



## Variaciones semánticas en dos poemas vanguardistas de César Vallejo. Una aproximación a *Trilce*

*Semantic variations in two avant-garde poems by César Vallejo.  
An approximation to Trilce*

JESÚS JOSÉ DIEZ CANSECO CARRANZA<sup>1</sup>

### RESUMEN

A través de este estudio abordaremos algunos aspectos lingüístico-literarios de la poesía vanguardista de César Vallejo. Para ello, el recorte epistémico efectuado se circunscribirá –en una primera fase– al campo de la semántica. Una vez delimitado el sentido de las lexías de los poemas analizados se establecerán las relaciones crítico-literarias pertinentes. Para ello tomaremos como referencia los poemas LXVIII y XXXII de su libro *Trilce*.

**Palabras clave:** Poesía vanguardista; relaciones crítico-literarias; *Trilce*.

### ABSTRACT

Through this study, some linguistic and literary aspects of César Vallejo's avant-garde poetry will be approached. For this, the epistemic cutting made will be limited -in a first phase- to the field of semantics. Once the meaning of the lexies of the analysed poems has been defined, the relevant critical-literary relationships will be established. For this reason, the poems LXVIII and XXXII from his book *Trilce* will be taken as reference.

**Keywords:** Avant-garde poetry; critical-literary relationships; *Trilce*.

### INTRODUCCIÓN

Opúsculo de estética y lenguaje innovadores, *Trilce* forma parte de la vanguardia literaria hispanoamericana, asimismo, suele ser reconocido como el poemario de mayor complejidad escrito por César Vallejo. Su lenguaje y su construcción formal constituyen un punto de inflexión que divide la poesía peruana en un antes y un después bastante definidos.

---

1. Universidad César Vallejo, Perú | [jjdiezcc@gmail.com](mailto:jjdiezcc@gmail.com)

Los 77 poemas de este libro presentan a lo largo de sus estructuras respectivas características léxico-formales e interpretativas peculiares. La presente propuesta analítica estriba en indagar hasta qué punto el poeta experimenta con la matriz lexical de los textos, sus tropos literarios y cuánto apela al entorno. Para ello, tomaremos categorías lingüístico-literarias como polisemia, connotación y contexto. Del mismo modo, se enfatizará de qué modo y por qué el poeta emplea y adapta el lenguaje (en sus formas fonéticas y grafemáticas) dentro de la tendencia innovadora tan propia de tornar el sentido en un juego de significaciones interminables.

Por otro lado, se rescatará la posición del receptor pues es él quien, diacrónicamente, deberá complementar, gracias a una operación intelectual de carácter fenoménico, el *pull* de significaciones adscriptas al sentido del lenguaje vanguardista vallejiano.

## DESARROLLO

### I

*Trilce* (1922), la obra vanguardista cumbre de César Vallejo, exhibe en conjunto un corte o ruptura que trastoca tres componentes fundamentales del sistema poético canónico: la rima, el metro y la estrofa. Esta irregularidad resquebraja las condiciones tradicionales de legibilidad y desarrolla un efecto de tensión especial entre lector y sustrato poético. Entendida la legibilidad como un corpus de leyes dependientes de un canon literario-lingüístico en cierto período histórico, llama la atención cómo en *Trilce* el poeta se libera de aquéllas, en un gesto significativo de ruptura -estética y conceptual- propio de la vanguardia. Esta liberación funda una legibilidad sucedánea en cuyas coordenadas la lectura se revela y articula como un nuevo acto de enunciación, esto es, como una forma de recodificación, de reescritura.

La legibilidad que *Trilce* propone es definitivamente otra: opacar, borrar, suspender los alcances del origen significativo y alejarse así de la autoridad de la voz omnipresente u omnisciente, tan común en la poesía occidental precedente.

