

Cultura literaria en el rock argentino: Intertextualidad entre Edgar Allan Poe y Soda Stereo en la canción “Corazón delator”

Literary Culture in Argentine Rock: Intertextuality between Edgar Allan Poe and Soda Stereo in the Song “Corazón Delator”

Javier A. Soto Cárdenas

Universidad de Talca, Chile
ORCID: 0000-0003-0259-7069

Catalina I. Vergara Araya

Universidad Católica del Maule, Talca, Chile
ORCID: 0009-0004-2732-0570

Date of reception: 06/01/2025. **Date of acceptance:** 11/04/2025.

Citation: Soto Cárdenas, Javier; Vergara Araya, Catalina. “Cultura literaria en el rock argentino: Intertextualidad entre Edgar Allan Poe y Soda Stereo en la canción “Corazón delator”. *Revista Letral*, n.º 36, 2025, pp. 37-55. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/rl.voi36.32472>

Funding data: This publication did not receive any public or private funding.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

RESUMEN

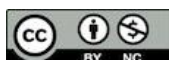
La presente investigación examina los vínculos intertextuales e intermediales entre el cuento “El corazón delator” (1843) de Edgar Allan Poe y la canción homónima del grupo argentino Soda Stereo “Corazón delator” (1988), compuesta por Gustavo Cerati. A partir del concepto de musicalización, se propone que la canción constituye una transposición poética y simbólica del relato original, resignificando su núcleo —el corazón como delator de una verdad oculta— en clave de amor romántico. Además, el análisis se enmarca en la tradición del romanticismo oscuro, explorando la figura del músico de rock que es Cerati como heredero del arquetipo del poeta maldito. Desde un enfoque semiótico, se estudia cómo se construye un capital simbólico-cultural en el rock argentino, articulando discursos que integran la cultura popular.

Palabras clave: literatura; intertextualidad; intermedialidad, romanticismo oscuro.

ABSTRACT

This research examines the intertextual and intermediate links between the short story “The Tell-Tale Heart” (1843) by Edgar Allan Poe and the homonymous song of the Argentine group Soda Stereo “Corazón delator” (1988), composed by Gustavo Cerati. Based on the concept of musicalization, it is proposed that the song constitutes a poetic and symbolic transposition of the original story, resignifying its core —the heart as a teller of a hidden truth— in the key of romantic love. Furthermore, the analysis is framed in the tradition of dark romanticism, exploring the figure of the rock musician Cerati as heir to the archetype of the cursed poet. From a semiotic approach, we study how a symbolic-cultural capital is built in Argentine rock music, articulating discourses that integrate popular culture.

Keywords: literature; intertextuality; intermediality; dark romanticism.



Introducción

Los estudios musicológicos y literarios han abordado ampliamente la relación entre música y poesía (Meza, 2018; Scher, 2004; Alonso, 2002; Ruwet, 2002; Kramer, 2002; Carrère, 2000; Cussen, 2015; Ureña, 2015). En este trabajo se considera poética la lírica de las canciones, debido a que la interacción entre música y literatura ha sido objeto de análisis desde diversas perspectivas teóricas a lo largo de la historia. En particular, adoptamos la noción de musicalización de un texto propuesta por Martínez Cantón (2022), quien la define como:

En el ámbito hispánico, musicalización es definido como “poner música a un texto, a una obra o a una idea”. Su uso en artículos académicos y divulgativos permite afirmar que, en español y en relación con la poesía, se entiende musicalización como el ejercicio de poner música a textos que fueron concebidos sin música (tal vez poemas, o cuentos, por ejemplo) (412).

A partir de esta definición, sostenemos que en la canción “Corazón delator” de Soda Stereo se da un caso de musicalización no en sentido literal, sino como una transposición temática inspirada en la trama del cuento de Poe. Esta idea sustenta la consideración de la letra como un texto poético influido por un relato literario preexistente. Sobre la letra como poética, Juan Carlos Ureña (2013), afirma:

Primero fue la canción. La canción era música y poesía; un todo conectado a lo indecible. Los primeros seres humanos combinaron en sus ritos la palabra, el canto, la danza y la música. Poesía y música conformaban un solo concepto en la Antigüedad clásica, en las civilizaciones prehispánicas de América y durante gran parte de la Edad Media [...] De esta manera para hablar de lenguaje poético de la canción se debe recordar que se hace referencia a la confluencia natural de dos conceptos –poesía y música–, los cuales nacieron juntos (17).

Desde esta perspectiva, se analiza la canción “Corazón delator” del grupo musical Soda Stereo y las relaciones

intertextuales —específicamente, de intermedialidad¹— entre la obra musical compuesta por Gustavo Cerati y el cuento de Edgar Allan Poe.

