



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 13, enero-junio, 2024, 213-237

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n13.10

«¡Cómo le habían pegado!»: la desaparición de la infancia en la narrativa corta de César Vallejo

«How they had beaten him!»: the disappearance of childhood in César Vallejo's short stories

«Comme ils l'avaient battu»: la disparition de l'enfance dans les nouvelles de César Vallejo

MIGUEL ÁNGEL CARHUARICRA ANCO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

(Lima, Perú)

miguel.carhuaricra@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-3819-8350>



RESUMEN

Las últimas narraciones de César Vallejo son fuentes para rastrear su perspectiva sobre la escuela y la infancia, tópicos que han sido interpretados desde una orientación sociológica, política y cultural. El presente artículo, desde los presupuestos de la semiótica tensiva, analiza e interpreta la significación de la infancia en los cuentos vallejianos. La idea que guía este estudio es que, en los relatos «Paco Yunque» y «El vencedor», la corporeidad de los actantes configura y advierte la

desaparición de la infancia. Para tal propósito, primero se presentará el trayecto de la narrativa de César Vallejo y las miradas críticas sobre sus cuentos pertenecientes al período 1931-1936; luego se explicarán las dimensiones del actante-cuerpo desde los lineamientos semióticos de Jacques Fontanille; posteriormente, se analizará e interpretará la significación del cuerpo en los cuentos mencionados; y, finalmente, se reflexionará sobre la importancia de conocer la compleja afectividad de la infancia y sus implicancias en el escenario educativo.

Palabras clave: César Vallejo; «Paco Yunque»; «El vencedor»; infancia; agresividad; cuerpo.

Términos de indización: infancia; violencia; escuela (Fuente: Tesoro de la Unesco).

ABSTRACT

César Vallejo's latest narratives are sources for tracing his perspective on school and childhood, topics that have been interpreted from a sociological, political and cultural orientation. This article analyses and interprets the significance of childhood in Vallejo's stories from the premises of tensional semiotics. The idea that guides this study is that, in the stories «Paco Yunque» and «El vencedor», the corporeality of the actors configures and warns of the disappearance of childhood. For this purpose, we will first present the trajectory of César Vallejo's narrative and the critical views on his stories belonging to the period 1931-1936; then we will explain the dimensions of the actant-body from the semiotic guidelines of Jacques Fontanille; subsequently, we will analyse and interpret the significance of the body in the stories mentioned; and, finally, we will reflect on the importance of knowing the complex affectivity of childhood and its implications in the educational scenario.

Key words: César Vallejo; «Paco Yunque»; «El vencedor»; childhood; aggressiveness; body.

Indexing terms: childhood; violence; schools (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Les romans tardifs de César Vallejo sont des sources qui permettent de retracer son point de vue sur l'école et l'enfance, des sujets qui ont été interprétés d'un point de vue sociologique, politique et culturel. Cet article analyse et interprète la signification de l'enfance dans les récits de Vallejo à partir des prémisses de la sémiotique tensionnelle. L'idée qui guide cette étude est que, dans les récits «Paco Yunque» et «El vencedor», la corporalité des acteurs configure et met en garde contre la disparition de l'enfance. Pour ce faire, nous présenterons tout d'abord la trajectoire du récit de César Vallejo et les points de vue critiques sur ses histoires appartenant à la période 1931-1936 ; nous expliquerons ensuite les dimensions de l'actant-corps à partir des lignes directrices sémiotiques de Jacques Fontanille ; nous analyserons et interpréterons ensuite la signification du corps dans les histoires mentionnées ; et, enfin, nous réfléchirons à l'importance de connaître l'affectivité complexe de l'enfance et ses implications dans le scénario éducatif.

Mots-clés: César Vallejo; «Paco Yunque»; «El vencedor»; enfance; agressivité; corps.

Termes d'indexation: enfance; violence; école (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 18/08/2023

Revisado: 30/08/2023

Aceptado: 07/09/2023

Publicado en línea: 30/11/2023

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Javier Morales Mena (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)
jmoralesm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0007-6014-358X>

Jorge Terán Morveli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)
jteranm@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-7164-4434>

1. LA NARRATIVA DE CÉSAR VALLEJO

La narrativa de César Vallejo, aunque de publicación posterior a su poesía, recorre un camino similar y en conexión con ella. Se inicia con una obra con claros sellos modernistas: *Escalas* (1923), y una novela de impresión vanguardista: *Fabla salvaje* (1923); regresa un momento a la atmósfera modernista con *Hacia el reino de los Sciris*, novela corta de tema incaico escrita entre 1924-1928; luego transita por las sendas del compromiso político, como se revela en *El tungsteno* (1931) y «Paco Yunque» (1931), y cierra el trayecto con un conjunto de cuentos escritos entre 1935 y 1936 en los que se intensifica el afán realista y cuestionador. A decir de Antonio González Montes (1993), durante este recorrido narrativo, Vallejo experimenta un proceso de transformación y enriquecimiento que va en sintonía con sus circunstancias vitales y su evolución ideológica (p. 221).

En función de esta transformadora experiencia, González Montes (2011) plantea dos etapas en la narrativa vallejiiana: la etapa inicial va de 1920 a 1923, caracterizada por el gusto de «asuntos fantásticos, misteriosos y patológicos, referidos a personajes acentuadamente individualistas y conflictivos» (p. 18) y donde muestra madurez en el uso de los materiales novelescos y se expresa en una prosa que «se torna más transparente y fluida» (p. 21); la etapa final va de 1923 a 1938, período en el que se apuesta por «la invención de nuevas formas literarias que mezclan lo narrativo con lo poético, lo reflexivo con lo simbólico o lo ejemplarizador» (p. 28) y por la concepción ideológica y estética como sostén de sus narraciones (p. 47). El crítico precisa que un recurso en el que confluyen ambas etapas del Vallejo narrador es la aproximación a la realidad desde varias formas de expresión y comunicación, pero con el propósito de cumplir «su misión como hombre comprometido con la problemática de su tiempo y, a la vez, como artista que recorre las distintas vías creativas con absoluta libertad y total lucidez» (p. 47).