Parafraseando a Firth, John Lyons menciona que todo enunciado aparece dentro de un contexto de situación cultural determinado (Lyons, 1980). El análisis del significado de un enunciado consiste en abstraerlo de su situación de enunciación real y analizarlo en una serie de funciones estructuradoras (fonética, morfosintáctica, lexicológica y semántica), dentro de una matriz mayor: el contexto cultural. Cuando este aparece a través de determinadas marcas en el texto literario, lo hace mediante un proceso de materialización verbal en virtud del cual la vida se transforma en un objeto lingüístico de naturaleza estética, plenamente reconocible. De lo dicho se infiere la existencia de una conexión íntima entre lengua y cultura. Sin este punto de referencia, el acercamiento a *Trilce* sería algo menos que una mera aventura lúdica.

Dentro de la trama lingüística de todo texto (sea estético o no) es necesario tener en cuenta la categoría semántica de la polisemia. Según ésta, el signo lingüístico posee varios sentidos (y los sentidos a su vez varias significaciones). Si se lleva al lenguaje poético esta noción, observamos que la misma prevalece sobre todo si de tropos literarios hablamos. En esta dirección, figuras retóricas como metáfora, sinécdoque, metonimia, etc., desempeñan un papel fundamental, pues convierten a cada lexía en un conglomerado de sentidos y a su vez de significaciones.

Según Baylon (1994), la polisemia es un fenómeno diacrónico que consiste en la adición de acepciones nuevas al sentido básico del signo, multiplicación que desemboca -en el plano sincrónico- en la coexistencia de varias significaciones en un mismo signo. De acuerdo con este planteo, la polisemia no se limita a una palabra, se da también en un rango superior, es decir, a nivel de sintagma u oración y también en unidades menores como lexemas y grafemas.

Siguiendo una tendencia de la literatura experimental (principalmente) observamos que el entrecruzamiento de significados, dentro de una misma unidad de sentido, se instituye como algo connatural a su trama lingüística. En este contexto, surgen las categorías semánticas denotación y connotación, aparentemente antagónicas. Así, en una primera aproximación, puede decirse que denotación es lo estable, lo no subjetivo y analizable de la significación de una unidad léxica; mientras que la connotación está constituida por una serie de elementos subjetivos o variables según determinados contextos (Dubois, Guospin, Marcelleri & Marcelleri, 1986).

Actualmente, como bien lo refiere Jofré (s/f), ya no es posible pensar que la denotación sea la idea principal y la connotación la idea accesoria. Ambos fenómenos deben ser diferenciados pero a la vez complementarios. En la denotación, la extensión del concepto parece ser decisiva. En la connotación, lo esencial es la descodificación; pero ambas son productos culturales y en ambas hay estructuras significantes.

El lenguaje natural es altamente denotativo. La literatura, por otro lado, es marcadamente connotativa. La interacción de ésta y aquél y sus ámbitos de desarrollo es algo típico de los procesos comunicativos del ser humano, creador de signos por excelencia.

## II

Como deudor de la vanguardia, César Vallejo da a la palabra “velada” un especial tratamiento. Esta operación se patentiza en *Trilce*, donde el juego de significaciones aparece desde el título mismo del opúsculo, rompiendo con los convencionalismos heredados desde mucho antes del Modernismo. Ese valor que Vallejo da a la palabra intensificada no es más que una operación semántica de carácter polisémico, vinculada a un conjunto de variantes expresivas, capaz de extender la significación hasta límites sorprendentes (Pantigoso, 1992). Esto adquiere relevancia especialmente en *Trilce*:

### LXVIII

Estamos a catorce de julio.

Son las cinco de la tarde. Llueve en  
toda una tercera esquina de papel secante.

Y llueve más de abajo ay para arriba.

Dos lagunas las manos avanzan  
de diez en fondo,  
desde un martes cenagoso que ha seis días  
está en los lagrimales helado.

Se ha degollado una semana

con las más agudas caídas; hace hecho  
todo lo que puede hacer miserable genial  
en gran taberna sin rieles. Ahora estamos  
bien, con esta lluvia que nos lava  
y nos alegra y nos hace gracia suave.

