el texto es a esta parte del poema, donde la voz poética enfatiza el lugar disciplinario de la escuela y su extensión a todo ámbito de la vida social y familiar, en particular a la figura del padre:

2 Josiowicz titula este poema con «Tendríamos ya una edad misericordiosa» de acuerdo con la edición Archivo de 1988. En la nota «a» de la página 318, se lee que el poeta había tachado el título en el manuscrito. En nuestra edición, al cuidado de Roberto Paoli y con un trabajo de Antonio Melis, el poema lleva el título que se pone en el texto.

3 La relación entre el lenguaje de la infancia, la madre y la producción poética de Vallejo ha sido abundantemente investigada. Cf. los trabajos de Cobo Borda (1988), Córdoba Rosas (1988), Malpartida Ortega (1988), Vélez Sainz (1988), en el monográfico citado de *Cuadernos hispanoamericanos*.

¡Qué diestra de subprefecto, la diestra del padrE [sic], revelando, el hombre, las falanjas al niño! Podía así otorgarle la ventura que el hombre deseara más tarde. Sin embargo:

—Y mañana a la escuela —disertó magistralmente el padre ante el público semanal de sus hijos.

—Y tal, la ley, la causa de la ley. Y tal también la vida. (2008: 51, 52)

Es evidente que la visión poética de Vallejo reflexiona sobre la ley, el gobierno de los cuerpos y la construcción de una sociedad disciplinada, más aún cuando estas prácticas arrancan el sujeto de su mundo arcaico (en el sentido de originario, profundo). Y son decisivas cuando, en la elaboración poética y narrativa, la sociedad que impone la escolarización es la misma que encarcela al poeta, con acusaciones injustas, desde el 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921. Por esto, la infancia es el umbral de la cárcel, tan frecuente en *Trilce*. La detención del poeta dejaría de ser una nota biográfica para convertirse literalmente en el espacio de la creación: desde y sobre la infancia y la cárcel en una búsqueda lingüística y sintáctica del texto que restituya esa enajenación.

3. MARIÁTEGUI Y EL DEBATE DE LOS 20

Reconocemos en Mariátegui los mismos procesos generales que caracterizan el pensamiento de Vallejo y su búsqueda lingüística. En los *Cuadernos hispanoamericanos*, Eugenio Chang-Rodríguez recorre las relaciones entre ellos. Estas son efectivas ya desde 1917 en el ambiente cultural limeño. No eran todavía los años más intensos del debate, que llegaron tras la publicación del primer número de *Amauta* en 1927, pero ya se habían establecido los términos de la cuestión indígena, en particular por lo que concierne a las diferentes propuestas.

El cuarto de los conocidos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de José Carlos Mariátegui, se titula justamente «El proceso de la instrucción pública» y permite constatar una sensibilidad común entre ellos. En este, por lo que atañe a la creación de una comunidad nacional, Mariátegui reconoce en la educación dos elementos fundamentales que son extensión de las problemáticas de los tres ensayos anteriores, en particular de «El problema del indio». En primer lugar, «[l]a educación nacional, por consiguiente, no tiene un espíritu nacional: tiene más un espíritu colonial y colonizador. Cuando en sus programas el Estado se refiere a los indios, no se refiere a ellos como a peruanos iguales a todos los demás» (2004: 88-89). En segundo lugar, Mariátegui apunta también a la falacia de la alternativa capitalista: «[l]a importación del método

norteamericano no se explica, fundamentalmente, por el cansancio del verbalismo latinista sino por el impulso espiritual que determinaban la afirmación y el crecimiento de una economía capitalista» (2004: 99). Por un lado, tenemos las condiciones materiales de la posesión de la tierra y de la organización económica, por otro, el que corresponde a estas páginas, el conjunto de las prácticas de gobierno que legitiman y favorecen dicho sistema.

Desde esta perspectiva marxista —estructura económica inicua del capitalismo y sistema superestructural que la favorece—, Mariátegui estudia la heterogeneidad lingüística y reivindicativa de la obra de César Vallejo, donde el «americanismo [es] genuino y esencial: no un americanismo descriptivo y localista» (2004: 256). El Amauta escribe también sobre la nostalgia y la tristeza en la obra de Vallejo, aflicción que Sáinz de Medrano define de «dato antropológico» (1988: 740). Pero, gracias a la lectura de Mariátegui y a la imagen del niño dirigiéndose definitivamente a la educación escolar, podemos comprobar el proceso colonial que motiva la melancolía, consecuencia de dos sistemas culturales idiosincrásicos que producen una incomunicación jerarquizada. Según Sara Castro-Klarén, «in Mariátegui's interpretation of Vallejo, (...) we find one of the key divergences and differences with postcolonial theory, for Vallejo is truly a child of the age of suspicion, and neither Mariátegui nor Vallejo, for all their devastating critique of the modes of knowledge / power of the colonial centers, really shared in the nihilist narcissism of some aspects of the West's modernity» (2008: 154).