«Paco Yunque» y los cuentos escritos entre 1935 y 1936 han recibido apreciaciones que enfatizan la estética comprometida de César Vallejo. David Sobrevilla (1994) ha establecido las conexiones

puntuales de estos cuentos con el marxismo. En su opinión, «Paco Yunque» muestra una aproximación al estalinismo, por tal motivo, presenta «la acción omnipresente de la lucha de clases que en este caso se traslada al aula del colegio» (p. 250); mientras que en los últimos cuatro cuentos, en contacto con su poesía, Vallejo «no concibe más al ser humano únicamente como la unión de cuerpo y alma, sino como un conjunto de funciones físicas y necesidades» (p. 264) y, por ello, apuesta por temas como la materia, el cuerpo y la solidaridad interhumana. En resumen, los cuentos de 1935-1936 «exhiben una visión materialista del mundo, una crítica social y cultural, pero al mismo tiempo confirman el distanciamiento del realismo socialista» (p. 307). Christian Wiener (2006) afirma que son narraciones cuya constante es el predominio protagónico de niños, el escenario rural y el enfrentamiento entre el débil y el poderoso; además, precisa que el mayor punto de conexión ocurre en el plano formal, ya que presentan sencillez estilística y el diseño esquemático de los personajes. En su opinión, estos rasgos formales se usan para configurar narraciones realistas que cumplan con el propósito del autor: la literatura debe ser, en lo posible, simple, directa y descarnada (pp. 200-201). Por su parte, Alejandra Josiowicz (2019) señala que, en estos cuentos y en algunos textos de *Poemas humanos*, Vallejo denunció la situación de la infancia marginada y la invisibilización del niño indígena en el Perú y, de ese modo, «intervino en los debates sobre la educación de la época» (p. 8). Asimismo, afirma que estos textos permiten reconocer la situación marginal del niño y nos encaminan a ver cómo la sensibilidad infantil apunta a lo sombrío, vulnerable y desprotegido (p. 12).

Como se aprecia, la crítica reconoce una intersección de la estética y la preocupación social en los cuentos de César Vallejo. Sin embargo, un sector ha visto este compromiso estético como una limitante para la evolución de su narrativa última. Ricardo González Vigil (1998) asevera que, por su propósito realista, estos cuentos muestran el estancamiento de la evolución narrativa vallejiana (p. 24). Por su parte, Ricardo Silva-Santisteban (2016) señala que con estos cuentos realistas, en contraste con los cuentos de tipo fantástico, Vallejo fracasa como narrador; además, precisa que, de los cuatro últimos cuentos, «no hay

ninguno que añada nada importante a su narrativa, pues dan la sensación de algo inacabado» (p. 78). Ciertamente, el realismo constituye un marco narrativo que, aparentemente, resta audacia técnica y agota la línea argumental de los últimos cuentos vallejianos; no obstante, consideramos que también es una invitación para aproximarnos a las experiencias de los personajes por otras vías. Desde nuestro mirador, en estos cuentos destacamos el diseño simbólico de la atmósfera agresiva y deshumanizadora, la proximidad sensible del narrador, la revelación cruda de la injusticia y el diseño de la afectividad infantil. Además, creemos que, en clave afectiva, vislumbran los problemas del hombre en su hora actual, por ejemplo, la desaparición de la infancia.

2. PRESUPUESTOS SEMIÓTICOS: EL ACTANTE-CUERPO

La generalizada percepción de que, en los textos narrativos, «las acciones de los personajes sostienen la trama» deja entrever que los personajes son actores de papel concebidos únicamente para un tipo de acciones controladas y orientadas a «cumplir» una única consigna: ser «personajes» antes que personas. Para establecer una resignificación de las funciones de los personajes y, en efecto, de los cuentos vallejianos, será necesario observar a los personajes como personas con experiencias en «carne» propia y con «sentimientos» acordes a las particulares instancias que les toca vivir. A fin de apreciar esta dimensión corporal y afectiva de los actantes, plantharemos algunas precisiones conceptuales desde las coordenadas de la semiótica tensiva.

Jacques Fontanille (2017) señala que el actante, entendido como un cuerpo y constituido por carne y forma, «es la sede y el vector de los impulsos y de las resistencias que contribuyen a los estados de cosas, y de los que animan los recorridos de la acción en general» (p. 24). En otras palabras, el actante se configura como una materialidad que contiene y proyecta sentimientos y conceptos que otorgan sentido a cada acción y, en efecto, a cada momento de la narración. Este actante-cuerpo posee «carne», vale decir, «la sustancia material dotada de una energía transformadora» (p. 24). Precisamente, materia y energía son los elementos que le permiten establecer las transformaciones de los

«estados de cosas» en la narración y ser el centro de la «toma de posición» (p. 24). En efecto, la «carne» del actante-cuerpo es una materialidad en la que confluyen los sentidos y desde la cual se extiende el nuevo significado. Además, el actante posee «cuerpo propio», o sea, la identidad que se establece durante la construcción del significado a través del lenguaje, el espacio y el tiempo. En términos del semiótico francés, el cuerpo propio sería «el portador de la identidad en construcción y en devenir» (p. 25). En resumen, la «carne» acciona, impulsa, resiste y refiere, mientras que el «cuerpo propio» orienta, asume, se inventa y se identifica.

Explicaremos estas ideas a partir de una intervención de un actante de los cuentos que se van a tratar en este trabajo. Sabemos que la «carne» del actante-cuerpo se hace presente en el individuo en concreto que «acciona» y «habla» (articula, vocifera, grita) para tomar posición y ser el punto de referencia del discurso. En «Paco Yunque», Humberto Grieve le dice al profesor que se ha llevado a Paco a su carpeta «[p]orque Paco Yunque es mi muchacho. Por eso» (Vallejo, 2011, p. 268); y, en «El vencedor», el narrador nos anuncia las crueles consecuencias de un cotidiano suceso escolar: «Un incidente de manos en el recreo llevó a dos niños a romperse los dientes a la salida de la escuela» (p. 318). Tenemos, entonces, una vivencia reconocida «en carne» de los actantes-cuerpo: la prepotencia de Humberto Grieve al justificar su caprichosa posesión («Porque Paco Yunque es mi muchacho») y la mutua crueldad de Juncos y Cancio («romperse los dientes»). Esta «carne» prepotente y cruel nos va dando huellas de una identidad del «cuerpo propio»: la identidad agresiva dañina.