Hemos a peso bruto caminado, y, de un solo  
desafío,  
blanqueó nuestra pureza de animales.  
Y preguntamos por el eterno amor,  
por el encuentro absoluto,  
por cuanto pasa de aquí para allá.  
Y respondimos desde donde los míos no son los tuyos  
desde qué hora el bordón, al ser portado,  
sustenta y no es sustentado. (Neto.)

Y era negro, colgado en un rincón,  
sin proferir ni jota, mi paletó,

a  
t  
o  
d  
a  
s  
t  
A

(Citado por González-Vigil, 2012, pp. 340-341).

Como se aprecia, la carga de sentido de este poema debe sustentarse en parte o complementarse en el contexto del poeta. En caso contrario, lo manifestado quedaría más bien como un extraño experimento lingüístico de opacidad evidente. Al entrar a tallar el contexto del productor y el de los lectores, se percibe una suerte de dialéctica constructora de múltiples significaciones. La polisemia toma acá un lugar dominante y es el lector quien termina de construir, en un franco ejercicio exegético de impronta fenoménica, un sentido (más que significación) implícito en cada verso. Si bien lo denotativo no puede soslayarse, lo connotativo va, en este tipo de discurso, de mano con la polisemia.

Adentrándonos en el mundo del poeta, notamos que este se encuentra de luto no sólo por esa humanidad sufriente que lo atormenta, sino porque ha perdido a su madre, algunos amigos y, supuestamente, al hijo engendrado con Otilia Villanueva. Los sememas *muerte* y *dolor* atraviesan el poema de comienzo a fin, creando campos semánticos con lexías afines y sugerentes tales como “lagrimales”, “degollado”, “agudas caídas”, “miserable”, “lluvia” (como sensación de llanto), “ne-

gro” (connotando luto), etc.

La misma disposición espacial de la última frase de la estrofa final connota el duelo del poeta, reforzando su propuesta, pues es esa verticalidad de carácter “caligramático”, una disposición que evoca los mástiles donde flamean las banderas. En este caso especial, en esa asta, es el gabán negro (paletó) del poeta lo que hondea intensificando la sensación de duelo. Al respecto, Carbonell (1990) manifiesta que el valor connotativo de la poesía vallejana, así como

Su cualidad heurística y opacidad lírica, rayanos a veces en lo abstruso y hermético, ofrecen vías inéditas para relecturas y exploraciones criptográficas que vayan más allá del sintagma discursivo y las estructuras verbales, tropológicas y simbólicas, no del todo ni suficientemente develadas hasta el momento.

Vallejo, por consiguiente, es plurívoco y heteróclito. El universo léxico que compone *Trilce*, responde a un impulso muy propio y también a una cosmovisión personal que resulta de la síntesis de elementos netamente andinos y otros de ascendencia occidental. A través de estos el poeta liga su yo con el mundo de referentes que alude, mostrándonos los rasgos típicos de su universo cultural. Tenemos en este sentido una evocación patente de ambientes físicos (rurales y urbanos), de representaciones o reconstrucciones de personajes familiares -u otros allegados-, acontecimientos personales de distinta índole, referidos todos ellos con esa multiplicidad semántica propia –en palabras de Paredes Carbonell– del “criptolenguaje lírico-literario”.

González Vigil (2012) citando a André Coyné, conocido estudioso de la vida y obra del vate santiaguino, refiere también que el hecho que inspiró este poema fue la ruptura definitiva que tuvo su autor con Otilia Villanueva. Según el crítico francés, se alude al martes 8 de julio de 1919 y a la última pelea de César con la joven el día 9 (“julio estaba entonces de 9”). Es una coincidencia que los hechos que desencadenaran la ruptura se desarrollasen durante el mes de julio. El poeta hace alusión al 14 de julio (*Fête de la Fédération*) pues ya pensaba abandonar Perú y establecerse en la Ciudad Luz.

