

---

## El vehículo musical: *Trilce* y la retórica en el discurso sobre la musicalidad\*

Eduardo Yalán Dongo<sup>i</sup>

Luis David Roldan Bazan<sup>ii</sup>

Guillermo Manuel Arbúlú Sánchez<sup>iii</sup>

---

**Resumen:** La lírica peruana moderna se caracteriza por su musicalidad, especialmente en el modernismo, donde el ritmo se convierte en el eje organizador del verso. En autores como Manuel González Prada, José María Eguren y José Santos Chocano, el ritmo y la retórica preciosista son fundamentales para la construcción del sentido en su poesía. César Vallejo, con *Trilce* (1922), rompe con las convenciones del modernismo, pero resignifica la musicalidad mediante una retórica que privilegia lo patémico o afectivo. El objetivo de este artículo es analizar la caracterización retórica presente en el discurso musical desarrollado en el poemario *Trilce* de Cesar Vallejo a la luz de la perspectiva tensiva de la semiótica de Claude Zilberberg. El análisis revela un discurso musical en *Trilce* compuesto por cuatro movimientos principales: el ostinato, la disruptión, la aberración y lo abrasivo. Estos movimientos se articulan a través de modos retóricos que trascienden el preciosismo de las figuras modernistas, adoptando una retórica basada en la elevación, lo sublime, la sorpresa y la completitud.

**Palabras clave:** semiótica; César Vallejo; temporalidad; musicalidad; retórica.

---

\* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.232432>.

<sup>i</sup> Profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. E-mail: eyalan@pucp.pe. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0143-4973>.

<sup>ii</sup> Bachiller en Comunicaciones por la Universidad de Lima, Lima, Perú. E-mail: luis.roldan.bazn@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6105-8967>.

<sup>iii</sup> Bachiller de Comunicación Audiovisual en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. E-mail: garbulu@pucp.edu.pe. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9925-0918>.

## Introducción

**T***rilce* (1922) es por antonomasia el libro vanguardista del Perú y América Latina. Antes de su aparición, el modernismo izaba la bandera de ruptura con la tradición poética europea. Según las palabras del filósofo Antenor Orrego en el prólogo de *Trilce*, la poesía latinoamericana, antes del modernismo, era una parodia indigna, propia de un esclavo incapaz de expresarse con un lenguaje propio, recurriendo únicamente a las palabras prestadas por su señor. Sin embargo, posteriormente, esta búsqueda de independencia ya no sería solo con Europa, sino también, con la concepción que se tenía del lenguaje poético en aquel entonces. César Vallejo postula una lógica distinta a la que el mundo estaba ya acostumbrado. Rompe, no solo con las ideas preconcebidas acerca de lo que es la poesía, sino que, además, rompe con las normas gramaticales, sintácticas, rítmicas y métricas.

Pero el prólogo escrito por Antenor Orrego ofrece más de una clave interpretativa para *Trilce*. Amigo íntimo de Vallejo desde finales de 1914, Orrego afirma: “César Vallejo está destripando los muñecos de la retórica. Los ha destripado ya” (Orrego, 1922, p. 5). El “muñeco” es una metáfora del lenguaje que, según Orrego, Vallejo ha desmenuzado y destripado hasta llegar a una interioridad donde se revela el “crudo temblor de la Naturaleza”, lo que él llama el ser inorgánico. Años después, Orrego señalaría que “Heidegger es el primer filósofo europeo que se hace de nuevo la pregunta por el ser. Pero César Vallejo se hace, tácitamente, esa misma pregunta, con muchos años de anticipación” (Orrego, 1966, p. 74). La originalidad de la interpretación de Orrego radica en su afirmación de que este Ser es, en realidad, musicalidad. Señala que en toda expresión estética hay “un *quid divinum*, un ritmo secreto de entrañada interioridad [...], y es que la música es el elemento primario del Universo” (Orrego, 1922, p. 8). Así, el “destripamiento” de la retórica en *Trilce* permite advertir el Ser como musicalidad y ritmo interno que subyacen en el discurso de la obra. Esta indicación nos resulta clave.

Se conoce que la lírica peruana modernista de la generación peruana del 900 encuentra su posibilidad de existencia en el ritmo (Morales Saravia, 2019; Lino-Salvador, 2013), el cual organiza el verso hacia una musicalidad distintiva (ritmo y armonía) como un elemento clave en la obra de autores peruanos tales como Manuel González Prada, José María Eguren y Jose Santos Chocano, siendo determinante en la configuración del sentido y la significación modernista en la poesía peruana y, por su puesto, en su retórica. El ritmo orienta los giros semánticos y las figuras retóricas (de la que resalta la frondosa metáfora) que surgen en sus poemas (Fernandez, 2024). En este contexto, ¿Qué implica que Orrego, al reflexionar sobre *Trilce* (1922), ese poemario que desafía las convenciones del modernismo a través de la experimentación lingüística del verso

libre, señale que, aunque “destripe” la retórica, no abandona la musicalidad? El objetivo de este artículo es analizar la caracterización retórica presente en el discurso musical desarrollado en *Trilce*. En ese sentido, la manera en que Vallejo concibe discursivamente a la música en este poemario permite identificar el sentido de cómo la retórica es “destripada”, tal como lo sugiere Antenor Orrego.

Para llevar a cabo este análisis, se empleó la perspectiva tensiva propuesta por el semiotista francés Claude Zilberberg (2006). Esta elección se fundamenta no solo en los profundos análisis que Zilberberg desarrolla sobre la poesía y la retórica de Baudelaire, así como sobre la arquitectura tensiva del soneto simbolista, sino también en la atención que esta perspectiva tensiva presta al estudio de la musicalidad del discurso. En particular, destaca su enfoque en la integración de la tonicidad, el tempo, la temporalidad y la espacialidad, elementos centrales en el poemario del vate peruano. Con este propósito en mente, se realizó inicialmente una revisión de la literatura dedicada al análisis de los poemas de *Trilce*, con el objetivo de identificar la presencia o ausencia de la clave musical destacada por Orrego en otros intérpretes. Posteriormente, se procedió a delimitar metodológicamente los poemas seleccionados para analizar el discurso musical en *Trilce*. Finalmente, se caracterizó dicho discurso en términos de su construcción retórica.