Esta tristeza, producto de una heterogeneidad, es central en la crítica al colonialismo y no depende de una condición subjetiva que se hace luego *spleen* romántico; Vallejo no «traduce una romántica desesperanza de adolescente turbado por la voz de Leopardi o Schopenhauer. Resume la experiencia filosófica, condensa la actitud espiritual de una raza, de un pueblo» (Mariátegui, 2004: 258). De la misma forma, la ficción de Vallejo no supone una indagación psicológica del «alma indígena», sino una búsqueda sobre los paradigmas de inclusión/exclusión (individuales y colectivas) de los sujetos marginales de la vida pública. Dicho de otra forma, Vallejo interpreta los elementos centrales del debate entre Modernidad (Estado, economía, política) y otredad. Refiriéndose a la herencia de Cornejo Polar con respecto a la enseñanza de Mariátegui, Pistacchio escribe:

Para Cornejo Polar, el punto de dislocación en la reflexión de principios de siglos lo marca, por supuesto, Mariátegui, quien, al fijar el foco de su análisis de la peruanidad en el presente, lo que haría es confirmar la pervivencia del «pro-

blema» indígena y su no agotamiento en los procesos de «mestizaje». Esa idea le permite a Cornejo pensar la inadecuación de la cuestión de la «armonía» u homogeneización de la cultura, y comprenderla no como el territorio de la prevalencia de lo occidental o lo indígena en sí mismo, sino como un escenario de conflicto irredimible e imposible de resolver. De esta manera, Cornejo recoge de su antecesor y maestro la categoría de «literatura peruana no orgánicamente nacional» (2018: 80).

En este sentido, se arguye que la obra narrativa de Vallejo, tanto en algunos cuentos fantásticos como en los carcelarios, pone en escena ese «conflicto irredimible» que, en el caso de la cárcel y de la narración de lo enfermo y lo monstruoso, puede entrar en las categorías biopolíticas de aniquilación de los cuerpos.

4. VALLEJO Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

Antes de examinar la obra fantástica de Vallejo, necesitamos detenernos en un umbral. Como afirma David Roas, glosando a Freud, «la literatura fantástica saca a luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso» (2011: 105).⁴ La hipótesis de este trabajo es que la literatura fantástica y de terror de Vallejo trabaja en el límite entre la protección biopolítica de la vida y las prácticas de castigo de la sociedad disciplinada. El fantástico y el terror se sitúan en la frontera en que lo disciplinario vuelve ominosa y siniestra la narración de la protección de la vida por parte del Estado.

Antes de abordar el fantástico, entonces, hay que fijarse en la dimensión carcelaria de las ficciones vallejianas. Este aspecto es evidente en la primera parte —«Cuneiforme»— de *Escalas*. Los cuentos, de hecho, se titulan «Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Muro dobleancho», «Alféizar» y «Muro occidental». El narrador homodiegético, característico de todos los cuentos, relata verdades desconocidas por la ley («Muro dobleancho»), los deseos íntimos e incestuosos del narrador («Muro antártico»)⁵ y se interroga sobre el concepto de justicia («Muro noroeste»). Son cuentos breves, hasta un microrrelato («Muro occidental»),⁶ encerrados en los muros que los delimitan. Conti-

4 Sobre este concepto, cf. Todorov (1977) y también Campra (2000).

5 Entonces se enfoca en el tabú, central también en la literatura de terror (Punter, 1997: 392).

6 El microrrelato dice: «Aquella barba a nivel de la tercera moldura de plomo» (1976: 25).

núan o reproducen, en la soledad y la desesperación de la celda, el lenguaje vanguardista y los temas de *Trilce* (la madre, el deseo, la sexualidad, la culpa).

Acorde al enfoque de este trabajo, «Cuneiforme» nos ofrece la idea de una literatura panóptica en la que el recluso se sitúa en el centro de un sistema de vallas físicas (los muros) y la revelación de sus temores y deseos más íntimos se da bajo la mirada del Estado. Esta aseveración se propala hasta el cuento «Liberación» de la segunda parte (titulada «Coro de vientos»).⁷ En él, el narrador construye un contrapunto entre la retórica de la patria y situación de los presos. «Liberación» empieza con el narrador corrigiendo unas pruebas de imprenta en los talleres tipográficos del Panóptico.⁸ Aquí empieza la historia, contada por el señor Solís, narrador intradiegetico, de Palomino, un pobre diablo que, por vengarse de una estafa perpetrada por un hombre de la alta burguesía —«que nunca le castigaron los tribunales» (1976: 40)—, termina en el Panóptico. Ahí se entera de que la familia de la víctima quiere vengarse de él y empieza a recelar de todos los que están en la cárcel y que él no conoce. Finalmente, Solís envenena a Palomino para liberarlo (y liberarse) de esa angustia. Trinidad Barrera (1988: 325) destaca la ironía del cuento, donde la narración de este sufrimiento se acompaña del ensayo del himno peruano por parte de los presos. Sin lugar a duda es un cuento político, en el que los detenidos son «quizás tan o más morales que los propios jueces que los condenaron» (1976: 38); es también la versión inteligible y, en cierto sentido, «didáctica» del lenguaje vanguardista e irracional de «Cuneiforme»; finalmente, y más importante para este discurso, es también un cuento paranoico, en el que el poder actúa en todos los intersticios de la vida de manera sigilosa y apunta a la eliminación del sujeto. El concepto de ficción paranoica se volverá central en «Los caynas» ya que, en opinión de Punter (1997), establece un aspecto esencial de las narraciones de terror.