Al respecto, González Vigil trae también a colación algunas impresiones de Juan Larrea, poeta español y amigo de César Vallejo. El 14 de julio, fecha en la que la ciudadanía francesa se liberaba del yugo de la aristocracia, Vallejo se liberaría del vínculo que lo ataba a Otilia. Estas situaciones íntimas sumadas a las influencias estéticas del ultraísmo hacen que el autor de Escalas incluyera al final del poema una disposición lexical caligramática. Para Larrea, la disposición de la lexía compuesta “a toda asta” representa una percha erguida, siendo la letra final A la base de la misma. El sobretodo negro (paletó) que de allí pende nos dice que el alma del poeta se encuentra de luto. La ruptura y los acontecimientos concomitantes, sin lugar a duda, abruma al autor del poema.

Nos preguntamos entonces ¿qué puede interpretar el lector común y no especializado o alguien nacido por estos días? Teniendo en cuenta el valor fenoménico de la literatura, esta situación proyecta una semiosis infinita donde el cúmulo de signos (palabras, íconos, dígitos, etc.) tiende a una reestructuración periódica que arroja, ateniéndonos siempre a procesos de lectura concienzudos, interpretaciones múltiples y cambiantes. En este aspecto, el papel del lector o receptor del mensaje es de vital importancia pues su posición en el circuito de la comunicación complementa lo que en el otro extremo se diseña y se construye. Queda entonces en manos del lector avisado o del investigador,

abreviar en las fuentes primigenias y rastrear los diversos aspectos íntimos y socioculturales que configuraron el universo sónico en el cual se desarrolló el poeta.

### III

Otro poema a tener en cuenta es XXXII (*Trilce*)

999 calorías.

Rumbb...Trrrrrrrrrach...chaz

Serpentínica u del bizcochero

enjirafada al tímpano.

Quién como los hielos. Pero no.

Quién como lo que va ni más ni menos.

Quién como el justo medio.

1.000 calorías.

Azulea y ríe su gran cachaza

el firmamento gringo. Baja

el sol empavado y le alborota los cascos

al más frío.

Remeda al cuco: Rooooooooeeeeeis.....

tierno autocarril, móvil de sed,

que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!

Si al menos el calor (\_\_\_\_\_ Mejor  
no digo nada.

Y hasta la misma pluma

con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta

y tres calorías.

(Citado por González-Vigil, 2012, pp. 275-276).

Las imágenes desarticuladas, “huérfanas” en apariencia, producen una visión restringida de esa realidad atomizada que suscita a simple vista el caos primordial. Acentúa esa sensación de desorden, la presencia de algunas lexías tomadas como préstamo, a manera de ejercicio futurista, del discurso industrial de esos tiempos (caloría, autocarril, móvil). Es por eso que uno de los recursos que usa el poeta a lo largo de *Trilce* es la sinécdoque, es decir, el de inferir el todo a partir de las partes. Como en el cubismo, la realidad mostrada, es una realidad partida que el lector atento debe reconstruir, pieza a pieza.

Nos adentramos así en un contexto signado por la modernidad. Los grandes cambios, sobretudo mecánico-industriales, son evidentes y trastocan el ordenamiento de un lugar casi ciudad, casi aldea. El ritmo de vida cambia, la velocidad con que la gente se desplaza, también. La vida es más rápida y las calorías que se queman son muchas más.

Los ruidos, las onomatopeyas, los juegos lexemáticos y grafemáticos aparecen como prueba de ello; aunque, si tenemos en cuenta la mutabilidad interpretativa o variabilidad contextual, el análisis puede considerarse como marco, no las transformaciones de una ciudad con las características de Trujillo (Perú) en la década iniciada en 1910, sino las costumbres de los emigrados andinos que se ganan la vida vendiendo golosinas en las calles. El poema sugiere, en esta otra acepción, la imagen de un anciano avenida de las serranías. Este vende bizcochos y grita por las calles adoquinadas, ofreciendo su mercadería con una tonada dialectal propia de su lugar de origen, mientras tira de un carrito de ruedas metálicas. Bajo un sol estival, la faena genera en este anciano, procedente de tierras frías, el consiguiente esfuerzo y quema de calorías, lo cual se manifiesta –desde el punto de vista estético y lingüístico– de modo poco ortodoxo.