## 1. La clave musical en la hermenéutica de *Trilce*

Se puede considerar que hay dos tipos de estudios hermenéuticos sobre *Trilce*. Por un lado los que intentan abarcarlo en su totalidad y por el otro, los que se enfocan en uno o varios poemas. Los primeros son menores en cantidad en comparación a los segundos. Se puede considerar al prólogo realizado por Orrego (1922) a la primera edición de *Trilce* como el inicio de la tradición hermenéutica sobre el poemario. El autor elogia a Vallejo como un poeta que “ha hecho pedazos todos los alambres convencionales y mecánicos” (p. 5) porque en Trilce ha llegado a un punto de “universalizar al hombre” gracias al lenguaje y las técnicas disruptivas presentes en el poemario. Como fue mencionado en la introducción, Orrego propone una visión de la música como la realización máxima de las artes, desde una perspectiva divina. Con *Trilce*, Vallejo logra descubrir los ritmos del universo, sus armonías, siendo el poeta el “vehículo musical” para que el lector viva esta experiencia divina. En los años siguientes, los estudios sobre *Trilce* se centraron más en el análisis rítmico y métrico, dejando de lado la pista musical. En 1955, Coyné inicia los estudios hermenéuticos afirmando que Vallejo ve al lenguaje como algo que nace y muere ante sus ojos, con una existencia inquietante (Orrego, 2022, p. 75). Al igual que Orrego, destaca el lenguaje único de *Trilce*. También analiza los primeros cinco poemas, señalando que “cada poema crea su ritmo propio según las exigencias del momento” (Orrego, 2022,

p. 81), siguiendo la línea de Orrego y situando la obra en un contexto rítmico musical.

El primer texto que, a pesar de hacerlo en una forma escueta, analiza *Trilce* poema por poema, es el *En el mundo de Trilce* escrito por Mariano Iberico Rodríguez, Yolanda de Westphalen y María Eugenia de Gerbolini (1963). El texto destaca que la complejidad de *Trilce* radica en su ruptura con las normas del entorno académico en el que se inscribe. Esta transgresión implica la ausencia de un marco establecido para interpretar los símbolos que Vallejo introduce (Rodríguez; Westphalen; Gerbolini, 1963, p. 6). Por ello, analizan *Trilce* de acuerdo a temáticas como la muerte, el tiempo, la sexualidad y la maternidad. Si bien este trabajo hace menciones breves al tema musical, es Iberico, en solitario, el que coincide con Orrego acentuando en su análisis lo siguiente: “¿Cómo percibir en esa música de claro-oscuro el sonido del tiempo?” (Iberico, 1971, p. 159). Para Iberico, la musicalidad de *Trilce* está vinculada a una temática semántica y experiencial del dolor, que permea todos los ejes previamente mencionados. Aquí una clave importante para nuestro trabajo.

La primera investigación hermenéutica exhaustiva de *Trilce* es la de Neale-Silva (1975, p. 14), quien ofrece un análisis que abarca desde lo lógico y gramatical hasta enfoques fenomenológicos. Neale-Silva aclara que no busca una explicación definitiva, sino que su estudio responde a su sensibilidad. En 1980, Abril publica un análisis panorámico de *Trilce*, destacando las influencias, especialmente de Mallarmé, mientras Villanueva y Martos (1989) analizan el vocabulario de cada poema ofreciendo una interpretación estructurada. Asimismo, Ortega (Vallejo, 1991), al editar la versión de Cátedra, incluye un breve estudio crítico de cada poema. Los estudios más recientes son los de Lemaitre (2001) y Vich y Hibbett (Vallejo, 2022), este último desde una perspectiva psicoanalítica y social contemporánea.

Los diversos estilos y matices en *Trilce* han permitido que críticos analicen no solo el libro como totalidad, sino también poemas individuales. Roland Forgues (1988) estudia el poema XLIV, identificando una dualidad entre creación artística y concepción humana. Dominic Moran (2018), al analizar el poema XXXVIII, relaciona la influencia de Henri Bergson y Charles Darwin con la idea de los dientes como símbolo evolutivo. James Higgins (1988) explora el poema XLIX, señalando la oposición entre ciudad y provincias, donde la ciudad representa desapego y madurez frente a la protección materna de la provincia. Sin embargo, en estos análisis puntuales, el enfoque en la musicalidad de los poemas se limita a estudios de ritmo y la métrica, dejando poco desarrolladas las referencias a lo musical como una dimensión más amplia del discurso poético.

El recorrido por las diversas líneas hermenéuticas de *Trilce* revela que los estudios semióticos han sido los menos explorados en el análisis de la obra de Vallejo. Esto plantea la interrogante de por qué esta perspectiva ha sido relegada

en el estudio de un poemario tan profundo. Las investigaciones semióticas sobre Vallejo han sido desarrolladas principalmente por autores peruanos, destacando Enrique Ballón Aguirre como pionero. Su libro *Vallejo como paradigma* (1974), basado en su tesis doctoral, aplica un análisis estructural enfocado en los rasgos de significación de la obra vallejiana. En los años 80, Ballón consolidó su posición con *Poetología y escritura*, ampliando el análisis a diversos géneros y abordando la escritura desde su estructura textual. Desiderio Blanco (1989) analiza el poema II de *Trilce*, y hay referencias breves en obras de Raúl Bueno como en *Poesía hispanoamericana de vanguardia* (1985) y en *Metodología del análisis semiótico* (Blanco; Bueno, 1980), coescrito por Bueno y Blanco, donde se hace breves referencias a poemas de Vallejo incluyendo el poema II de *Trilce*. La semiótica peruana, en esta época, priorizó el contenido textual sobre la retórica y la estilística.

En el siglo XXI, tras un período de inactividad, el interés semiótico en Vallejo resurgió con los trabajos de Bueno y varios análisis breves sobre poemas específicos (Nigro, 2012; Delgado del Águila, 2018; Quezada Macchiavello, 2019; Delgado del Águila, 2020; López Maguiña, 2023). Entre estos estudios destacan los de Óscar Quezada Macchiavello (2019) y los de Santiago López Maguiña (2023). Este último, inscrito en el paradigma postestructural, introduce una reflexión sobre los “modos de desarticulación, si se quiere, sus disloques” (López Maguiña, 2023, p. 50). Por su parte, Quezada Macchiavello, al continuar el análisis textual y virar respecto del giro biográfico, explora desde una perspectiva fenomenológica el “residuo de lo vivido-sufrido” (Quezada Macchiavello, 2019, p. 142) en el poema “Los Heraldos Negros” que persiste como dimensión afectiva en el discurso poético. En ambos casos, ha surgido un renovado interés por la epistemología semiótica de carácter tensivo, que intenta captar en el discurso poético de Vallejo una tonalidad rítmica y una intensidad vibrante que trascienden el análisis rígido y meramente textual del plano del contenido.

De esta revisión bibliográfica sobre la tradición hermenéutica de *Trilce* (enfoques localizados, semióticos y análisis poema por poema), destaca que la dimensión musical encuentra su reconocimiento más significativo en el trabajo de Orrego e Ibérico. Estos autores trascienden el análisis métrico y el ritmo formalista para centrarse en una concepción intensiva de lo musical, explorando su profundidad. Ambos filósofos espiritualistas destacan esta clave interpretativa que adoptaremos en el presente estudio. Por otro lado, desde una perspectiva semiótica, las aproximaciones más recientes al análisis de Vallejo subrayan, como se ha visto, la importancia de integrar una dimensión tensiva, afectiva o patémica en la interpretación de su obra. Así lo apunta semióticamente Desiderio Blanco (2016, p. 216): “En la moderna literatura peruana, Chocano desarrolla desmesuradamente la dimensión figurativa, mientras que Vallejo acentúa los valores tímicos y patémicos”. Estas son las pistas que seguiremos.