En primer lugar, sin embargo, conviene registrar el sistema literario y las posibles interpretaciones de la novela breve *Fabla Salvaje*, publicada por entregas en *La Novela Peruana* en 1923, el mismo año que *Escalas*. En la nota XXI de «Apuntes para un estudio» (en *Arte y revolución*, 1973), César Vallejo escribe: «Análisis freudiano de ‘Fabla Salvaje’, de ‘Myrtho’, de ‘Cera’, de ‘Más allá de la vida y la muerte’ y de los ‘Muros’ de ‘Escalas’» (1973: 165, la cursiva es del

7 Otros cuentos de «Coro de vientos» pertenecen, tal y como «Los caynas», al género fantástico. El primero, «Más allá de la vida y la muerte», ganó el Premio Nacional de Cuentos organizado por la sociedad cultural «Entre nous» en 1921. Luego tenemos «El unigénito» y «Myrtho», donde se desarrolla el tema del doble.

8 Tal y como hizo Vallejo, ya que la primera edición de *Escalas* se publicó en los Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.

autor). Tras esta premisa, *Fabla Salvaje* sería un relato psicoanalítico sobre la enajenación de Balta, el campesino mestizo protagonista de la *nouvelle*. Balta en algunas circunstancias sospecha ver en un espejo o en un estanque la imagen de otra persona. La duda sobre una hipotética presencia perjudica el equilibrio mental del protagonista quien empieza a desconfiar paranoicamente de su joven pareja, Adelaida. La tragedia debida a esa (supuesta) aparición empieza cuando, sin que ni él ni Adelaida lo sepan, esta queda embarazada. Después de un *crescendo* narrativo en el que la paranoia del protagonista se hace paulatinamente insoportable, Balta, angustiado por la situación, decide tirarse al vacío el mismo día en el que Adelaida da a luz el hijo de la pareja. Por supuesto, también en relación con la visión de la infancia y de la paternidad⁹ en Vallejo, la lectura psicoanalítica de la obra convence y proporciona unos cuantos elementos críticos por desarrollar. En general, se considera que la decisión de apropiarse de un género de procedencia foránea no depende solo del ejercicio o de la curiosidad, sino de las posibilidades expresivas y hermenéuticas que este puede brindar una vez instalado en otro contexto cultural. Ricardo González Vigil enfatiza la relación entre observación de la realidad social y empleo de géneros no miméticos: «[e]n el Perú, la literatura fantástica atrajo a muchos modernistas, incluyendo a autores que suelen ser encasillados como realistas o regionalistas (casos de López Albújar y Valdelomar). Comenzó a adquirir la textura de la nueva narrativa en algunos textos de *Escalas* (...) y *Contra el secreto profesional* (...), y en cuentos dispersos de Carlos Pareja Paz Soldán» (en Honores, 2010: 45).¹⁰

En otras palabras, es cierto que Vallejo quiere escribir un cuento psicoanalítico porque lo ha leído y de alguna forma quiere desempeñarse en una escritura que le interesa, pero hay que preguntarse cómo trabaja los elementos formales del género, y aún más, cuáles son las interpretaciones que podemos sacar de esa apropiación en relación a cierta visión regionalista o indigenista a

9 Cf. González Vigil (en Vallejo, 2012: 16), Barrera (1988) y Mattalía (1988). Según Josiowicz, el padre sería el gobierno de las pulsiones y de los deseos, que vuelven en el erotismo —hasta incestuoso— de Vallejo, tal y como en el cuento «Muro antártico», o vuelven a la dimensión edípica de muchas poesías de *Trilce*: «el padre denuncia la ideología escolar que señala un cuerpo disciplinado, una jerarquía masculina y oficial y un destino futuro ineluctable» (2019: 9). Es evidente otra vez el tabú en la dimensión edípica en relación a la orfandad de Balta. También Sáinz de Medrano lee *Fabla Salvaje* desde una perspectiva psicoanalítica: «Vallejo[,] que ya se había ocupado del tema de la demencia en «Los caynas» (...), no trata de hacer una indagación en el alma indígena como tal (...) ni se pone en evidencia problema alguno de tipo social» (1988: 746). De la misma manera que con la poesía, el crítico busca sacar a Vallejo del terreno indigenista.