El poeta es consciente de que el lenguaje no solo es significado, sino sonido, por lo que la materia fónica es vital. Todo complejo lingüístico tiene por tanto dos rostros: el inteligible y el audible (material). Esa materia fónica en la que se repiten ruidos laterales fuertes e inarmónicos como /rr/, /tr/, desagradables al oído en cierta medida, nos abre también un horizonte de posibilidades significativas. Lejos de incurrir en la musicalidad avalada por las poéticas tradicionales, el autor se adentra en un universo sonoro donde lo que prima es el ruido. La cacofonía es altamente connotativa pues, a través de ella, el poeta manifiesta la desarticulación profunda de su estado de ánimo. La añoranza de la tierra natal, de su gente o tal vez la visión casi apocalíptica de una modernidad invasiva, son connaturales al desmembramiento sonoro que aparece como la proyección de una interioridad partida por las asperezas de la existencia.

Pese a la oscuridad del texto puede decirse que el emisor invita, tácitamente, a los lectores a ejercitar sus capacidades analíticas. Si juega con los múltiples sentidos-significaciones es porque a fin de cuentas esa poesía aparece como una voz nueva encubierta por intencionadas formas “afásicas o esquizoides”. Sin embargo, yendo más allá, pese al esfuerzo descodificador, puede plantearse que el poema estudiado no es del todo ilógico. Lo que realmente sucede es que el poeta ha destruido las formas concretas de la realidad, ofreciendo en apariencia un mundo quebrado y multiforme, caótico e incomprensible. La poesía de *Trilce* es a decir de Paredes Carbonell lo que en pintura identifica a Pablo Picasso: “el mundo –la realidad– es cada una de sus partículas y algo más que la suma de sus partes” (1990). La realidad asume otra imagen, fragmentándose en partículas multiformes (pero sin perder la noción espacio-temporal). Juega, definitivamente, un papel fundamental como posibilidad de ordenamiento o punto de apoyo, de marco referencial o contexto, tanto del emisor como de los lectores.

Interesante resulta también mencionar las apreciaciones de Juan Larrea –que González Vigil (2012) rescata– respecto al poema en mención. Según el poeta español, amigo cercano del cholo, Vallejo no se encontraba en Trujillo, sino en Lima. Los versos 3 y 4 aluden al pregón que por esos tiempos se oía en las rúas de la capital. Este rezaba: “bisocheruuuuu”. Los neologismos “serpentínica” y “engirafada (Para González Vigil, Vallejo escribe la palabra derivada de jirafa con /g/ y no con /j/ (“engirafar”) debido a que juega también con el sentido de la palabra giro) son, en este contexto, piezas de una misma estructura fraseológica y semántica. Esto obedece (además de las referencias futuristas y algunas desarticulaciones de toque dadaísta) a imágenes ultraístas como la del trayecto del grito que asciende hacia el segundo piso desde la calle. Este grito describe, por momentos, una

trayectoria ondulada, como de cuerpo de una serpiente (serpentínico), y otras se alarga, como el cuello de una jirafa (engirafada), antes de llegar a los oídos del sujeto de la enunciación poética.

Con estos recursos ultraístas (ruidos, numeraciones exacerbadas) González Vigil, citando a Iberico y a Coyné, refiere que el enunciador lírico intenta ilustrar un día de calor extremo, algo que lo lleva a la desesperación y a una suerte de catástrofe interna. La temperatura insoportable lo hace desear a viva voz tranquilidad, equilibrio, un estado de serenidad que, lamentablemente, no logra alcanzar.