## 2. Acercamiento metodológico a *Trilce* desde la musicalidad

Manuel Pantigoso señala que el discurso musical en *Trilce* se define por dos direcciones metodológicas: "a) aquellas en donde los sonidos tienen valor independiente del sentido de la palabra, b) aquella en donde los sonidos tienen relación de concordancia con el sentido de la palabra" (Pantigoso, 2009, p. 22). La aliteración, por ejemplo, pertenece al plano de la expresión, ya que actúa en el nivel de la rima, la sonoridad y la grafía. Su función puede limitarse a una provocación sonora, es decir, a un juego puramente significante (por ejemplo, en *Trilce* XXXII "Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías"). No podemos ignorar que una de las teorías sobre la creación del nombre del poemario *Trilce* se basa en un juego fonético en el plano de la expresión que produce una significación abierta en el contenido. Así lo indica Juan Espejo: "César se sintió muy mortificado. Por varias veces repitió tres, tres, tres, con esa insistencia que tenía en repetir palabras y deformarlas, tressss, triesss, triesss, tril, trilsss. Se le trabó la lengua y en el ceceo salió trilsssce...¿trilce? ¿trilce?" (Espejo, 1989, p. 136). Este apunte es relevante porque permite identificar cómo, en *Trilce*, la creación musical empata con la intuición, una impronta bergsoniana presente tanto en Vallejo como en Orrego e Iberico, lo cual la diferencia de la concepción modernista de la creación.

Sin embargo, a través de su reiteración en el poema, estos recursos también pueden crear un contrapunto en el plano del contenido, enriqueciendo la significación del texto. En *Trilce*, esta forma de contenido (significado) no es puramente abstracta ni está separada de la intensidad, espacialidad y temporalidad; por el contrario, se ve "deformada" por estas variables (Zilberberg, 2000). Así "Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías" crea la significación de lo abrasivo en tanto agrega, en la extensidad (espacialidad y temporalidad), cada vez más de más intensidad. Desde este punto de vista, esta investigación asume a la musicalidad como discurso, porque la entiende como valor producido por el encuentro entre la expresión y el contenido.

Llevando este planteamiento semiótico al ámbito del poemario del vate peruano, en 1920 él formula una postura que se alinea con la que Orrego expresará en el prólogo de *Trilce* dos años después, especialmente en relación con el vehículo musical. Al referirse a Orrego en artículos preparatorios de su libro *Notas Marginales* (Orrego, 1922), Vallejo observa que las estéticas, al despojarse de la vibración espiritual musical, se convierten en mera literatura (Vallejo *apud* Fernández, 2023, p. 87). Asimismo, no resulta anecdótico que, un año después de la publicación de *Trilce*, Vallejo diera a conocer *Escalas* (Vallejo, 1923), un título que alude claramente a la musicalidad. De forma reveladora, en la portada se señala que las composiciones están "melografiadas" por César Vallejo, y uno de los capítulos de esta obra lleva el significativo nombre de "Coros de viento". Vallejo, por tanto, reflexiona y crea desde la musicalidad. Manuel

Pantigoso (2009) señala, en este mismo sentido, que en *Trilce* de Vallejo fulguran armonías simétricas y asimétricas que provocan efectos semióticos relativos a la euforia y a la disforia. A esto se suma la no menos importante clave interpretativa que sugiere Mariano Ibérico (1971) quién subraya este aspecto musical en *Trilce* al identificar en la poesía de Vallejo una vasta y compleja sinfonía, llena de contrapuntos, fisuras, disonancias y armonías, que evocan sentimientos profundos como la extrañeza, la angustia y la interrogación, al tiempo que atraviesan la conciencia del tiempo con una temporalidad singular (Ibérico, 1971). Desde esta perspectiva, *Trilce* es la creación del sobrevenir [*subvenir*], la imaginación sonora y el verso liberado de la métrica. Por ello, la obra encuentra su más plena expresión musical en una sensibilidad orientada hacia movimientos tensivos: saltos alegres, desplazamientos caóticos, estallidos abruptos o susurros musicales. En este sentido, la perspectiva tensiva de Claude Zilberberg (2006) resulta idónea para abordar este fenómeno. El semiótico francés propone una construcción tensiva basada en el movimiento gradual entre intensidad y extensidad, a lo que denomina *sintaxis tensiva*. Esta sintaxis abarca movimientos como la reanudación, progresión, amplificación, saturación, moderación, disminución, reducción y extenuación, determinados por la adición o retirada de intensidad (más) o extensidad (menos). Este enfoque semiótico permite trascender las conceptualizaciones abstractas propias de la literatura hermenéutica tradicional sobre *Trilce*, que se ha centrado en el significado (forma de contenido) de metáforas particulares (formas de expresión). La tensividad permite una perspectiva del ritmo que se preocupa de la materialidad de las sucesiones, la alternancia de los tiempos ordinarios, de las variaciones de intensidad y de la producción de valores. Dado que nuestro objetivo es analizar la caracterización retórica presente en el discurso musical de *Trilce*, comenzaremos con un análisis preliminar de dicho discurso, el cual no pretende ofrecer una caracterización definitiva, sino una aproximación tentativa. Posteriormente, vinculamos estos discursos musicales con los modos retóricos que se construyen a su alrededor.

Aclarando nuestra precisión metodológica, el análisis se centra en un selecto grupo de poemas. La composición de *Trilce* abarca 77 poemas, cada uno identificado y secuenciado con un número romano del I al LXXVII. Según Juan Espejo (1989), la producción de *Trilce* atravesó seis etapas distintas: 48 poemas fueron escritos en 1919, poco después de la publicación de *Los heraldos negros*; 4 poemas se compusieron en el verano de 1920; 5 en la casa de campo de Mansiche, propiedad de Antenor Orrego, entre agosto y septiembre de 1920, cuando Vallejo se refugió allí para evitar a la policía. Además, Vallejo escribió 8 poemas en la cárcel de Trujillo entre el 6 de noviembre de 1920 y el 26 de febrero de 1921, y 7 poemas en Lima en marzo de 1921, tras su liberación; finalmente, en el verano de 1922, escribió 2 poemas en Lima. Espejo (1989) no especifica la fecha exacta de los poemas LX, LXV y LXVI. Para la selección de los poemas,