La importancia de este tipo de investigaciones radica en estudiar la influencia entre diversos géneros y soportes como es la literatura y la música, así como también explorar la influencia que la cultura estadounidense ha tenido sobre la latinoamericana y cómo se ha creado una cultura literaria en el movimiento artístico llamado rock argentino. Así pues, en el contexto de la época, se evidencia que otros músicos también se encontraban trabajando bajo este tipo de influencia literaria en la música, como por ejemplo el grupo Vox Dei y Charly García y su canción “El fantasma de Canterville” (1977) —primeramente interpretada por León Gieco en su disco homónimo— basada en el cuento *El fantasma de Canterville de Oscar Wilde* (1887). También encontramos a Los Fabulosos Cadillacs, quienes en su disco *Fabulosos Calavera* (1997) se inspiraron para el inicio de la canción titulada “Sábado” en la novela *Sobre Héroes y Tumbas* (1961).

Los objetivos de esta investigación son en primer lugar analizar la intermedialidad extrínseca entre el cuento de Poe y la canción de Cerati, a nivel explícito e implícito en el contexto de la creación de una cultura literaria dentro del rock argentino; la metodología es a través de una interpretación hermenéutica de la letra de la canción desde el punto de vista semiótico², y sus relaciones con la obra de Poe.

¹ “Hace alusión a la fusión de medios propia de cualquier lenguaje artístico. Los estudios en este sentido tienen interés porque apuntan —como también hacía a intertextualidad— a la intermedialidad como elemento consustancial al propio arte y que hace que se generen nuevos géneros artísticos” (Martínez Cantón, 2022, 422).

² El corazón delator como concepto sería tanto en el sentido de una descripción de una sensación como en el de un material compositivo: “Gilles Deleuze nos explica que una sensación es un compuesto de afectos y preceptos que surge como un paso de vida, o un proceso que caracteriza un flujo de lo vitalmente sentido: “Un paso de vida no es vivible porque es impersonal, es un entre en el que se liberan líneas expresivas que ya no pertenecen a un sujeto ni a un objeto, sino a un material. Toda la materia se vuelve expresiva” (2005, 168). Este proceso o este paso de vida es lo que un artista puede captar para ser representado. El tercer elemento, el material, que Deleuze plantea en lugar de la realidad me permite conectarlo con la noción de signo y de texto que plantearé un poco más adelante, pues —antes de pensar en una realidad o un mundo exterior— el flujo de lo que se siente es plasmado en un texto, al menos, en una tradición occidental en cuanto a la música se refiere”. Desde el punto de vista semiótico entonces, comprendemos el corazón delator como una sensación y un material a la vez (Ramírez, 2020, 57).

Estado del arte: investigaciones académicas respecto del tema

Respecto de los estudios intermediales entre música y literatura, desde el año 2016 se rearticuló la discusión sobre la relación música y poesía debido al premio Nobel otorgado al cantautor estadounidense Bob Dylan. Discusión que es antigua y que ha producido una gran cantidad de estudios como los de Juan Carlos Ureña (2013) y Martínez Cantón (2022).

Uno de los primeros trabajos sobre las influencias literarias en la obra de Cerati es el artículo “El imaginario literario de Jorge Luis Borges en las letras y música de Gustavo Cerati” de Javier Soto Cárdenas (2012). Este trabajo ha tenido amplia difusión entre los admiradores de Cerati y ha sido citado en las tesis “Jacques Lacan y Gustavo Cerati: una articulación posible entre el Grafo del Deseo y las canciones del músico” de Gastón Acuña (2020); “Siempre es hoy con Cerati: Composición de tres canciones basadas en el análisis estilístico de los temas “Nací para esto”, “Sulky” y “Torre de marfil” del disco Siempre es Hoy de Gustavo Cerati”, de Edison Enríquez (2020). También se ha explorado el proceso compositivo del músico en el artículo “Uso de plantas sagradas alucinógenas en el proceso compositivo de dos canciones de Gustavo Cerati” de Javier Soto Cárdenas (2022).

Conceptos de intertextualidad e intermedialidad

Aunque el origen del concepto de intertextualidad se puede rastrear en la obra de Bakhtín, (Bajtín) fue Julia Kristeva quien acuñó explícitamente este término en su obra “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1967). Allí señala que “[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble³. Esto quiere decir que ningún texto es completamente original, sino que siempre está influido, ya sea de manera consciente o inconsciente por otros textos que lo

³ Por metonimia, vamos a comprender que significa “cualquier relación asociativa distinta que aquella que se fundamenta en la similitud” (Berri y Bregant, 2015, 226).

preceden. Los textos, por tanto, no solo hacen referencias explícitas a otros, sino que los absorben y los transforman, pero conservando el material que según Deleuze no es sujeto, es decir no es el protagonista del cuento de Poe. Tampoco es objeto. No es el corazón que el protagonista escucha y lo delata, sino el material, en el caso de la canción, el corazón que delata; pero aquí, por metonimia⁴, delata no un homicidio, sino el amor.