## DISCUSIÓN

El caso de la literatura constituye un proceso especial de abordaje social. Lejos de aislarse y enclaustrarse a través de procedimientos abstrusos e inmanentistas que solo contemplan las relaciones internas de los textos, esta -a nuestro entender- tiene la necesidad de abrirse y entablar relaciones (tanto sintagmáticas como paradigmáticas) no sólo en el texto mismo sino con textos afines, disímiles y con la sociedad misma. Es por eso que una de las metas de esta disciplina es conformar redes profusas de sentido donde puedan abordarse y deconstruirse textos y procesos histórico-sociales-culturales que coadyuven a un conocimiento cabal de nosotros mismos y a la vez proponer modelos culturales alternos que nos permitan organizar los contextos vinculados.

Deconstruir el texto literario, desde una perspectiva social, es no sólo buscar sus elementos profundos sino relacionarlos con sus contextos próximos o colindantes con el fin de conocer, más allá del mero deleite estético, los mecanismos culturales íntimos con los que se puedan reconstruir las distintas etapas cuyo devenir ha sido fundamental en la configuración de esta y otras naciones.

Sin embargo, capitalizar el sentido en un vector aislado es en *Trilce* una labor imposible. La ilegibilidad de su escritura no consiste en la imposibilidad de descodificar sus partes, sino más bien en la dificultad de abordarlas como una sucesión sistematizada de significantes. En *Trilce*, el sentido no cesa de variar y de sugerir nuevas posibilidades. Admitir estas formas de experimentación estético-conceptual es, para el lector, adherir a una nueva práctica de escritura tanto como de lectura. Es, en otras palabras, resignarse a la supresión del elemento utilitario-pedagógico recurrente en la literatura tradicional.

Según Pantigoso (2003) toda obra literaria, en este caso lírica, es siempre más de lo que conscientemente desea expresar el autor y que el escritor (el poeta en este caso) adecua el lenguaje utilizado a los fines propuestos o metas que desea alcanzar. Para ello es vital un empleo particular del vocabulario, cuya carga simbólica debe ser más intensa que la del vocabulario común o cotidiano. En otras palabras, este estudioso debe tener un significado intensificado donde a lo denotativo o descriptivo (aspecto hablado y consciente) se agreguen valores connotativos de múltiple radiación iterativa y volitiva. Al ser la intensificación semántica un recurso frecuente en la poesía a lo largo de la historia de la literatura, esta no resulta ajena al poeta moderno, identificado sobre todo con prácticas vanguardistas. De esta manera, tiene la licencia de plasmar transformará en materia prima literaria. Esa intensidad expresiva de todo poeta -demiurgo a fin de cuentas- procesa un alto grado de información cuya descodificación ulterior transitará, ineluctablemente, entre los campos de lo denotativo y lo connotativo.

En virtud a esta multiplicidad semántica es que el corpus lexemático de *Trilce* genera, hasta la



fecha, una nutrida relación de interpretaciones, precisamente por adoptar un verbo marcadamente polisémico, un lexicón que se renueva conforme pasa el tiempo y en el que, tanto contextos como actores, se transforman. También puede plantearse la existencia de una intención lúdica, prevista de antemano, que abre todo un abanico de interpretaciones. De todos modos, cumple una función crucial en el ejercicio interpretativo la plena convicción de “tener entre manos” un texto literario transgresor cuyo fondo y forma resulta de la amplia gama de libertades estético-gramaticales que motivan a su autor.

El universo de significaciones inherente a *Trilce* ofrece así un horizonte plurívoco. Sin embargo, parafraseando a Roman Jakobson, Carbonell (1990) refiere que para llegar al plano de los significados (y del sentido) en un texto literario, deben desentrañarse las particularidades de los significantes. En otras palabras, las particularidades no sólo referenciales sino las lingüístico-formales. En este punto, Vallejo deshilvana un material inacabado para el análisis formal y la especulación. Como poeta, su primera actitud lírica es la de provocar la eclosión de sus emociones para luego cifrarla, según el crítico aludido, en símbolos que nutren un amplio “palimpsesto lingüístico-literario”.