hemos seguido dos enfoques principales dentro de la teoría hermenéutica sobre *Trilce*: por un lado, la literatura semiótica y no semiótica que ha establecido una tradición de análisis poema por poema en el poemario (Orrego apud Vallejo, 1922; Rodríguez; Westphalen; Gerbolini, 1963; Neale-Silva, 1975; Villanueva; Martos, 1989; Lemaitre, 2001; Vich y Hibbet en Vallejo, 2022; Ballón Aguirre, 1974; 1985; Bueno, 1998; Blanco, 1989; Quezada Macchiavello, 2019; López Maguiña, 2023). De este modo, se seleccionaron seis poemas que integran componentes del discurso musical, tanto del plano del significante (fónico o gráfico) o en el plano de significado (sentido) los cuales son claves para nuestra investigación. Asimismo, se ha seguido la tipología de Salomón Mariano Sánchez (2017) quien propone clasificar los 77 poemas de Vallejo en cuatro categorías: críticos, complejos, legibles y coloquiales. Basándose en esta gradación de complejidad en el poemario, se han seleccionado los poemas I (críptico), XLV (complejo), II (legible) y LII (coloquial). Aunque nuestro enfoque principal se centra en estos seis poemas, también se hará referencia a otros que han sido sugeridos por una literatura como los poemas crípticos IV y XXIX (Fernández, 2023, p. 73-74), así como otros como Trilce XIII y XXXIII (legibles) que poseen referencias a la musicalidad tanto en el plano de la expresión como en el contenido.

### **3. Este piano viaja para adentro: el ostinato, la disruptión, la aberración y lo abrasivo**

La aparición del discurso de la musicalidad a partir de los entrecruzamientos entre lo intensivo y lo extensivo en *Trilce* permite identificar un rol fundamental de la retórica. Por ello, en este apartado nos centraremos en identificar y analizar primero los movimientos musicales presentes en la poética de *Trilce*. Desde este fondo patémico, la composición de *Trilce* se configura a través de movimientos tensivos que trascienden la mera identificación de posiciones fijas o categorías estancas (lo continuo, discontinuo, no-discontinuo y no-continuo); nuestro interés es explorar los tipos de movimientos tensivos que se despliegan en su construcción. Estos movimientos, como señala Vallejo en el poema XLIV, son devenires y desplazamientos: “Este piano viaja para adentro, viaja a saltos alegres. Luego medita en ferrado reposo, clavado con diez horizontes” (Vallejo, 1922, p. 69). Comencemos por cuatro movimientos musicales en la poética de *Trilce*: el ostinato, la disruptión, la aberración y lo abrasivo.

El movimiento de ostinato se manifiesta en los poemas I y II, donde emergen como tensiones significativas. En el poema II, por ejemplo, se produce una confrontación entre un “más” y un “menos”, es decir, entre la acumulación progresiva de extensidad —espacio y tiempo cronológico— en la vida del yo

poético. La reiteración de las tres sílabas parece desestabilizar la regularidad de los versos de 10 y 11 sílabas, actuando como una insistente repetición que interrumpe el flujo métrico. Esta tensión se plasma desde los primeros versos del poema:

Tiempo Tiempo.  
Mediodía estancado entre relentes.  
Bomba aburrida del cuartel achica  
tiempo tiempo tiempo tiempo.  
Era Era.  
Gallo cancionan escarbando en vano.  
Boca del claro día que conjuga  
era era era era.  
Mañana Mañana.  
(Vallejo, 1922, p. 6).

La sintaxis extensiva configura aquí un movimiento musical marcado por el transcurrir monótono y repetitivo del tiempo, donde cada palabra refleja un desgaste de intensidad y una acumulación de extensidad, atrapada en una programación invariable: “tiempo tiempo tiempo tiempo”. Es una música mundana, una relación de sucesión temporal atenuante, un tiempo estancado, hundido, un fondo cargado de desesperación por su repetición sin diferencia que denominamos movimiento de ostinato: “se identifica el tiempo con la repetición, la monotonía, el aburrimiento, y en los que, además, se contiene una alusión muy significativa a la función acumulativa del tiempo” (Iberico, 1971, p. 144). También se encuentra el *ostinato* en *Trilce XXIX*: “Zumba el tedio enfascado / bajo el momento improducido y caña” (Vallejo, 1922, p. 46). Sin embargo, el yo poético logra liberarse momentáneamente de esta musicalidad monótona, impulsado por el breve y susurrante despertar de una pequeña potencia. Esto se evidencia en los versos finales del poema:

¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece  
nombre nombre nombre nombrE.  
(Vallejo, 1922, p. 6).

La última letra del verso, una *E* erguida y en mayúsculas, introduce un salto melódico aleatorio como movimiento distintivo: el yo poético agrega, suma, añade al menos un más, es decir, al menos un registro fugaz de intensidad, que irrumpen de manera concesiva, súbita, inesperada y no implicativa. Este es el movimiento disruptivo, la amenaza intensiva de que el tiempo no se percibe sólo como un

flujo continuo de valores uniformes. Lo denominamos así ya que es un recurso musical que genera un contraste tensivo al interrumpir y acechar la continuidad de la intensidad mediante una variación en el tempo. En este sentido, en el plano de la expresión, el silencio también emerge como un producto de la tensividad musical disruptiva: una pausa forzada, inesperada, que irrumpie y, en su presencia, introduce un “cada vez menos de menos” intempestivo:

Aire, aire! Hielo!  
Si al menos el calor ( ——— Mejor  
no digo nada.

(Vallejo, 1922, p. 51).

Es lo que Pantigoso (2009) denomina como armonía de la desarmonía. En este caso, se manifiesta como un corte abrupto, una contradicción o una cesura que rompe la fluidez del movimiento musical. Este movimiento, aunque original y sugerente, no alcanza la radicalidad de lo completamente aberrante, pero se distingue por su capacidad de romper momentáneamente con la linealidad previa. Habría que agregar también en este movimiento el poema IV:

Tendime en són de tercera parte,  
mas la tarde —qué la bamos a hhazer—  
se anilla en mi cabeza, furiosamente  
a no querer dosificarse en madre. Son los anillos.  
(Vallejo, 1922, p. 10).

El movimiento disruptivo no está adornado por ritmos fónicos, más bien propicia una cadena sonora y rítmica de los elementos lingüísticos que no se basa en la repetición implicativa (lo predecible: aún no - ya), ni en una cadencia producto del preciosismo del verso. La agramaticalidad del verso libre se presenta como un punto clave (“qué la bamos a hhazer” o “pegando grittos” de Trilce XLVIII) al sostener la amplificación propia del movimiento disonante, es decir, la agramaticalidad oral construye una musicalidad al añadir al menos un más. Este movimiento musical aparece también en el plano del contenido, por ejemplo en Trilce I: “Un poco más de consideración, y el mantillo líquido, seis de la tarde DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”. Si se entiende el bemol como una nota intermedia, disminuida de una menor, Vallejo lo concibe como una nota ajena a la escala musical de la economía de mercado, desentonada, corporal y disonante, que no produce una resolución placentera. Un movimiento inconcluso, que no resuelve. Así, en el plano del contenido se presentan también las rupturas isotópicas que quiebran lo doliente y mortuorio en lo musical, como enuncia

Trilce XXIV: “Del borde de un sepulcro removido / se alejan dos marías cantando” (Vallejo, 1922, p. 38).