Genette (1989) por su parte, acuña el término ‘transtextualidad’, el cual se refiere a la trascendencia del texto en relación con otros textos, ya sea de manera explícita o implícita. Asimismo, establece cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad, y la architextualidad. La intertextualidad, que es a lo que atañe este texto, queda definida por este autor como:

[...] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréamont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (10).

En ese sentido, algunos músicos argentinos del rock latino han hecho referencias a obras literarias que, de alguna manera los han influenciado, utilizando la intertextualidad. Dicha conexión o referencia puede ser explícita, como en los títulos o en los versos, o implícita, a través de las ideas que transmiten.

Siguiendo esa línea, Cerati recoge el guante y se nutre de variadas lecturas que a la manera en cómo Artaud influencia a Spinetta en el disco *Artaud* de su grupo Pescado Rabioso de 1973, Cerati se influencia de obras de Borges, Pizarnik, Cortázar y Poe⁵.

⁵ Sobre la relación de intertextualidad con Borges, se ha dilucidado que Cerati, en su carrera como solista, hace alusión explícita de su obra “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) en la canción “Aquí y ahora” (1999). Véase “El imaginario literario de Jorge Luis Borges en las letras y música de Gustavo Cerati” (Soto Cárdenas, 2012). Sobre Pizarnik y Cortázar, no existen actualmente estudios académicos que aborden este tema, pero sí páginas web que mencionan su relación con las canciones “Ahora es nunca” de 1993 (Poema

Sin embargo, Cerati no trabajaba desde esta perspectiva siendo el único. Ya lo mencionaron los estructuralistas y postestructuralistas:

Los miembros de la escuela de Bakhtin fueron probablemente los primeros teóricos modernos en rechazar el concepto saussureano de lenguaje. Insistieron en que todos los ejemplos de lenguaje tenían que ser considerados en un contexto social. Cada pronunciación es potencialmente el escenario de una lucha: cada palabra que se lanza al espacio social implica un diálogo y por lo tanto, una interpretación rebatida. Las relaciones entre significantes y significados siempre están cargadas de interferencia y conflicto. El lenguaje no puede ser disociado limpiamente de la vida social; siempre está contaminado, intercalado de páginas en blanco, coloreado por capas de depósitos semánticos que resultan del inabarcable proceso de la lucha y la interacción humana (Selden, Widdowson y Brooker, 2004, 187-188).

Consideramos que la producción musical de Cerati en este caso en particular se enmarca en lo que los teóricos antes citados mencionan como un contexto social, o, mejor dicho, un contexto social de producción artística, en el que, a partir de la influencia de Spinetta, los músicos argentinos enriquecieron su producción creativa con lecturas de autores occidentales y composiciones complejas. En estas, el recurso intertextual es utilizado en forma implícita y explícita, no solo con el afán de componer canciones que fueran emitidas en las radios y tocadas en vivo, sino también que produjeran una resonancia en las audiencias; que enriquecieran el acervo cultural de los oyentes; y que generaran una escena musical no solo respetada por las complejidades musicales de sus obras, sino también por el *background* intelectual de sus discursos. Veamos lo que dice Spinetta al respecto:

Los grupos que hacen música para divertirse y para vender discos, bueno, está bien, cada uno hace lo que quiere. Pero lo que hacen muchas veces es una porquería y no genera creatividad en la gente que lo escucha, genera bobadas. Y no es bueno, estamos en un mundo muy difícil. La energía de aquello que creamos tiene que coincidir con esa fuerza nuestra, si no, pienso que

“El despertar”, 1958) y “Un misil en mi placard” de 1984 (62 Modelo para armar, 1968), correspondientemente.

no vamos a poder detener ni la polución, ni el sida, ni un pito (Spinetta, Canal de YouTube Germanneitor, 2012, 2:47 a 3:29).

En este contexto social de producción artística, la influencia de la poesía francesa en el caso de Spinetta es notable, ya que sus letras no son totalmente explícitas, y por influencia de las letras de Spinetta en las de Cerati, tampoco; en su obra, las letras están abiertas a diversas capas de interpretación, lo que permite que sean comprendidas y apreciadas de distintas formas según el bagaje cultural del oyente. Respecto del contexto social de producción, Bourdieu (2007) plantea:

El sistema de producción de bienes culturales o el sistema de producción de los productores cumple, por añadidura, es decir por la lógica misma de su funcionamiento, funciones ideológicas dado que los mecanismos por los cuales ellos contribuyen a la reproducción del orden social y a la permanencia de las relaciones de dominación permanecen ocultos (214-215).