Sabemos, también, que el «cuerpo propio» se construye por repetición o permanencia de las acciones y constituye la identidad del actante configurada por el lenguaje, el espacio y el tiempo. Entonces, a partir de las vivencias reconocidas «en carne» de los actantes, nos acercaremos a ellos para ver sus acciones en el momento real, atender el detalle de sus gestos, «escuchar» su sentir, conectar rasgos de sus afectos e ir tras la develación de su identidad. Como es un acercamiento a la vida misma, no perderemos de vista que estamos frente a niños,

seres con una agresividad natural y con agresividad motivada. En efecto, a partir de esta aproximación, vislumbraremos el «cuerpo propio» de los niños, es decir, la transformación de la identidad infantil.

Antes de iniciar el análisis del actante-cuerpo en los cuentos mencionados, considero oportuno comentar una advertencia de Jacques Fontanille (2017) respecto a los procedimientos tradicionales desde los cuales se diseñan y se observan los personajes: los esquemas de la narrativa tradicional solo plasman e interpretan personajes, ya sea como actantes sin cuerpo o como actantes completamente dueños de su cuerpo, «un cuerpo que, en ese caso, no hace sino lo que está programado, que no es, en suma, más que un lugar de efectuación pragmática de actos calculables a partir de un programa narrativo» (p. 31). Efectivamente, los acercamientos narrativos orientados a descifrar la línea argumental de los textos y a reconocer literalmente el «pensamiento» del autor nos puede llevar al conocimiento de quiénes actúan, qué hacen y cuáles fueron las prioridades del escritor. Sin embargo, si ingresamos a los cuentos con el sincero afán de ver y escuchar a los personajes como seres de carne y sentimiento, es probable que identifiquemos las huellas del compromiso humano del autor. En nuestro caso, luego de ver y escuchar a los actantes-cuerpos, hemos identificado que en «Paco Yunque» y «El vencedor», César Vallejo nos comunica cómo, pese a que existen niños, la infancia está desapareciendo.

3. «PACO YUNQUE»: DE LA AGRESIVIDAD INGENUA A LA AGRESIVIDAD MALIGNA

«Paco Yunque» es un cuento que revela la dolorosa experiencia del primer día de clase de Paco Yunque, y proyecta las acciones del maligno Humberto Grieve fuera de la escuela. En el recorrido narrativo, se pasa de una infancia de ingenua agresividad a una infancia de agresividad maliciosa. El patio escolar es el primer escenario donde el pequeño Paco observa la inocente agresividad de los niños de su edad y se infunde de temor. Luego en el salón, el abuso y la injusticia se convierten en los antivalores practicados por Humberto Grieve y

tolerados por el docente. En un inicio, el maltrato a sus compañeros se hace ligeramente comprensible por el natural capricho infantil de Grieve; sin embargo, el jalón de pelos a Paco Yunque y el puñetazo a Paco Fariña, más aún la hipocresía con la que niega sus acciones, nos alertan sobre las dimensiones de malicia que puede asumir un infante sin límites. En el recreo, el placer con el que Humberto Grieve agrede a Paco Yunque, más todavía considerando que es una agresión preparada, nos lleva a pensar que la malicia contamina la infancia. Finalmente, las prolepsis nos trasladan a un escenario en el que la agresividad maligna de Humberto Grieve resulta incontrolable, pues es capaz de pegar sin compasión y sin motivo alguno a Paco Yunque, incluso delante de las madres de ambos.

Raúl Castagnino (1970) afirma que en «Paco Yunque» se expresa un tratamiento denigrador y clasista de la infancia, el menosprecio al indígena en el contexto escolar y el abuso de los hijos de los ricos y extranjeros contra el indio y «cómo el favoritismo de los adultos interesados se descarga en arbitrariedades aberrantes» (p. 326). Por su parte, Iván Rodríguez Chávez (2006) identifica que Paco Yunque es el objeto con el cual Humberto Grieve desfoga sus caprichos. Además, precisa que la familia Grieve encarna la versión extranjera de la clase dominante, cuyo poder se extiende hasta Humberto, «el hijo símbolo de la niñez, quien usa ya su hegemonía social para abusar del débil» (p. 87). Para Jorge Valenzuela (2014), «Paco Yunque» constituye el primer cuento marxista para niños de la narrativa peruana. En su perspectiva, Humberto Grieve, el portador de la injusticia, es un niño «que sabe humillar, que reproduce los modos clasistas familiares y que maltrata a sus semejantes trasladando la dinámica de dominación familiar al colegio» (p. 217), y, para advertir tal situación, el narrador «lanza una acusación contra un orden social injusto desde un punto de vista clasista» (p. 221). En resumen, estas apreciaciones críticas sondan la agresiva conducta de Humberto Grieve e intuyen los efectos de su singular actitud.

3.1. Segmentación

Hemos de segmentar este cuento en tres instancias que vislumbran cómo la agresividad ingenua se transforma en agresividad maligna.

3.1.1. Primera instancia: la agresividad ingenua de la infancia

La voz narrativa observa la conducta de los escolares en el patio de la escuela y previo al ingreso al salón de clases. Identifica la natural agresividad de los niños cuando están en compañía y sin el cuidado de los demás: «Como si estuviesen en su casa. Gritaban. Corrían. Reían hasta reventar. Saltaban. Se daban de puñetazos» (Vallejo, 2011, p. 263). Esta agresividad adquiere mayor intensidad cuando se individualiza y se ejerce entre niños de similar edad; sin embargo, no trasciende los límites permitidos, como cuando el niño trigueño de chaqueta verde «agarró a Paco por un brazo y quiso arrastrarlo. Pero Paco no se dejó. El trigueño volvió a agarrarlo con más fuerza y lo jaló» (p. 264). Esta agresividad infantil resulta comprensible para Paco Yunque, pues cuando los hermanos Zumiga lo toman de cada mano para llevarlo al salón «no quiso seguirlos al principio, pero luego obedeció, porque vio que todos hacían lo mismo» (p. 264).