Si queremos pensar en el movimiento aberrante, este es producido por una sintaxis del repunte y del redoblamiento, características de un ascenso en la intensidad. Este movimiento se aprecia en el poema XIII.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.

Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse!

(Vallejo, 1922, p. 22).

Se percibe una exquisita ascendencia en la construcción de la sintaxis intensiva, que se despliega con un impulso gradual hacia un redoble de intensidad. Primero de un repunte (retiro de más de un menos: “Oh, escándalo de miel de los crepúsculos / Oh estruendo mudo.”) y después un redoblamiento (añadido de más de un más: “¡Odumodneurtse!”). El primer verso, largo y casi endecasílabo al mantener sus 10 sílabas, se afirma en la regularidad del modernismo, destacando por una musicalidad armónica y delicada. El acento se distribuye en las posiciones 2, 4, 6 y 9, marcando un ritmo que, a pesar de la irregularidad de su máscara, sugiere algo que acecha en lo profundo. El “escándalo” que se introduce en el verso anticipa lo que seguirá en los siguientes, a pesar de ser suavizado por la “miel”. El ritmo, con su acento, transmite una sensación aparentemente melancólica y ralentizada, que invita a una reflexión pausada sobre lo que está por venir. Todo en este movimiento es un desplazamiento de la aceleración a la precipitación, del avance a la prematuridad, de la rapidez a la vivacidad, pero también, respecto a la tonicidad del poema, es un devenir al desenfreno, a lo supremo, y lo que acontece de golpe. El movimiento musical aberrante se despliega a través de un *crescendo* dinámico y textural, generando un dramatismo inherente a su aceleración, culminando en un clímax intensificado por el ritmo creciente.

Otro movimiento es el abrasivo. De carácter estridente, se manifiesta en el poema como una bulla no incidental, sino punzante y perturbadora, que genera incomodidad en el yo poético. Esto se refleja en el poema I: “¿Quién hace tanta bulla, y ni deja testar las islas que van quedando?” (Vallejo, 1922, p. 5), y también en el poema XXXIII:

999 calorías

Rumbbb....Trrraprrrr rrach...chaz

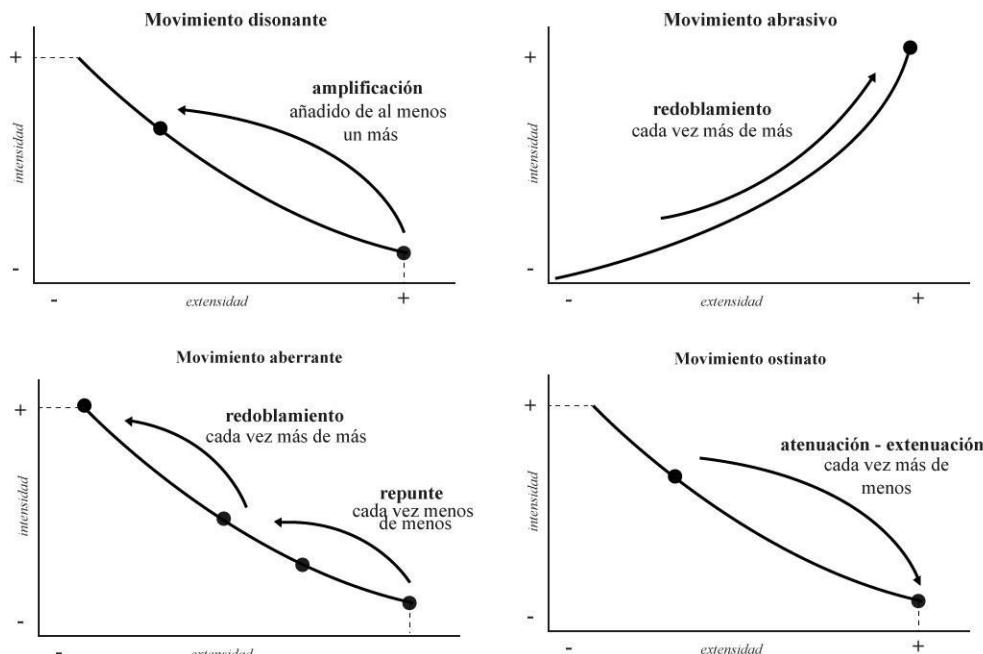
Serpentínica u del bizcochero

engirafada al tímpano.

(Vallejo, 1922, p. 50).

En este punto, la bulla se inscribe dentro de la lógica de la amplificación: no es simplemente “un poco” de bulla, sino “*tanta*” bulla, un exceso de ruido maquínico que despliega extensidad junto con una intensificación de la tonicidad y del tempo repetitivo de lo mismo. Es lo que, desde un plano fónico, Pantigoso (2009, p. 23) denomina, a propósito de este poema, sonidos desagradables, producido por texturas sonoras broncas e inarmónicas. Esto se traduce en lo que podemos denominar un movimiento musical abrasivo, es decir, de saturación amplificada. Por ejemplo, en Trilce XLVIII “Cojo la penúltima moneda, la que suena / redonda entre mis tímpanos alucinados”. El ruido, además, convoca las figuras de contenido propias de un texto abierto, un texto propio de la economía de mercado característico de una lógica capitalista, como señalan Vich y Hibbet (Vallejo, 2022). Es el movimiento abrasivo que destaca el yo poético absorto de la modernidad capitalista y de sus manifestaciones sonoras. Presentamos estos principales movimientos musicales a partir del esquema tensivo, el cual permite visualizar los desplazamientos de la intensidad y la extensidad (ver Figura 1).

**Figura 1:** Esquemas tensivos de los movimientos musicales.



**Fuente:** elaboración propia.

Todos estos movimientos quiebran el lenguaje, desgarrándolo en una escena doliente que configura el poemario. Esto es lo que Mariano Iberico ya destacaba: la íntima relación entre musicalidad, dolor y orfandad (Iberico, 1971). En este contexto, el dolor no es una causa; no se trata de indagar en su origen, sino de percibirlo en el propio proceso de desgarramiento del lenguaje,

manifestado a través de la musicalidad. Ahora bien, los movimientos desarrollados en este trabajo no buscan agotar todas las claves interpretativas del discurso musical en *Trilce*. Más bien, se limitan a explorar aquellas identificadas en el conjunto de poemas seleccionados, considerando las restricciones de extensión del estudio. No obstante, pese a estas limitaciones, consideramos que los hallazgos son significativos para caracterizar los modos retóricos presentes en el poemario.