10 Sobre la apropiación del género fantástico en el Perú, cf. Elton Honores (2010) y Audrey Louyer-Davo (2016). La posibilidad de emplear los recursos del fantástico por parte de escritores regionalistas, en otras palabras, la pequeña paradoja de la mezcla entre realismo y género «no mimético» corrobora las tesis de David Roas (2011).

la que apunta el crítico peruano. En primer lugar, en el prólogo a la edición Copé de la narrativa completa de Vallejo, siempre González Vigil afirma que la *nouvelle* «representa una tragedia en la que la parte salvaje (*el habla salvaje* del título, que juega, a la vez, con el vocablo arcaico *fabla* y su conexión con la fábula) del ser humano y, en general, de la Naturaleza, se apodera de la mente de Balta» (2012: 16). En este sentido, la parte ominosa del ser humano franquearía los límites de lo real manifestándose en casos totalmente cotidianos y reconocibles ya que los rasgos freudianos del trastorno de Balta son los mismos que describe la literatura en las personas pertenecientes a los sectores medios y altos de la urbe (los que se considerarían sin duda «civilizados»). En el cuento, Balta es un ser «racional», dueño de la tierra que cultiva y sus problemas no se inscriben en el marco de la barbarie ya que se explican a través de un método científico.

Sin embargo, también es cierto que *Fabla Salvaje* apunta a la base animal del ser humano, de la misma forma que «Los caynas». En el prólogo a la narrativa completa, Vigil se fija en la ratificación de una característica de la literatura de la Modernidad, o sea el deseo edénico de la vuelta a la vida áspera en contraposición al racionalismo capitalista y burgués: «el impacto de Darwin sobre la base animal del ser humano» (2012: 16). Vallejo no enfoca esa barbarie desde la nostalgia de la vida agreste, sino que el «salvajismo» de Balta se convierte en una enfermedad occidental. A pesar de los elementos supersticiosos en la interpretación de sus dificultades y del porvenir —la ruptura del espejo cuando Balta cree ver (o ve) a su doble; la gallina que empieza a cantar de forma desmesurada (1976: 96)—, el narrador presenta al protagonista desde un punto de vista racional. Cuando revela las conjeturas de Balta sobre las cataratas de su suegra, estas son de carácter (pseudo)científico ya que se fundamentan en el concepto de contagio: al pasar por una calle donde los vecinos estaban velando un cadáver, «el *aire* la [*sic*] hizo daño» (103, cursiva en el original). En la segunda ocasión en la que aparece una imagen reflejada en una fuente de agua limpia donde el protagonista está bebiendo, el narrador, al referirnos la reacción desconcertada de Balta, comenta: «era un hombre no inteligente acaso, pero de gran sentido común y muy equilibrado. Había estudiado, bien o mal, sus cinco años de instrucción primaria» (105).

Estas consideraciones tratan de dejar a Balta asido al modelo occidental de civilización a pesar de que el *topos* literario del fantástico, el doble, impulsa en dirección contraria. Tras la constatación de la pertenencia de Balta a la gleba patriarcal (105), el narrador afirma que había crecido «como un buen animal racional, cuyas sienes situarían linderos, esperanzas y temores a

la sola luz de un instinto cabestrado con mayor o menor eficacia, por ancestrales injertos de raza y de costumbres. Era bárbaro, mas no suspicaz» (106). Estas manifestaciones del mestizaje transcultural incluyen al protagonista en el conjunto de los seres racionales, cuya capacidad de discernimiento no se ve frustrada por su ascendencia ni por su condición socio-económica. Sin embargo, pocas páginas más adelante, Balta, tras otra visión, se desdobra. Lo irracional empieza a apoderarse de su personalidad: «Desdoblamiento o duplicación, extraordinaria y fantástica, morbosa acaso, de la sensibilidad salvaje» (114). Recurso clásico del fantástico, el *dopplegänger* de Balta es su irracionalidad, la sensibilidad salvaje que, en un trastorno de la personalidad, se apodera de él. Desde ese momento, Balta pasará del lado de su doble, de esa figura cultural que, otra vez, puebla la literatura desde el folclore (de aquí la *fabla*, o la *fábula*, en una taxonomía formalista) de los orígenes (Rank, 1979). La locura del protagonista es la reproducción de un salvajismo atávico que se sitúa en una narración que excluye a (una parte de) Balta de lo civilizado. La sombra de la barbarie vuelve repetidas veces en la actitud de Balta y hace de su trastorno un motivo genético y racial. A la par de un estigma, el problema instala al protagonista a un lado de la frontera entre civilización y barbarie, borrando «cualquier posibilidad de falsa unidad en la configuración de un sujeto, [de] un corpus y de una historia de la literatura» (Pistacchio, 2018: 80). En términos literarios, podemos argumentar que en esta historia fantástica es posible detectar rasgos de heterogeneidad cultural ya que el psicoanálisis sobre Balta incluye también una monstruosidad o una otredad total: al revelarse, el doble de Balta delata su procedencia. La locura del protagonista puede interpretarse como un himno a la racionalidad del indígena y a la posibilidad de leer el trastorno a través de la lupa de la epistemología europea; sin embargo, las alusiones a la animalidad que el mismo narrador insinúa hacen retroceder constantemente la interpretación al lugar de lo monstruoso, a una descendencia marcada por el estigma de lo anormal y situada en la hendidura que nos interesa.¹¹ El dispositivo literario del fantástico reside justamente en una ambigüedad intersticial, o sea en la posibilidad de «revelar algo que va a trastornar nuestra concepción de la realidad» (Roas, 2011: 325). En este