3.1.2. Segunda instancia: la agresividad maligna de Humberto Grieve

En el salón, Humberto Grieve arrastra a Paco Yunque de la carpeta de Paco Fariña hacia su carpeta y desacata la orden del profesor cuando le solicita que lo deje ir. Luego de que Paco Fariña volvió a llevar a Paco Yunque, «desde su banco del otro lado del salón, [Grieve] miraba con cólera a Paco Yunque y le enseñaba los puños, porque se dejó llevar» (Vallejo, 2011, p. 270). Posteriormente, su amenaza se dirige a Paco Fariña: «este Grieve le enseñó también a él los puños, refunfuñando no sé qué cosas, a escondidas del profesor» (p. 271). Las iniciales amenazas de Grieve se convierten en agresiones: el jalón de pelos a Paco Yunque y el puñetazo en la boca a Paco Fariña.

A la hora de recreo, Grieve se divierte golpeando a Paco Yunque. Primero le da un fuerte empujón que derriba sus útiles escolares,

después lo coge del cuello y «le hizo doblar la cintura y ponerse a cuatro manos» (Vallejo, 2011, p. 282) y, finalmente, corre y salta sobre el cuerpo de Paco dándole una fuerte patada en las posaderas. La complaciente y desafortunada agresividad de Humberto Grieve se hace patente por la cantidad de tiempo que realizó dicha acción: «Mucho rato estuvo así jugando Humberto Grieve con Paco Yunque. Le dio como veinte saltos y veinte patadas» (p. 282).

3.1.3. Tercera instancia: las implicancias de la agresividad maligna de Humberto Grieve

La prolepsis nos «instala» en dos situaciones fuera de la escuela en las que la agresividad de Humberto Grieve se torna incontrolable. En primer lugar, el narrador se percata de la desesperación de Paco Yunque y proyecta la conducta de Humberto Grieve, pues, cuando salgan del colegio, «le daría un empujón en el pecho y una patada en la pierna» (Vallejo, 2011, p. 270). Este nivel de agresividad alcanza los límites de la maldad por la continuidad y duración de la acción, pues le pegaría a cada instante, en la calle y en el corredor de la casa, sin temor a ser reñido, golpearía a Paco «también en la cocina, delante su mamá y delante la patrona» (p. 270). Por supuesto, esta malicia se torna preocupante debido a que Humberto Grieve la realiza sobre un semejante a quien ha dejado de ver como tal: otro niño. En segundo lugar, el narrador proyecta una escena en la cual la madre de Paco Yunque apela a la compasión de Humberto Grieve: «No, niño. No le pegue usted a Paquito. No sea tan malo» (p. 280), aunque resultaría infructuosa, pues «al niño Humberto nadie le hacía nada» (p. 280).

3.2. Interpretación: la infancia ha interiorizado la agresividad maligna

Los infantes poseen una agresividad natural que no afecta ni la «carne» ni la afectividad del agredido. Apreciamos esta idea en un primer instante cuando Paco Yunque, temeroso, se encuentra en el patio de la escuela y el narrador afirma: «¡Qué listos eran todos esos chicos! ¡Qué desenvueltos! Como si estuviesen en su casa. Gritaban. Corrían. Reían

hasta reventar. Saltaban. Se daban de puñetazos» (Vallejo, 2011, p. 263). La «carne» de «todos esos chicos» es «desenvuelta» y, entre ellos, el cuerpo adquiere una identidad propia, una familiaridad frente a un «moderado» y «acostumbrado» nivel de agresión («Como si estuviesen en su casa»); por ello, darse de «puñetazos» revela, por el momento, una conducta inocua. Cuando esta experiencia de la agresividad ocurre de «carne» de un niño hacia otro niño, entonces notamos intensificación:

Un niño trigueño, cara redonda y con una chaqueta verde muy ceñida en la cintura, agarró a Paco por un brazo y quiso arrastrarlo. Pero Paco no se dejó. El trigueño volvió a agarrarlo con más fuerza y lo jaló. (p. 264)

Como se observa, la «carne» del niño trigueño siente como suyo al otro, por eso, motivado por su interés de niño, «agarra» e intenta «arrastrar» a Paco Yunque. Este singular interés pronto «intensifica» ligeramente su agresividad, por ello, «volvió con más fuerza y lo jaló». Notamos, entonces, que la agresividad adquiere «más potencia», sin embargo, aún se mantiene dentro de lo infantil.

La acción previa al ingreso al salón nos permite entender que, entre niños, es comprensible cierta agresividad: «Dos niños —los hermanos Zumiga— tomaron de una y otra mano a Paco y le condujeron a la sala de primer año. Paco no quiso seguirlos al principio, pero luego obedeció, porque vio que todos hacían lo mismo» (Vallejo, 2011, p. 264). Paco Yunque, como se aprecia, en un inicio, ejerce resistencia («no quiso seguirlos al principio»); sin embargo, luego, al ver «que todos hacían lo mismo», «cede» y «obedece», ya que se «identifica» con los demás niños y, en efecto, comprende su natural agresividad. En resumen, en las instancias previas al ingreso al salón, César Vallejo nos esclarece una idea: la infancia posee una natural, controlable e inocua agresividad.

Paradójicamente, frente a la presencia del adulto, esta agresividad infantil se acrecienta en el aula. Similar a la acción del niño trigueño, pero con el autoritario argumento de que «es su muchacho»,

Humberto Grieve «arrastra» a Paco Yunque hacia su carpeta y desobedece la orden del docente de dejarlo ir a la carpeta de Paco Fariña. En ese instante, la «carne» de Humberto Grieve contiene su agresividad: «desde su banco del otro lado del salón, miraba con cólera a Paco Yunque y le enseñaba los puños, porque se dejó llevar a la carpeta de Paco Fariña» (Vallejo, 2011, p. 270). La mirada furiosa («miraba con cólera») y el gesto corporal amenazante («le enseñaba los puños») nos comunica que la agresividad infantil está sobrepasando los límites socialmente permitidos, sobre todo porque este nivel de agresividad se «apropia» del cuerpo de Grieve y reitera su amenaza, pero esta vez hacia Paco Fariña: «le enseñó también a él los puños, refunfuñando no sé qué cosas, a escondidas del profesor» (p. 271). Posteriormente, como se preveía, la «carne» de Humberto Grieve pierde el control y expresa su dañina agresividad al jalar el pelo a Paco Yunque y golpear a Paco Fariña: «Humberto Grieve aprovechó otra vez de que no podía verle el profesor y fue a darle un puñetazo a Paco Fariña en la boca y regresó de un salto a su carpeta» (p. 275). Este daño voluntario y directo frente a un cuerpo «semejante», pero que no ve como semejante, y justificado solo por un capricho extremadamente personal nos informa que la alta agresividad domina el cuerpo de Humberto Grieve. En efecto, Vallejo nos va alertando que estamos frente a un niño que está perdiendo su identidad infantil y se está apropiando de una identidad otra.