#### 4. Los estilos retóricos

Si hemos seguido la intuición de Orrego acerca de la musicalidad en *Trilce* ¿cómo interpretamos esta otra afirmación suya en el prólogo a la obra? “César Vallejo está destripando los muñecos de la retórica. Los ha destripado ya.” ¿En qué sentido Vallejo destripa la retórica? Evidentemente, Orrego no se refiere a que Trilce no exponga diversas figuras retóricas como la prosopopeya (por ejemplo, en *Trilce XXXVIII*), paradojas (“en cuanto será tarde, temprano”), metáforas (“El corazón un huevo en su momento, que se obstruye”), hipérboles (“Todos están durmiendo para siempre”), entre otras. Se puede entender que Orrego utiliza el concepto de “retórica” en un sentido amplio, refiriéndose a la subversión de una concepción tradicional, ornamental y mecánica del lenguaje poético, que abre paso al Ser musical. Vallejo, aunque emplea figuras retóricas en su poesía, lo hace de tal manera que despoja a estas de su función decorativa tradicional, imbuyéndolas de una carga existencial y afectiva, la cual hemos abordado aquí desde la perspectiva de la musicalidad. Por tanto, entendemos que el “destripamiento de la retórica” hace referencia a la aparición de nuevos modos tensivos que desmantelan el carácter modernista de la retórica (el preciosismo de la metáfora), transformándolos en herramientas retóricas alternativas para la exploración de lo profundo-musical. De aquí la pertinencia de la investigación de la semiótica tensiva sobre la retórica.

Desde la perspectiva de la semiótica tensiva y partiendo de las lecturas de Fontanier (1968), en *Les figures du discours*, Zilberberg (2006) identifica que, por un lado, el evento en el que el yo poético se disuelve en el estupor provocado por el movimiento disonante del sobrevenir; y, por otro, la progresividad retórica argumentativa que configura al yo poético como sujeto controlador. En este sentido, se puede afirmar que el evento desestabiliza la retórica en su sentido general, entendida como una forma de control discursivo y como la progresividad inherente a la discursividad. En este sentido se entiende la premisa de Orrego: “César Vallejo está destripando los muñecos de la retórica” (Orrego, 2016, p. 8), ya que trilce es el poemario del “sobrevenir” [*subvenir*]. No obstante, para Zilberberg, el modo retórico trasciende el mero uso de un discurso agotado (argumentativo) en su extensidad. En *Des formes de vie aux valeurs*, Zilberberg presenta la retórica como un modo semiótico que integra tanto la sintaxis

intensiva como la extensiva. Este enfoque permite identificar modos retóricas predominantes, como la gradación y la abrupción, que a su vez posibilitan figuras retóricas como la trivialidad (repunte), lo superlativo (que abre lo hermético) y la hipérbole (que desborda lo ya excesivamente abierto). Según Zilberberg, la retórica “siente” mejor las singularidades afectivas del discurso (Zilberberg, 2006, p. 97) que la lingüística, lo que subraya su pertinencia en un poemario donde lo patémico se desborda a través de diversos movimientos tensivos. Así, la retórica emerge como una herramienta clave para captar las oscilaciones y matices afectivo-musicales del texto poético.

Zilberberg parte de la tesis de Aristóteles en la *Retórica* para analizar si los juegos sintácticos de las valencias de mira-captación e intensidad-extensidad corresponden a ciertos acentos de la retórica general. En este contexto, propone “puntos de intersección” entre el *tempo* (implicación —llegar a— y concesión —sobrevenir—) y el aspecto (repunte y redoblamiento), que permiten identificar categorías tensivas dentro de la retórica. A partir de esto, distingue cuatro direcciones retóricas que atraen a sí diferentes figuras: la elevación, la completitud, la sorpresa y lo sublime. Presentamos a continuación cada una de ellas (Zilberberg, 2006):

- a) La elevación se refiere a la intensificación de las valencias del discurso, es decir, a un proceso que amplifica las cualidades emocionales y expresivas de las palabras. Siempre en el marco de la implicación, la elevación se describe como un repunte de las valencias intensivas, que implica un aumento en la vivacidad en el lenguaje conocido al cual se inocula cierta fuerza y gracia del discurso. Según Zilberberg (2000, p. 217), aquí suele ser el área sumatoria de la retórica, que es donde se ubica a la metonimia;
- b) La sorpresa está vinculada a la capacidad del discurso para romper las expectativas del receptor y generar una emoción de admiración. La sorpresa es vista como una “variedad concesiva” del repunte, es decir, un tipo de expresión que introduce algo inusitado o inesperado dentro del discurso, creando una tensión entre lo que es “conforme con las opiniones anteriores” (lo esperado) y lo que se presenta como “nuevo” o “sorprendente”. Según Zilberberg (2000, p. 217), aquí suele ser el área sumatoria de la retórica, que es donde se ubica a la metáfora;
- c) La completitud se refiere a una estilo retórico que invita a ir más allá de lo meramente suficiente o lo que ya ha sido dicho, buscando una intensificación o ampliación progresiva del enunciado poético, en este caso. Esta intensificación se logra mediante el redoblamiento de la figura retórica superlativa;
- d) Lo sublime se refiere a una categoría discursiva que va más allá de la simple persuasión o el deleite, buscando provocar una admiración

profunda y una transformación emocional en el enunciatario. Esta intensificación se logra mediante la superación de la figura retórica hiperbólica.

La elevación en *Trilce* se manifiesta mediante el uso de figuras retóricas que amplifican el discurso musical, otorgándole fuerza y un aumento intensivo: “Un poco más de consideración, y el mantillo líquido, seis de la tarde, DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”. La elevación incorpora fonemas o morfemas preexistentes, funcionando casi como una prótesis lingüística cuyo objetivo es construir significados adicionales en el plano del contenido, como se exemplifica en la repetición del término “tiempo, tiempo, tiempo, tiempo.” Relacionando la elevación con los movimientos musicales, podemos identificar un paralelismo con el ostinato, por un lado, debido a su carácter implicativo. El estilo retórico de la elevación se sostiene en la adjunción repetitiva de un fonema que articula la isotopía de la insistencia en el plano del contenido (Groupe μ, 1990).

Por su parte, el estilo retórico de la sorpresa como figura del repunte en el movimiento de disruptión, introduciendo una variedad en lo implicativo o razonable. En esta posición se encuentra el movimiento musical disruptivo. La relación entre las valencias de intensidad y extensidad da lugar a figuras retóricas de sorpresa como la catacresis, que coloca el énfasis directamente en el plano del contenido, como ocurre en el poema “LXXI Julio estaba entonces de nueve”. La catacresis, más que una simple metáfora, se configura como una retórica que emerge en el movimiento disruptivo. Expresa lo que no puede ser dicho en la cotidianeidad, llenando los vacíos en la significación de la realidad. Pero, no solo sucede como ruptura isotópica en el plano del contenido, también ocurre lo propio en el plano de la expresión, como se ha señalado en el apartado previo tanto la agramaticalidad como la disruptión de un fema en el verso (“nombre nombre nombre nombrE”) construyen un modo retórico de la sorpresa. En este caso, también hay una adjunción, solo que esta en vez de consolidar una insistencia de manera implicativa, lo hace de manera concesiva. Es una insistencia de la intensidad que quita un menos extensivo en una adjunción repetitiva del fonema, por ejemplo: “pegando grittos”. *Trilce* crea una musicalidad disruptiva que es caracterizada en una retórica de la sorpresa generalmente vinculada a lo superlativo.