11 Sobre la teratología del indígena, cf. Carlos Jáuregui (2005) y Persephone Braham (2015). En ambos estudios, la representación del cuerpo indígena empieza con la construcción de una monstruosidad paradigmática (el caníbal, la amazona etc.) que caracteriza la visión del otro y que recorre la historia de la cultura de América Latina desde la Conquista hasta nuestra contemporaneidad. El salvaje monstruoso es entonces un *ethos* apto para manifestarse según las exigencias de una época. En el caso que nos convoca, se define en los límites de la civilización y es el diagnóstico de una enfermedad o patología del cuerpo social.

caso, el género sitúa un sujeto subalterno en la frontera entre civilización y barbarie, proclive a decaer hacia el salvajismo.

Por lo tanto, en la apropiación de un género por parte de Vallejo y en la decisión de situarlo en el área andina la reproducción de los elementos formales del fantástico configura una diferente posibilidad de lectura que volverá de manera más rotunda en «Los caynas». Esta idea de colocación social, política y cultural del sujeto andino frente a la enfermedad, el concepto de afección en términos de monstruosidad hereditaria y, por consecuencia, la creación fantástica y terrorífica de una heterogeneidad cultural es el enfoque con el que se quiere leer «Los caynas».

Todos estos elementos literarios nos sirven para explicar la doble vertiente desde la que podemos leer «Los caynas». Es un relato de terror,¹² en el que el narrador / protagonista es homodiegético y relata su historia *a posteriori*, en una larga analepsis que descubrimos solo al final.¹³ Consideramos que el cuento en cuestión respeta dos de las tres categorías fundamentales del terror según Punter: es una obra paranoica, como ya se ha visto, en la que no es posible discernir entre realidad y pesadilla (¿la degeneración simiesca de los y las habitantes de caynas es una locura colectiva o un delirio del solo narrador?) y, por consiguiente, es un viaje a la barbarie como estigma de una monstruosidad social (1997: 391 y ss).

«Los caynas» cuenta la irrupción de la locura en términos de enfermedad en el mundo del narrador. Son invasiones del *Unheimlich* en la realidad y ponen en escena el deseo de sondear e investigar estas irrupciones. También «Los caynas» interpreta la continuidad entre dos esferas de la experiencia: el tema, lejos de agotarse en una mera indagación sobre lo desconocido y lo irracional, es cómo trabaja Vallejo lo siniestro y de qué forma investiga lo sublime.

En «Los caynas», el narrador empieza relatando el trastorno de Luis Urquizo, un paisano suyo (de Cayna, por supuesto) que en cierto momento cumple con todas las categorías de la locura, también la de creerse el único cuerdo. Dirigiéndose al narrador, Urquizo le recrimina su locura y este acontecimiento hace cavilar al protagonista. Luego, respaldado por conjeturas científicas, el protagonista despacha la inquisición de Urquizo definiéndola como una prueba más de su enfermedad: «Este último síntoma, en efecto, traspasaba ya los límites de la alucinación sensorial. (...) Urquizo debía, pues,

12 En su análisis del comienzo de la literatura de terror en Perú, Elton Honores define la de Clemente Palma como «figura casi paterna» que se suma a otros autores que «configuran (...) un primer movimiento cultural de lo fantástico» a los que sucede una «renovación modernista bajo las figuras de Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar y César Vallejo» (2010: 38-39).

13 Para una lectura de la semiótica del cuento, cf. Benito Varela Jácome (1994).

creerse a sí mismo en sus cabales (...) y, desde este punto de vista, era yo, por haberle golpeado sin motivo, el verdadero loco» (1976: 61). Luego, cuenta la difusión del *morbus* de la locura a todos los miembros de la familia Urquizo.

Un día se me notificó una cosa terrible. Todos los parientes de Urquizo, que vivían con él, también estaban locos. (...). Todos ellos eran víctimas de una obsesión común, de una misma idea, zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos y como tales vivían. (...) Dado el aislamiento y atraso de aquel pueblo, que no poseía instituciones de beneficencia, ni régimen de policía, esos pobres enfermos de la sien salían cuando querían a la calle; y así era de verlos a toda hora cruzar por doquiera la población, introducirse a las casas, despertando siempre la risa y la piedad de todos. (1976: 61, 62)

El protagonista invoca los elementos de progreso de la modernidad que, por su aislamiento, todavía no habían beneficiado al pueblo de Cayna. El *topos* literario del terror gótico, el pueblo aislado es un lugar remoto y ancestral donde no han llegado las instituciones de la modernidad: «separado de los grandes focos civilizados del país por inmensas y casi inaccesibles cordilleras, vivía a menudo largo períodos de olvido y de absoluta incomunicación con las demás ciudades del Perú» (1976, 61).

Fatalmente, al regresar otra vez a Cayna, el narrador se entera de que todo el pueblo, incluso su misma familia, se ha infectado. Según Sonia Mattalía, «el desarrollo del monólogo del hombre que cuenta su encuentro con Urquizo, con su familia y, finalmente, el viaje al pueblo de alienados tiene una estructura tradicional: una progresiva revelación del horror» (1988: 342). Esta epifanía desconcierta al narrador quien trata de sanar, valiéndose del cariño y de la familiaridad, a los miembros de su familia.