Este descontrol de la agresividad infantil se torna muy perjudicial cuando el niño se divierte con el abuso hacia otro niño. En el recreo, luego del fuerte empujón que logra derribar a Paco Yunque, Humberto Grieve preparó su inicuo «juego»: «Le cogió del pescuezo y le hizo doblar la cintura y ponerse a cuatro manos» (Vallejo, 2011, p. 282) y le dice: «—Estate quieto así —le ordenó imperiosamente—. No te muevas hasta que yo te diga» (p. 282). Vemos, ahora, un cuerpo que somete a otro cuerpo («Le cogió del pescuezo») y que lo obliga a disponerse como su objeto de placer («le hizo doblar la cintura y ponerse a cuatro manos»). La «carne» de Humberto Grieve prepara su diversión y para ello debe anular de manera absoluta la «carne» y el «sentimiento» de quien tiene al frente, por ello, resulta significativo el

tono en que se dirige a Paco Yunque («le ordenó imperiosamente»), la acción que obliga («Estate quieto») y las condiciones de la prohibición («No te muevas hasta que yo te diga»). Por su expresión, vemos la identidad que se va apropiando del cuerpo de Humberto Grieve: el niño posee agresividad maligna. Sin embargo, la forma divertida con la que Humberto Grieve asume su dañino juego de correr, saltar y dar una fuerte patada en las posaderas de Paco Yunque es la acción que nos confirma la presencia de una nueva identidad infantil: «Mucho rato estuvo así jugando Humberto Grieve con Paco Yunque. Le dio como veinte saltos y veinte patadas» (p. 282). La «carne» de Humberto Grieve se ha acostumbrado («Mucho rato») a la preparada agresión y la ha convertido en una acción complaciente («Le dio como veinte saltos y veinte patadas»). Estamos ante a una identidad que ya se asomaba en el salón, pero que ahora ya se torna irreversible. César Vallejo nos ha llevado al recreo para ponernos frente a una idea: el niño naturaliza la agresividad maligna.

La prolepsis proyecta las implicancias de la incontrolable y maligna agresividad infantil. A la salida de la escuela, la agresividad del «niño» Humberto se extendería y se intensificaría, pues «pegaba pronto, a cada rato. En la calle. En el corredor también. Y en la escalera. Y también en la cocina, delante su mamá y delante la patrona» (Vallejo, 2011, p. 270). La «carne» de Humberto Grieve normaliza el golpe («a cada rato») y practica la agresión como forma de vida, por ello, la ejerce en diversos espacios («calle», «corredor», «escalera»), incluso en escenarios en los cuales pueda tener cierta restricción: ante la madre de Paco Yunque y ante su madre. El cuerpo de Humberto Grieve se ha apropiado de una identidad incapaz de moderarse debido a que «nadie le hacía nada» (p. 280) y nada lo conmovía, ni siquiera los ruegos de la madre de Paco Yunque: «No, niño. No le pegue usted a Paquito. No sea tan malo» (p. 280). Como vemos, la agresividad maligna se ha impregnado en la «carne» de Humberto Grieve y, en efecto, el espíritu infantil se ha quebrantado. Al parecer, desde hace un buen tiempo, Vallejo ya nos alertaba sobre la desaparición de la infancia.

4. «EL VENCEDOR»: DE LA AGRESIVIDAD MALIGNA A LA AGRESIVIDAD DESAFORADA

«El vencedor» es un cuento cuyo narrador anticipa el sangriento desenlace: luego de una acalorada discusión en el recreo, Juncos y Cancio se «rompen los dientes». A la salida de la escuela y alentados constantemente por los compañeros, se dirigen hacia el pie de una pampa lanzándose gestos humillantes. Por la forma en que los contrincantes se golpean, se nota que ambos poseen una agresividad maligna. Durante el enfrentamiento, el jadeo, la altivez, los puñetazos, los puntapiés y la oportunidad para asestar el golpe letal evidencian que la desaforada agresividad ha transformado la afectividad de los contrincantes. Luego de la pelea, el cuerpo ensangrentado de Juncos y el cuerpo derribado de Cancio resumen cómo la agresividad desaforada ya se ha «apropiado» de la sensibilidad infantil. Se presentan, también, dos consecuencias simbólicas de la contienda: la compasión colectiva hacia Cancio, el perdedor, y la soledad y la vergüenza de Juncos, el «vencedor». Sin embargo, también se representa la esperanzadora recuperación de su condición de niño. Al cierre de la historia, la sangre coagulada y renegrida sobre la oreja de Juncos sintetiza los alcances de la desaforada agresividad de la infancia.

Para Carlos Eduardo Zavaleta (2006), «El vencedor», al igual que «Paco Yunque», expresa una variedad del abuso infantil, la venganza y el contrataque; no obstante, presenta mayor sutileza, ya que el vencedor, de tanta pureza y bondad, «llora en nombre del vencido y se dignifica como nadie» (p. 22). José Olascoaga (2009) reconoce que la actitud de los niños que acompañan la pelea se asemeja «a la expectativa del público en las tradicionales peleas de gallo» (p. 236). Además, precisa que los niños, seducidos por la pelea escolar en la pelea, «muestran sentimientos contrapuestos de exaltación, compasión, ternura, simpatía y tristeza» (p. 250). Por su parte, Jorge Eslava (2013) señala que, a diferencia del esquemático nudo narrativo de «Paco Yunque», el narrador de «El vencedor» maneja la historia con mayor destreza psicológica debido a que «persigue un efecto más abstracto y sorpresivo: la reflexión ética» (p. 43). Justamente por ello, Juncos, el vencedor,

«parece comprender que su victoria es una ilusión personal que nada altera y que terminará disolviéndose en una derrota social» (Vallejo, 2011, p. 43). Finalmente, afirma que el escenario en que se produce la pelea, las laderas de un cerro, constituye un espacio que no se rige por las normas del colegio, sino «con el código propio y brutal de los adolescentes» (p. 45). Como apreciamos, la crítica ha establecido conexiones temáticas, afectivas y de acción entre «El vencedor» y «Paco Yunque».