**Tabla 1:** Categorización de las direcciones retóricas.

tempo aspecto	implicación [“llegar a”]	concesión [“sobrevenir”]
repunte (adjunción superlativo)	la elevación Movimiento ostinato [“tiempo tiempo tiempo tiempo”]	la sorpresa Movimiento disruptivo [“nombre nombre nombre nombrE”]
redoblamiento (supresión, hipérbole)	la completitud Movimiento abrasador [“Rumbbb...Trrraprrrr rrach...chaz”]	lo sublime Movimiento aberrante [“¡Odumodneurtse!”]

Fuente: elaboración propia.

Asimismo, la musicalidad de lo abrazador y lo aberrante se construye en una retórica de completitud y de lo sublime, identificándose, por lo general, en la supresión que elimina uno de sus femas y/o fonemas sin interrumpir la producción de una unidad rítmica. Esta unidad define la oralidad de *Trilce*, manifestada en el uso de apóopes, permutaciones y juegos sonoros que generan retóricas hiperbólicas, es decir, que convierten un límite en un grado (umbral).

No obstante esta precisión, el discurso musical y su caracterización retórica adquieren una mayor complejidad respecto del esquema planteado (ver tabla 1). En Trilce LII (Vallejo, 1922, p. 80), por ejemplo, la musicalidad se configura mediante un recurso retórico de elevación cuya figura metafórica enmarca al yo poético en la repetición de una diferencia pasada:

Y llegas muriéndote de risa,  
y en el almuerzo musical,  
cancha reventada, harina con manteca,  
con manteca

Aquí, lo cotidiano se transforma en una experiencia estética que, a través de su carácter musical, repite y sublima el acto práctico cotidiano, evocando un *ritornello* que reafirma la infantilidad del yo poético:

Y nos levantaremos cuando se nos dé  
la gana, aunque mamá toda claror  
nos despierte con cantora  
y linda cólera materna.

Esta musicalidad, además, construye una textura tanto sonora como sensorial, intensificando la vivencia expresiva del verso. Estamos en otra retórica y en la identificación de otro movimiento musical; el *rittornelo*.

Por otro lado, lejos de la completitud y el movimiento musical de *rittornelo*, el estilo retórico de lo sublime no solo se basa en figuras retóricas de la supresión (como figura en la Tabla 1), sino en la adjunción que permiten apreciar otro movimiento musical de carácter universal, por ejemplo en Trilce XLV:

Salgamos siempre. Saboreemos  
la canción estupenda, la canción dicha  
por los labios inferiores del deseo.  
Oh prodigiosa doncellez.  
Pasa la brisa sin sal.

La sintaxis extensiva de abrir lo abierto (“Salgamos siempre”) construye una retórica sublime sustentada en la ilimitación que es prontamente complementada con la liberación de un “abrir lo cerrado” (“por los labios inferiores del deseo”). Es la musicalidad universal, la que abraza al mundo desde la apertura de la corporalidad.

## Conclusiones

Esta investigación ha intentado presentar cómo en *Trilce* Vallejo se abandona el preciosismo musical del modernismo, pero no renuncia a la musicalidad en sí. *Trilce* incorpora una musicalidad que se aparta de la armonía plena, manifestando una desconfianza hacia la retórica de implicación. En su lugar, adopta un desmembramiento de esta retórica, dando paso a un modo retórico distinto, basado en la elevación, la sorpresa, la completitud y lo sublime. Esto nos permite inferir que, en *Trilce*, a pesar de los juegos sintácticos y fonéticos, no se trata de una ausencia de significado, como suele sugerirse. Por el contrario, la obra presenta una significación plena, determinada por el carácter intensivo de su escritura. Los juegos sonoros en *Trilce* producen sentido y significación, formando parte de una semiótica original que, en 1922, generó confusión y polémica debido a su carácter innovador. Analizar el discurso musical de *Trilce* permite, además, abrir nuevas líneas de investigación que sometan a contraste su poética sonora con la de escritores modernistas como José Santos Chocano o Rubén Darío. Este enfoque no solo ayuda a comprender la magnitud de *Trilce* en el ámbito musical y poético, sino también a identificar las deudas y tensiones de este poemario con respecto al modernismo. A pesar de su carácter rupturista, *Trilce* adquiere una significación histórica profunda cuando se analiza en contrapunto con dicho movimiento.

Por otro lado, este trabajo también busca destacar la línea teórica que sustenta nuestro análisis: la filosofía espiritualista peruana, que ha sido una de las perspectivas más fecundas para interpretar esta obra, especialmente en los estudios realizados por Antenor Orrego y Mariano Iberico. Resulta sorprendente que esta dupla, formada por Orrego e Iberico, no reciba mayor atención en el estudio de *Trilce*, considerando la cercanía y las afinidades compartidas con César Vallejo. ¿No fueron acaso los tres —Vallejo, Orrego e Iberico— místicos, filósofos y poetas?

Para terminar, una insistencia. Esta investigación se ha enfrentado a una limitación y a una condición de posibilidad ya que no se tuvo como objetivo agotar el estudio de la musicalidad en *Trilce*. Sin embargo, su propuesta resulta sugerente para una investigación más profunda que podría desarrollarse en el futuro. Quedan en el tintero otros movimientos musicales y otras escenificaciones retóricas por descubrir. ●

## Referencias

- ABRIL, Xavier. *Exégesis trílica*. La verdad sobre Trilce y una exégesis de César Vallejo. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1980.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique. *Poetología y escritura*: las crónicas de César Vallejo. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique. *Vallejo como paradigma* (un caso especial de escritura). Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- BUENO, Raúl. La maquina como metafora de modernizacion en la vanguardia latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. 24, n. 48, p. 25, 1998. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/4530992>. Consultado el: 19 nov. 2024.
- BUENO, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana Editorial, 1985.
- BLANCO, Desiderio; BUENO, Raul. *Metodología del análisis semiótico*. Perú: Universidad de Lima, 1980.
- BLANCO, Desiderio. *Claves semióticas*. Lima: Universidad de Lima, 1989.
- BLANCO, Desiderio. *Vigencia de la semiótica*. Lima: Universidad de Lima, 2016.
- DELGADO DEL ÁGUILA, Jesús Miguel. Análisis temático de Trilce (1922) de César Vallejo. *Tierra Nuestra*, v. 14, n. 2, p. 44-53, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.21704/rtn.v14i2.1637>. Consultado el: 29 nov. 2024.
- DELGADO DEL AGUILA, Jesús Miguel. El discurso retórico en Trilce (1922), perlocutivo para el afianzamiento del núcleo familiar. *Revista Iberoamericana de Argumentación*, v. 17 n. 17, p. 23-60, 2018.
- ESPEJO, Juan. *César Vallejo*: Itinerario del hombre, 1892-1923. Lima: Seglusa Editores, 1989.
- FERNANDEZ, Carlos. *César Vallejo, Trilce y dadá París*: huellas de un estímulo silenciado. Trujillo: Universidad César Vallejo, 2023.
- FERNANDEZ, Carlos. *El joven Vallejo (1905-1919) apuntes para una biografía intelectual*. Reino de Almagro, 2024.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.
- FORGUES, Roland. César Vallejo o la poesía fracturada: hacia una relectura de Trilce. In: CAMINANDO CON CÉSAR VALLEJO. 1988, Genoble. *Actas del coloquio internacional sobre Cesar Vallejo*. Perú: Editorial Perla, 1988. p. 123-146.