Pero cuando yo ya creía haber hecho la luz en él [el padre del narrador], al conjuro del milagroso clamor filial, se detuvo a pocos pasos de mí, como enmendándose allá en el misterio de su mente enferma. (...) La angustia y el terror me hicieron sudar glacialmente. Exhalé un medroso sollozo, rodé la escalinata sin sentido y salí de la casa. (...) ¡Es que mi padre estaba loco! ¡Es que también él y todos los míos creíanse cuadrúmanos, del mismo modo que la familia de Urquizo! (...) ¡El contagio de los parientes! ¡Sí; la influencia fatal! (1976: 66)

Al convertirse en monos, los/as habitantes de ese pueblo remoto no hacen otra cosa que situarse en el lugar que, fatalmente, les pertenece: ceden a lo monstruoso el lugar de lo humano. Igual que la narración, «la obsesión zoológica» es, como escribe el narrador, «regresiva» (66) porque retrotrae a los

caynas a una condición primordial cuyo destino, finalmente, afecta también al narrador.¹⁴ De hecho, aquí no se trata de investigar una otredad humana (los *freaks*, por ejemplo), sino de testimoniar el retroceso de una estirpe, de volver a contar, según los patrones literarios de un género moderno, esa larga narración sobre la degeneración racial (Paz Soldán, 2012). La escena que presenta el estado de sus parientes termina con la constatación de la ineluctabilidad de la animalización. Frente a la desesperación por la tragedia de la que se está percatando, el padre del narrador le increpa (o lo ridiculiza), comentando su ilusión de ser «hombre».

—¡Padre mío! ¡Recuerda que soy tu hijo! ¡Tú no estás enfermo! ¡Deja ese gruñido de las selvas! ¡Tú no eres un mono! ¡Tú eres un hombre, oh, padre mío! ¡*Todos nosotros somos hombres!*

E hice lumbre de nuevo.

Una carcajada vino a apuñalarme de sesgo a sesgo el corazón. Y mi padre gimíó con desgarradora lástima, lleno de piedad infinita.

—¡Pobre! Se cree hombre. Está loco...

La oscuridad se hizo otra vez.

Y arrebatado por el espanto, me alejé de aquel grupo tenebroso, la cabeza tambaleante —¡Pobre! —exclamaron todos— ¡Está completamente loco!... (1976: 69, la cursiva es mía)

Es un cuento circular en el que la premisa del mismo se vuelve a presentar al final. Creerse hombre, para los/as habitantes de Cayna que se han conformado con su condición, es una locura: el destino de esa gente es la bestialidad, la regresión. El narrador termina la historia de su tragedia en otro nivel de la diégesis. Aquí descubrimos que el protagonista le está relatando la historia a un narratario que se convierte en narrador extradiegético. Este último, observa, desde los lugares de la contención biopolítica (el manicomio, en este caso), alejarse el protagonista con cierta pena: «Y el loco narrador de aquella historia, perdióse lomo a lomo con su enfermero que lo guiaba por entre los verdes chopos del asilo» (1976: 69).

Es de notar que el narrador equipara la locura a una enfermedad infecciosa ya que esta se propaga según las modalidades del contagio. Cuando se entera de la condición generalizada del pueblo afirma que «[t]odos habían sido mordidos en la misma curva cerebral» (1976: 67), lo que apunta a un contagio animal, por ejemplo, la rabia. De esta forma, se incluye la locura de los

14 En la versión enmendada de *Escalas* que Ricardo González Vigil inserta en su edición de la narrativa completa, el cuento se titula «Los caynas o el paso regresivo» (2012: 365).

sectores sociales rurales y mestizos en la narración sobre el contagio para apelar, como había hecho el narrador frente a la familia Urquizo, a las medidas sanitarias y a la intervención del Estado para gobernar el contagio mismo. Sin la necesidad de pasar por la historia del control político sobre la salud pública en América Latina, por lo menos desde el discurso inaugural de Andrés Bello en calidad de Rector de la Universidad de Chile, el tema de la higiene pública y del control de las epidemias es central en la agenda política «civilizatoria» de los Estados independientes. Afirmaba Andrés Bello que el Estado «dictará las reglas de la higiene privada y pública; se desvelará por arrancar a las epidemias el secreto de su germinación y de su actividad devastadora» (1993: 242).¹⁵ Este control, desde otro tipo de valoración axiológica, vuelve en la poesía de Vallejo, por ejemplo en «Los nueve monstruos» (*Poemas humanos*): «Jamás, señor ministro de salud, fue la salud/más mortal/y la migraña extrajo tanta frente de la frente!/ Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,/ el corazón, en su cajón, dolor,/ la lagartija, en su cajón, dolor» (2008: 218). El proceso de deshumanización de la familia Urquizo afecta por lo tanto a los/as que habitan su entorno y necesitan de una reglamentación biopolítica que se concretizará con el encierro del narrador en el manicomio.