4.1. Segmentación

Hemos de segmentar este cuento en tres instancias que vislumbran cómo la agresividad maligna se transforma en agresividad desaforada.

4.1.1. Primera instancia: la agresividad maligna de la infancia

La voz narrativa, desde el inicio, advierte el final sangriento de una pelea de niños. Los actantes-cuerpos en enfrentamiento son dos niños casi de la misma edad. En las afueras de la escuela, los eufóricos acompañantes intensifican el impulso anímico de Juncos y Cancio, quienes se lanzaban humillantes gestos. En el trayecto al cerro, la pasión infantil permanece y se extiende en cada integrante de la desaforada muchedumbre. Este recorrido hacia la escena sangrienta es «guiado» por los rivales: «A la cabeza iban los dos rivales» (Vallejo, 2011, p. 314).

4.1.2. Segunda instancia: la desaforada agresividad de Juncos y Cancio

Al comenzar la contienda, Juncos y Cancio disponen sus «carnes» para satisfacer los ánimos colectivos: Juncos «esperaba en guardia, encendido y jadeante» (Vallejo, 2011, p. 314), mientras que Cancio «se mordía el labio superior con altivez y cólera de adulto» (p. 315). Juncos es quien inicia el primer ataque con un puñetazo que hizo tambalear a su rival y da entrada a una deshumanizada pelea cargada de puntapiés, zurdazos, puñetazos a las clavículas y sangre de la pierna. No obstante, el primer golpe letal es de Cancio, pues «de una gran puñada, asestada con limpieza verdaderamente natural, hizo

dar una vuelta a la cabeza contraria» (p. 316). Cierra este primer momento con una confusa agresión de todos contra todos. En el segundo momento de la pelea, Juncos aparece magullado y con «el pabellón de una oreja ensangrentado y encendido, a semejanza de una cresta de gallo» (p. 316) y escapando de las pisadas de Cancio. Luego, impulsado por la furia ya no tan infantil, «puso un feroz puñetazo en la cara del inminente vencedor y le derribó al suelo» (p. 317).

4.1.3. Tercera instancia: los efectos de la agresividad desaforada de Juncos y Cancio

La pelea de Juncos y Cancio alimentó a los desaforados niños y tuvo consecuencias deshumanizantes. Cancio «tenía un ojo herido y el párpado muy hinchado» (Vallejo, 2011, p. 317), además esbozaba una triste sonrisa; por su parte, Juncos, el vencedor de la batalla, estaba triste, solitario y avergonzado, pero sin perder su infantilidad: «Bajó la frente y empezó a jugar con piedrecillas y briznas de hierba» (p. 317). Al final, cuando Leonidas se acerca, se percata de que el «vencedor» sollozaba: «Juncos estaba llorando» (p. 318). Este llanto muestra el esperanzador rostro del arrepentimiento por el daño causado.

4.2. Exégesis: la infancia ha interiorizado la agresividad desaforada

La agresividad maligna de los infantes se intensifica por la presión social. Esta idea se observa en la primera instancia del cuento cuando el narrador nos comparte el primer encuentro entre Juncos y Cancio: «Ambos sonreían, y de la rueda surgían rutilantes diptongos, coreándolos y enfrentándolos en fragorosa rivalidad. Ellos se miraban echándose los convexos pechos, con aire de recíproco desprecio» (Vallejo, 2011, p. 313). La «carne» de Juncos y Cancio revela «costumbre» en escenarios agresivos, por ello, «ambos sonreían». Por supuesto, la ovación de la anónima «rueda» hace que ellos «acomoden» su nivel de agresividad a las circunstancias de la contienda y que casi inmediatamente sus

cuerpos se «apropien» de una identidad basada en la humillación al «semejante»: «se miraban echándose los convexos pechos, con aire de recíproco desprecio». Provistos de la agresividad necesaria y suficiente para «satisfacer» a la rueda, Juncos y Cancio lideraron la marcha hacia el cerrillo. «A la cabeza iban los dos rivales» (p. 314). Esta ubicación de las «carnes» de los contrincantes en relación con la muchedumbre nos refiere la efectividad del empuje colectivo para activar prontamente la identidad maligna de los infantes.

Los instantes precisos de la pelea revelan que la agresividad maligna se practica con «apasionamiento», pues los contrincantes golpean con voluntad y por satisfacción personal: mientras Juncos «esperaba en guardia, encendido y jadeante» (Vallejo, 2011, p. 314), Cancio «se mordía el labio superior con altivez y cólera de adulto» (p. 315). Al percibir la disposición de la «carne» de Juncos («Esperaba en guardia»), su afectividad («encendido») y su pulso corporal («jadeante»), reconocemos que, como una persona mayor, «calcula» el nivel de agresividad que puede dar y recibir de su contrincante. A su vez, Cancio confía en su preparada estrategia de ataque («Se mordía el labio superior con altivez»), pero, sobre todo, en su identidad «ajena», es decir, en su «cólera de adulto». En resumen, Vallejo nos comunica que la agresividad maligna y apasionada de los niños evapora su condición infantil y, psicológicamente, los aproxima a la adultez. Si observamos los detalles de la pelea en sí, reconoceremos con mayor claridad esta idea vallejana:

A un puntapié trazado por Juncos, a la sombra de un zurdazo simulado, respondieron los dos puños de Cancio, majando rectamente al pecho, a las clavículas, al cuello, a los hombros de su enemigo, en una lluvia de golpes contundentes. Corrió sangre. De una pierna de Cancio manaba un hilo lento y rojo. (pp. 315-316)

El preparado ataque («un puntapié trazado») y la audaz estrategia («a la sombra de un zurdazo simulado») de Juncos revelan alta malicia

y apasionamiento por dañar; del mismo modo, los simultáneos puñetes de Cancio para, calculadamente, dar «rectamente al pecho, a las clavículas, al cuello, a los hombros» nos muestran la cómoda agresividad «adulta» de un niño hacia su semejante. Como era de esperarse, los furibundos ataques tienen efectos graves: «Corrió sangre. De una pierna de Cancio manaba un hilo lento y rojo». En clave simbólica, esta aparición de «sangre» en la «carne» de Cancio nos va anunciando que la agresividad maligna se está convirtiendo en agresividad desaforada. Puede que asumamos como normal una pelea en la etapa escolar, pero Vallejo, a través de esta salvaje contienda en que los niños buscan satisfacer sus instintos de sangre, nos avisa que la infancia, en tanto sensibilidad, se está diluyendo.