- GROUPE μ. *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris: Le Seuil, 1990.
- HIGGINS, James, César Vallejo, poeta de la periferia. En, *Caminando con César Vallejo. Actas del coloquio internacional sobre Cesar Vallejo. Genoble 27, 28 y 29 de Mayo de 1988*. Editorial Perla, pp. 123-146 1988
- IBÉRICO RODRÍGUEZ, Mariano; WESTPHALEN, Yolanda de; GERBOLINI, María Eugenia de. En el mundo de Trilce. *Letras*, v. 29, n. 70-71, p. 5-52, 1963. Disponible en: <https://doi.org/10.30920/letras.29.70-71.01>. Consultado el: 19 abr. 2025.
- IBÉRICO, Mariano. *La aparición histórica*. Ensayos y notas sobre los temas de la historia y el tiempo. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971.
- LEMAITRE, Monique. *Viaje a Trilce*. Madrid: Plaza y Valdes editores, 2001
- LINO-SALVADOR, Luis Eduardo. *El ritmo y la modernización de la lírica peruana: los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, 2013.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. Unas apostillas al poema VII de Trilce. *Archivo Vallejo*, v. 6, n. 11, p. 47-67, 2023. Universidad Ricardo Palma, Rectorado. Disponible en: <https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2023.v6n11.02>. Consultado el: 2 set. 2024.
- MORALES SARAVIA, José. *Ensueño y desencanto. El modernismo hispanoamericano: lecciones de historia de la literatura hispanoamericana*. Lima: La Catedral, 2019.
- MORAN, Dominic, Trilce XXXVIII: arte poética de la evolución. *Archivo Vallejo*, 1(1), 53-69. 2018
- NEALE- SILVA, Eduardo. *César Vallejo en su fase trilcica*. Wisconsin: The University of Wisconsin, 1975.
- NIGRO, Mariella. El despeñadero: Cuerpo, tiempo y espacio en Trilce, de César Vallejo (una lectura de poeta). Boletín de la Academia Peruana de la Lengua, (54), 219-236. 2012
- ORREGO, Antenor. *Hacia un humanismo americano*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1966.
- ORREGO, Antenor. *Notas Marginales*. Olaya Herrera: Tipografía Olaya, 1922.
- ORREGO, Antenor. Prologo. In: *Trilce, poema por poema. Edición comentada de Victor Vich y Alexandra Hibbett*. Lima: Pesopluma, 2022.
- PANTIGOSO, Manuel. *De la harmonía Azul de Dario al estruendomudo Vallejano*. Lima: Editorial Hozlo, 2009.
- QUEZADA MACCHIAVELLO, Óscar. Presencia, identidad y afectividad en “Los heraldos negros”, de César Vallejo. Apuntes de hermenéutica semiótica. *Lienzo*, p. 135-147, 2019. Universidad de Lima. <http://dx.doi.org/10.26439/lienzo.2019.n.4590>. Disponible en: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/4590>. Consultado el: 2 marzo 2024.
- SANCHEZ, Salomón Mariano. *Trilce. Ficcionalidad Deíctica e Intención Comunicativa*. Ciudad de México: Fontamara, 2017.
- VILLANUEVA, Elsa.; MARTOS, Marco. *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa Editores, 1989.
- VALLEJO, C. *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid: Editorial Cátedra. 1991.
- VALLEJO, Cesar. *Trilce*. Lima: Talleres tipográficos de la penitenciaría, 1922
- VALLEJO, Cesar . *Trilce, poema por poema. Edición comentada de Victor Vich y Alexandra Hibbett*. Lima: Pesopluma, 2022.
- VALLEJO, C. Escalas. Melografiadas por César A. Vallejo. Talleres tipográficos de la Penitenciaría, 1923
- ZILBERBERG, Claude. *De las formas de vida a los valores*. Traducción Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, 2016.
- ZILBERBERG, Claude. *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima, 2000.
- ZILBERBERG, Claude. *Semiótica tensiva*. Traducción Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, 2006.

---

DOI The musical vehicle: *Trilce* and the rhetoric in the discourse on musicality

---

 YALÁN DONGO, Eduardo

 ROLDAN BAZAN, Luis David

 ARBULÚ SÁNCHEZ, Guillermo Manuel

---

**Abstract:** Modern Peruvian lyricism is characterized by its musicality, especially within Modernism, where rhythm becomes the organizing axis of verse. In poets such as Manuel González Prada, José María Eguren, and José Santos Chocano, rhythm and ornate rhetoric are fundamental to the construction of meaning in their poetry. César Vallejo, with *Trilce* (1922), breaks with the conventions of Modernism but redefines musicality through a rhetoric that prioritizes the pathemic or affective. This article aims to analyze the rhetorical characterization of the musical discourse developed in César Vallejo's *Trilce* through the lens of Claude Zilberberg's tensile semiotics. The analysis reveals a musical discourse in *Trilce* composed of four main movements: ostinato, disruption, aberration, and abrasiveness. These movements are articulated through rhetorical modes that transcend the ornate figures of Modernism, adopting a rhetoric grounded in elevation, sublimity, surprise, and completeness.

**Keywords:** semiotics; César Vallejo; temporality; musicality; rhetoric.

---

Como citar este artigo

YALÁN DONGO, Eduardo; ROLDAN BAZAN, Luis David; ARBULÚ SÁNCHEZ, Guillermo Manuel. El vehículo musical: *Trilce* y la retórica en el discurso sobre la musicalidad. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 2. Dossiê temático: "Semiótica e Retórica". São Paulo, agosto de 2025, p. 163-181. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

---

How to cite this paper

YALÁN DONGO, Eduardo; ROLDAN BAZAN, Luis David; ARBULÚ SÁNCHEZ, Guillermo Manuel. El vehículo musical: *Trilce* y la retórica en el discurso sobre la musicalidad. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 2. Thematic issue: "Semiotics and rhetoric", São Paulo, August 2025, p. 163-181. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

---

Data de recebimento do artigo: 19/12/2024.

Data de aprovação do artigo: 02/04/ 2025.

---

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença  
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This is an open access article distributed under the terms of a  
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