En este desenlace, tenemos que considerar dos elementos. El primero, en línea con las teorías de la gubernamentalidad biopolítica (Castro-Gómez, 2010) y del racismo, es el papel del control estatal sobre la enfermedad y la dolencia mental. En este momento no sabemos si se produce una inversión total con el comienzo del cuento, es decir, si el narrador descubre, después de haberse considerado el único sano, que es el único enfermo, o si el encierro y la cura insisten sobre una entera comunidad monstruosa. No es posible inferir del cuento una interpretación evidente, pero sí es viable señalar aquí el segundo factor a considerar. Al final del cuento, decíamos, el narrador confiesa a un narratario su tragedia. El relato de la enfermedad de los vecinos y las vecinas se convierte en una historia individual que puede ser contada *desde* la locura. Este trastorno sería, por lo tanto, la reproducción del eslabón perdido entre el hombre civilizado, o que puede civilizarse, y la copia (el doble) del mismo condenada a la animalidad, colocándose, inevitablemente, en la frontera entre lo cotidiano y lo ominoso. Todos los caynas, y con ellos el narrador, son seres que pueden comunicarse y entender el mundo civilizado, pero no pueden tener la ambición de pertenecer a él, ya que, desde el punto de vista de la civilización, su lugar es el aislamiento (el pue-

15 Sobre la historia de la salud pública en América Latina y los dispositivos de reglamentación de la misma, se señalan Armus (2003), Cueto y Palmer (2015).

blo de Cayna) o el encierro. Esa constante simetría del cuento entre locura y cordura, representa en realidad una condición suspendida entre el pertenecer y el no pertenecer. Es una cualidad de lo monstruoso (o de lo racializado), ser y no-ser al mismo tiempo. «Lo monstruoso —afirma Mabel Moraña— no es así tanto lo que se aparta de lo humano como lo que lo evoca» (2017: 37), y el narrador, ya mono a la hora de referir su historia, tiene esta función: al evocar lo humano lo desmiente, al invocar las prácticas gubernamentales y sus dispositivos de control, los padece.

5. CONCLUSIÓN

Si bien la literatura fantástica y el gótico no son centrales en la obra de César Vallejo los cuentos que el poeta publica en revistas limeñas para luego recogerlos en el volumen *Escalas* ofrecen muchas pautas analíticas y despiertan un interés crítico aún por inspeccionar. Si los cuentos «Más allá de la vida y la muerte» o «El unigénito», al reelaborar algunos *topos* literarios clásicos del fantástico, permiten reflexionar sobre las potencialidades del género en los interrogantes sobre lo sublime, el cuento «Los caynas» confirma las potencialidades del horror para relatar la exclusión y el límite social.

Antes que nada, lo fantástico reproduce la narración de lo corporal en Vallejo. Sin lugar a duda, en su obra el cuerpo es un ente fisiológico —no sagrado— donde constan las prácticas de gobierno contra lo obsceno. Según Juan Malpartida, «pocos escritores de lengua española han vivido tan desesperadamente con su propia fisiología. Me atrevería a decir que, para Vallejo, el cuerpo es un lastre que le recuerda demasiado nuestra naturaleza zoológica («sufrir del antropoide», «pobre mono», «desgraciado mono», etc.)» (1988: 854). Por un lado, entonces, retoma lo imposible, onírico, espeluznante de los primeros dos cuentos; por otro, trabaja la pesadilla en términos biopolíticos, localizando la locura en un espacio geográfico (el andino, el espacio aislado) que se convierte en un espacio de control social (el manicomio). La posición de la narración fantástica en la frontera entre lo conocido (real) y lo inefable sería el elemento narrativo fundamental del género. Con Punter (1997), podemos afirmar que el elemento de terror, que ya se entrevé en *Fabla Salvaje*, llega a definirse en «Los caynas» por la directa intervención de las prácticas de gubernamentalidad sobre los cuerpos en la frontera: cuerpos que pretenden acceder a la modernidad y que, sin embargo, llevan entre sus mil caras también la de una stirpe biológicamente degenerada.