Para reafirmar su identidad de «adulto», las «carnes» de los contendientes deben expresar letalidad. Así parece entenderlo Cancio y es el primero en mostrarlo: «De una gran puñada, asestada con limpieza verdaderamente natural, hizo dar una vuelta a la cabeza contraria, obligando a Juncos a rematar su círculo nervioso, poniéndose de manos, a ciegas, contra el cerco de los suyos» (Vallejo, 2011, p. 316). Cancio, con esa forma espontánea, genuina y letal de dar el puñetazo («asestada con limpieza verdaderamente natural»), evidencia que la agresividad desaforada le es «propia». Más aún, si sabemos que dicho puñete obligó a Juncos «a rematar su círculo nervioso, poniéndose de manos, a ciegas», es más reconocible el desbordante nivel de agresividad que Cancio empleó en dicha acción.

Ante tan letal ataque, Juncos termina muy castigado y su derrota se hacía inminente; sin embargo, no iba a permitir tal humillación en público, a pesar de tener «el pabellón de una oreja ensangrentado y encendido, a semejanza de una cresta de gallo» (Vallejo, 2011, p. 316). Vemos que el contacto de la «carne» («pabellón de una oreja») con la sangre de Juncos es el instante ideal en que enciende su agresividad y reactiva su incontrolable malicia. Inmediatamente, con el incentivo anímico del narrador: «—¡Entra, Juncos! ¡Pégale duro!...» (p. 317), la agresividad dañina se «apropia» de Juncos, pues «le poseyó al muchacho un súbito coraje. Puso un feroz puñetazo en la cara del inminente vencedor y le derribó al suelo» (p. 317). Vemos

que, al final de la pelea, la rabia se «apropió» («poseyó») del cuerpo de Juncos y su letal ferocidad «tumba» el cuerpo de su rival. En concreto, Vallejo nos manifiesta que la infancia ha interiorizado la agresividad desaforada.

Concluida la pelea, la ronda infantil regresa a la escuela alimentada por la agresividad esparcida por los rivales. En estas instancias finales, las «carnes» de los contrincantes nos permiten ver el rostro de la infancia cuando ejerce la agresividad desaforada. Observemos el rostro del perdedor de la contienda:

A Cancio le llevaban de los brazos. Tenía un ojo herido y el párpado muy hinchado. Sonreía tristemente. Todos le rodeaban lacerados, prodigándole palabras fraternales. También yo le seguía de cerca, tratando de verle el rostro. ¡Cómo le habían pegado! (Vallejo, 2011, p. 317)

La situación de la «carne» de Cancio («Tenía un ojo herido y el párpado muy hinchado»), naturalmente, es grave y nos revela un rostro magullado y deformado de la infancia, producto de asumir conductas ajenas a su sensibilidad. Pese a ello, este rostro infantil logra interpelar la solidaridad de los demás («Todos le rodeaban») y generar compasión del narrador («¡Cómo le habían pegado!»).

Juncos, el triste vencedor, asoma en su «carne» cierta toma de conciencia ante lo ocurrido y evita que toda la identidad infantil se disipe. Percibamos la siguiente escena:

Se apartó de todos y fue a sentarse en un poyo del sendero. Nadie le hizo caso. Le veían de lejos, con extrañeza, y él parecía avergonzado. Bajó la frente y empezó a jugar con piedrecillas y briznas de hierba. (Vallejo, 2011, p. 317)

Consciente del daño, Juncos «decide» distanciarse de los demás y procesa su «culpa» en soledad («Se apartó de todos y fue a sentarse en un poyo del sendero»). Su tenue vergüenza es un instante en el que se resiste a perder toda la identidad infantil. Precisamente, esa

resistencia y recuperación de la infancia se vislumbra en el juego «con piedrecillas y briznas de hierba». En compañía, Juncos revela su agresiva y desaforada identidad ajena; en soledad, conserva su identidad infantil. Parece decirnos Vallejo que el pudor ante el daño constituye un modo de restituir el espíritu infantil.

En la última escena, notamos un esperanzador rostro de la infancia: el rostro del arrepentimiento por el daño. Pese a que Leonidas lo llama para retirarse, Juncos, consciente del daño causado, no responde, por ello, «hundió su sombrero hasta las cejas y así ocultó el rostro» (Vallejo, 2011, p. 318). Sabe Juncos que su rostro no se corresponde con el rostro envalentonado que se espera de alguien que ganó una contienda, por ello, lo esconde. Sin embargo, cuando Leonidas se «acercó», vio que «Juncos estaba llorando» (p. 318). En consecuencia, la «carne» con pudor ha originado el llanto, el símbolo más sincero del arrepentimiento infantil. Vallejo, en tono de esperanza, nos señala un camino que revierte la desaforada agresividad del niño y recupera el rostro de la infancia: el condolerse por el daño causado a un semejante.

5. REFLEXIÓN DE SALIDA: CONOCER EL NIÑO PARA CUIDAR LA INFANCIA

El análisis y la interpretación de los cuentos seleccionados han permitido constatar la transformación de la identidad afectiva de los niños. En «Paco Yunque», hemos reconocido cómo la inocua agresividad infantil se convierte, en la figura de Humberto Grieve, en agresividad maligna; en «El vencedor», a partir de las acciones de Juncos y Cancio, logramos notar que la agresividad maligna puede transfigurarse en agresividad desaforada. En síntesis, en la óptica de César Vallejo, la infancia ha interiorizado la agresividad maligna y la agresividad desaforada y, por lo tanto, está en camino a su desaparición. A partir de este acercamiento a los personajes niños, reconocemos dos propósitos de César Vallejo: i) retratar, con humanísimas intenciones, el perfil de la niñez; y ii) sondear las condiciones que contribuyen a la desaparición de la infancia.