En *Trilce*, el poeta, en muchos pasajes, tiende a la autoenajenación. En apariencia el controversial uso de la palabra lo aparta de la realidad circundante, pero en ciertos pasajes se muestra un tanto más explícito, especialmente, cuando se sumerge en el tríptico madre-dolor-prisión. En los dos poemas abordados, al ser el absurdo uno de los núcleos sémicos dominantes, el enunciador apela más bien al valor de los significantes, de la materialidad sonora, grafemática y de la estructura lexicémico-fraseológica de las palabras, versos, estrofas. Al ser el lenguaje su materia prima, como pintor enfrentado ante una realidad determinada, lo que el poeta se propone significar no es exactamente una idea, formas o conceptos, tal como ordinariamente se graban mediante la retina, el tacto o el oído interno, sino más bien esos referentes lingüísticos que muchas veces aparecen no en su totalidad y sí de manera fragmentaria-velada.

Privado de un acceso directo a la totalidad de esos referentes opacados por el juego morfo- sintáctico y semántico, el lector desarrolla un papel capital ante ese “enrarecimiento” y distorsión lexicales. Aceptando una suerte de desafío, éste se inicia en la exploración de un horizonte de significados y materialidades para luego complementar la operación polisémica planteada desde un comienzo. Si bien *Trilce* dificulta la comunicación fluida entre emisor y receptor, abre, simultáneamente, la posibilidad de una recreación-reconstrucción fenoménica de los poemas.

La indagación polisémica toma consistencia y el juego de sentidos-significaciones se torna inacabable. Es así que el lector como descodificador, receptor, enunciatario, cierra el círculo comunicativo convirtiéndose, como bien asevera Carbonell (1990), en el arqueólogo que no sólo hurga la corteza para descubrir y descifrar los misteriosos criptogramas de sus textos.

## CONCLUSIONES

Las palabras a nuestro gran vate le fueron insuficientes. El significado es, en estas condiciones, una nebulosa que se propala a través de variadas estructuras lingüísticas, abonando un terreno “proteiforme”, afín a la tendencia vallejjiana de jugar-experimentar *ad infinitum* con los significados y sentidos. Por tanto, pasarán las generaciones y *Trilce* seguirá siendo –como hasta ahora lo ha sido–

objeto de innumerables abordajes: hermenéutico-literarios, estilísticos, lingüístico-gramaticales, semióticos, psicológicos, filosóficos y hasta matemáticos. Se infiere, pues, que el vate santiaguino crea un código novedoso más allá de las fronteras lógicas del lenguaje, entronizando un sistema propio de actuación en la lengua literaria escrita de todos los tiempos. He allí la riqueza estética y lingüístico-semántica de este poemario cumbre de la vanguardia hispanoamericana.

## REFERENCIAS

- Baylon, C. & Fabré, P. (1994). *La Semántica*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Dubois, G., Guospin, C., Marcelleri, J.B & Marcelleri, M. (1986). *Diccionario de Lingüística*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- González Vigil, R. (2012). *César Vallejo. Poesía Completa*. Lima, Perú: Ediciones Copé (2da. ed.).
- Jofré, M. (s.f). *Semiótica crítica de la denotación y connotación*. Recuperado de <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/14/tx20mjofre.html>
- Lyons, J. (1980). *Semántica*. Barcelona, España: Editorial Teide. Monguió, L. (1972). *César Vallejo. Vida y obra*. Lima, Perú: Editorial Perú Nuevo.
- Pantigoso, M. (1992). “La polisemia en la poesía de Vallejo”. Vallejo, su tiempo y su obra. *Actas del coloquio internacional*. Universidad de Lima.
- Pantigoso, M. (2003). *Didáctica de la interpretación de textos literarios*. Lima, Perú: Editorial Universitaria. Universidad Ricardo Palma.
- Paredes, J. (1990). *César Vallejo: tipología del discurso poético*. Trujillo, Perú: Editorial Libertad.