En la economía de los cuentos de *Escalas* y en las representaciones de la vivencia del autor en el contexto cultural limeño de los comienzos de la década de los veinte, la relación con el indigenismo investiga las dinámicas de aislamiento, exclusión y deshumanización de la otredad andina peruana. El tema del sufrimiento, si bien construido a través de la representación de una antropología monstruosa, puede leerse en relación a los cuentos de «Cuneiforme» y «Liberación», también desde la perspectiva de la imposibilidad de la justicia y de los dispositivos de control y represión del Estado neocolonial peruano.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMUS, Diego (ed.) (2003): *Disease in the History of Modern Latin America. From Malaria to AIDS*, Duke University Press, Durham/London. <<https://doi.org/10.1086/ahr/109.5.1608>>
- BARRERA, Trinidad (1988): «*Escalas melografiadas* o la lucidez vallejana», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 454-455, pp. 317-328.
- BELLO, Andrés (1993): «Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile el día 17 de septiembre de 1843», en José Gaos (ed.), *El pensamiento hispanoamericano, Vol. 5, Antología del pensamiento de lengua española en la Edad Contemporánea*, Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, pp. 241-247.
- BRAHAM, Persephone (2015): *From Amazon to Zombies: Monsters in Latin America*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago (2010): *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*, Siglo de Hombres, Bogotá. <<https://doi.org/10.15332/s0120-8462.2011.0105.07>>
- CASTRO-KLARÉN, Sara (2008): «Posting Letters: Writing in the Andes and the Paradoxes of the Postcolonial Debate», en Mabel Moraña, Enrique Dussel, Carlos A. Jáuregui (eds.), *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*, Duke University Press, Durham/London, pp. 130-157. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2011.00933_1.x>
- COBO BORDA, Juan Gustavo (1988): «Vallejo habla con sus madres», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 456-457, pp. 565-566.
- CUETO, Marcos, y Steven PALMER (2015): *Medicine and Public Health in Latin America. A History*, Cambridge University Press, New York. <<https://doi.org/10.1017/tam.2016.31>>
- CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio (1988): «Vallejo y Mariátegui: convergencias y divergencias», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 454-455, pp. 13-25.
- CÓRDOBA ROSAS, Isabel (1988): «Vallejo también para niños», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 456-457, pp. 1003-1010.
- CORNEJO POLAR, Antonio (2003): *Escribir en el aire*, CELACP/Latinoamericana, Lima.

- D'ARGENIO, Maria Chiara (2019): «'Declaraciones de modernidad' en la revista peruana *Variedades* (1908-1932)», *Revista iberoamericana*, vol. LXXXV, núm. 267, pp. 477-496. <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2019.7772>>
- FLORES, Ángel (1971): *Aproximaciones a César Vallejo*, Las Américas, New York.
- HONORES, Elton (2010): *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*, Cuerpo de la metáfora, Lima.
- JÁUREGUI, Carlos (2005): *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Casa de las Américas, La Habana. <<https://doi.org/10.31819/9783964562449>>
- JOSIOWICZ, Alejandra (2019): «La infancia rural en César Vallejo: renovación cultural y crítica social», *Artelogie*, núm. 14, pp. 1-15. <<https://doi.org/10.4000/artelogie.4020>>
- LOUYER-DAVO, Audrey (2016): «Definición(es) y límites de la literatura fantástica peruana», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 84, pp. 239-248.
- MALPARTIDA ORTEGA, Juan (1988): «El cuerpo, ritual fisiológico», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 456-457, pp. 853-857.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2004): *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Ediciones Cultura Peruana, Lima.
- MATTALÍA, Sonia (1988): «Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 454-455, pp. 329-343.
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt. <<https://doi.org/10.31819/9783954875917>>
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2003): *Alcides Arguedas y la narrativa de la nación enferma*, Plural, La Paz.
- PISTACCHIO, Romina (2018): *La aporía descolonial. Releyendo la tradición crítica de la crítica literaria latinoamericana*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt. <<https://doi.org/10.15446/lthc.v21n2.78667>>
- PUNTER, David (1997): *Storia della letteratura del terrore*, trad. Ottavio Fatica e Giovanna Granato, Editori Riuniti, Roma [1996].
- QUEREILHAC, Soledad (2016): *Cuando la ciencia despertaba fantasías: prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- RANK, Otto (1979): *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. Maria Grazia Cocconi Poli, Sugarco, Milán [1914].
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (1988): «César Vallejo y el indigenismo», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 454-455, pp. 739-750.
- SOBREVILLA, David (1983): «La crítica vallejana: el aporte de Paoli», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 9: 18, pp. 115-127. <<https://doi.org/10.2307/4530116>>
- TODOROV, Tzvetan (1977): *La letteratura fantastica*, trad. Elina Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano [1970].
- VALLEJO, César (1973): *Obras completas*, vol. II, *Arte y revolución*, Mosca Azul, Lima.
- (1978): *Obras completas*, vol. II, *Obra narrativa*, Laia, Barcelona.
- (1988): *Obra poética*, ed. Américo Ferrari, Pittsburgh UP, Pittsburgh.

- (2008): *Opera poetica completa*, ed. Roberto Paoli, Gorée, Siena.
- (2011): *Escalas*, ed. Patricia de Souza, Barataria, Barcelona.
- (2012): *Narrativa completa*, ed. Ricardo González Vigil, Copé, Lima.
- VALLEJO, Georgette (1978): *Allá ellos, allá ellos, allá ellos*, Zalvac, Lima.
- VARELA JÁCOME, Benito (1994): «Análisis semiótica de Los Caynas», en José M. Paz Gago *et al* (eds.), *Semiótica y modernidad*, vol. II, Universidade. Servicio de publicaciones, A Coruña, pp. 319-328.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (1988): «Sexo, placer, cópula y familia», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 456-457, pp. 859-872.
- VILLANES CAIRO, Carlos (1988): «El indigenismo en Vallejo», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 454-455, pp. 751-760.