Retratar la infancia implica reconocer la natural e inofensiva agresividad del niño. El autor de *Poemas humanos* desconfía de la máxima roussoniana de que «el hombre nace bueno y la sociedad lo corrompe», debido a que la bondad natural y completa resulta humanamente inverosímil, por ello, en uno de sus versos nos recordaba: «Quiero ayudar al bueno a ser un poquillo de malo». A diferencia de Jean-Jacques Rousseau, Vallejo concebía que «el niño nace malo y la sociedad lo incita». Como ocurre en «Paco Yunque», los niños, impulsados por su natural malicia, pueden empujar o jalar del brazo a otros niños, aunque sin el propósito de causarles daño. Incluso, la particular agresividad de Humberto Grieve resulta comprensible, pues se confía de que, en su «segundo hogar», el profesor conducirá su «desfigurado» perfil.

Para sondear los condicionantes que generan la desaparición de la infancia, Vallejo ingresa al salón de clases y camina por las afueras de la escuela. En el aula, el profesor «calla» ante el puñetazo de Humberto Grieve a Paco Fariña y, en el trayecto hacia el cerrillo, la desenfadada ronda «ovaciona» la pelea de Juncos y Cancio. Al estar en dichos espacios, Vallejo logra «sondear» que el silencio de los adultos y la furia de la colectividad incentivan la agresividad infantil. Tal como sucede en «El vencedor», el redondel estimula la agresividad de los contrincantes. Nada los controla hasta que llegan al instante del coraje y nos percatamos de que ya no estamos ante niños. En sus versos, el vate santiaguino decía que la cólera que quiebra al niño «tiene un aceite contra dos vinagres»; en otras palabras, la ira infantil posee un sabor doblemente agrio que domina y diluye la esencia de la niñez.

Consciente de este problema, César Vallejo entendió que su compromiso estético con la infancia debe ir mucho más allá de «utilizar» personajes niños de contrapuesta condición social y psicológica. Su estética comprometida se tradujo en la aproximación sensible a la dialéctica afectividad infantil y en la exposición descarnada de la realidad de la infancia. ¿Por qué resulta necesario que padres, docentes y adultos en general conozcan con proximidad y realismo la infancia? Esbozaremos, a continuación, dos respuestas.

En primer lugar, creo que solo mirando de manera muy cercana los instantes del cambio emocional infantil podríamos estar en condiciones de comprender el origen y la proyección de la agresividad maligna. La sociedad actual observa a los niños desde un lejano horizonte, por ello, entiende cada vez menos los matices de su identidad afectiva. Los profesionales vinculados a la educación «definen» y «categorizan» los diferentes tipos de niño y los padres únicamente los «observan» desde sus torres; sin embargo, lo que recomienda Vallejo es captar la intensificación y el cambio que experimentan los infantes cuando están dentro de una atmósfera agresiva. Si los docentes y los padres siguen creyendo que los infantes se dividen entre buenos y malos, entonces difícilmente se percatarán de que un niño como Humberto Grieve podría transformar su agresividad inocua en agresividad maligna.

En segundo lugar, considero que mostrar la real situación de los niños y la atmósfera que habitan nos advierte cuán urgente resulta cuidar la infancia. La escuela peruana conserva una mirada incompleta de la infancia y aún concibe como función primordial que los niños tomen clases al «edulcorado» modo para que, así, se encuentren protegidos de información «dañina». Un docente con esta perspectiva omitiría, por ejemplo, la lectura de «El vencedor» por considerarla una historia de niños «descarnada» y sin final feliz. Recordemos que cuidar la infancia no requiere ocultar información; al contrario, exige transferir la realidad responsablemente, tal como Vallejo lo hace cuando describe la sangrienta pelea entre Juncos y Cancio para que podamos advertir los alcances de la agresividad desaforada de los niños. Puede que el llanto de Juncos sea visto como un agrio y doloroso final, pero, tratándose de un niño, entiendo que estamos frente a un esperanzador desenlace, pues los niños, incluso en las circunstancias más atroces, no deben perder el sentimiento de compasión en «cuerpo propio». Vallejo sabía que «¡Hay gentes tan desgraciadas que ni siquiera / tienen cuerpo» (Vallejo, 1991, p. 629) y, por ello, sugería «¡Amado sea el niño, que cae y aún llora...» (p. 630), y así nos transmitía el anhelo de una infancia que conserve su capacidad de condolerse.

REFERENCIAS

- Castagnino, R. (1970). Dos narraciones de César Vallejo. *Revista Iberoamericana*, 36(71), 321-339. <https://doi.org/10.5195/revibe-roamer.1970.2859>
- Eslava, J. (2013). «Paco Yunque» y «El vencedor». La escuela, lugar de protesta. En G. Flores (ed.), *Literatura peruana infantil y juvenil* (pp. 37-46). Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua; Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Editorial San Marcos.
- Fontanille, J. (2017). *Cuerpo y sentido*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- González Montes, A. (1993). La narrativa de César Vallejo. En R. González Vigil (ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo* (pp. 221-263). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- González Montes, A. (2011). Prólogo. En C. Vallejo, *Cuentos y novelas* (pp. 9-49). Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- González Vigil, R. (1998). Prólogo. En C. Vallejo, *Novelas y cuentos completos* (pp. 7-25). Ediciones Copé.
- Josiowicz, A. (2019). La infancia rural en César Vallejo: renovación cultural y crítica social. *Artelogie*, (14), 1-16. <https://doi.org/10.4000/artelogie.4020>
- Olascoaga, J. (2009). *El mundo andino en la obra de César Vallejo* [tesis doctoral, Universidad Tecnológica de Texas]. <http://hdl.handle.net/2346/13113>
- Rodríguez Chávez, I. (2006). *Vallejo al pie del orbe*. Editorial Universitaria.

- Silva-Santisteban, R. (2016). *César Vallejo y su creación literaria*. Cátedra Vallejo.
- Sobrevilla, D. (1994). *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos*. Amaru Editores.
- Valenzuela, J. (2014). El primer cuento marxista para niños en el Perú: El caso de «Paco Yunque» de César Vallejo. *Atenea*, (509), 211-225.
- Vallejo, C. (1991). *Obras completas. Tomo I: Obra poética*. Edición crítica de R. González Vigil. Banco de Crédito del Perú.
- Vallejo, C. (2011). *Cuentos y novelas*. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Wiener, C. (2006). Vallejo y «El doble» y su última narrativa. En C. E. Zavaleta, *La prosa de César Vallejo* (pp. 193-204). Editorial San Marcos.
- Zavaleta, C. E. (2006). *La prosa de César Vallejo*. Editorial San Marcos.