Siguiendo con las ideas de Bourdieu, los autores Debanne y Meirovich (2010) explican que:

La vida social se reproduce en campos que operan como estructuras de posiciones objetivas que funcionan con relativa autonomía entre sí. De esta manera lo social estaría estructurado en una diversidad de campos político, económico, cultural, religioso, etcétera, dentro de los cuales es posible determinar, a su vez, diferentes sub-campos. Cada campo es descrito como una estructura de relaciones entre posiciones, construido por dos elementos centrales: un capital común y la lucha por su apropiación (54).

Respecto de este planteamiento sociológico podemos interpretar entonces que la música y el arte en general es parte de un capital simbólico-cultural:

Bourdieu discrimina distintos tipos de capital entre los que se encuentran el capital económico, el capital cultural, el capital social y, finalmente, el capital simbólico que es la forma percibida como legítima en las diversas especies de capital (Debanne y Meirovich, 2010, 57).

La música y la literatura, entonces, serían campos dentro del capital simbólico-cultural occidental que se relacionan entre

sí generando productos –en este caso canciones de rock– que a su vez también están interrelacionados con materias artísticas. Ambos autores –Poe y Cerati–, separados por años, funcionan como agentes dentro de sus respectivos campos y de esta forma también es posible notar la influencia de una cultura sobre otra, –la estadounidense sobre la latinoamericana– por influencia de la dominación cultural que Estados Unidos ejerce sobre Latinoamérica. Sin embargo, esta dominación, como señala Bourdieu, es invisible, está oculta. Cerati actúa como agente en el campo cultural de la música popular que se ha llamado rock latino y simplemente se deja influenciar, no se cuestiona si detrás de esa influencia cultural existe una ideología de dominación.

Los músicos de rock latino serían en este caso agentes del campo musical que se dejan nutrir e influenciar por el capital simbólico-cultural de otra cultura, en este caso, la cultura estadounidense, dando paso al surgimiento del rock and roll⁶ a través de diferentes recursos utilizando la musicalización como una forma de adaptación:

El estudio de una musicalización como una adaptación nos permite poner el foco en la canción como producto nuevo y autónomo. En él, se establecen unos códigos de emisión y recepción distintos y hay un proceso de mediación (mayor que la de un intérprete de una partitura) en el que se produce una resemantización (Martínez Cantón, 2022, 419).

Con respecto a la intermedialidad, la entendemos como la interacción significativa entre medios distintos, en este caso, la narrativa literaria y la canción popular. A diferencia de la intertextualidad tradicional, que implica una relación de copresencia textual entre obras, la intermedialidad apunta a una transposición temática o conceptual que ocurre entre distintos soportes expresivos. Una musicalización de este tipo sería de intermedialidad externa “puesto que un producto de otro medio, el literario, aparece inserto o conjugado con un producto musical” (Martínez Cantón, 2022, 423). La canción “Corazón delator” no adapta literalmente el cuento de Poe, sino que toma como punto de partida su núcleo simbólico: el corazón que delata una verdad reprimida.

⁶ Género musical de ritmo muy acentuado, derivado de la mezcla de diversos estilos del folclore estadounidense y popularizado desde la década de 1950 (RAE, 2014, 1929).

No constituye una adaptación directa del cuento de Poe, sino una evocación temática del símbolo que representa el corazón que delata. Este tipo de relación intermedial, que implica una alusión simbólica entre medios diferentes –narrativa y música– opera a nivel implícito y conceptual más que estructural.

Así, la canción puede considerarse una transposición intermedial del cuento de Poe, en la que se traslada el conflicto de la conciencia atormentada a la esfera del deseo amoroso. Esta operación, que transforma el motivo gótico en una expresión de intimidad romántica, evidencia la capacidad del rock argentino de incorporar repertorios literarios clásicos desde una sensibilidad contemporánea.

Análisis de la letra

La letra de la canción es una metáfora de los sentimientos o verdades emocionales que se intentan reprimir, pero se terminan manifestando de forma no verbal. Representa el conflicto interno del protagonista, que intenta ocultar sus emociones, pero estas terminan saliendo a la luz. Es el mismo Cerati –compositor de la canción– quien afirma en una entrevista:

Es el más romántico del álbum, también es parte de un cuento de Edgar Allan Poe, donde un corazón delata a una persona que mató a otra. En este caso la escribí pensando que mi corazón me delata cuando veo a la persona que amo” (Cerati citado en Henríquez, 2023).

En “El corazón delator” de Poe (1843), incluido en *Narraciones extraordinarias* (2009), el protagonista se delata a sí mismo al escuchar los latidos del corazón de su víctima bajo el suelo:

Los hombres continuaban conversando, bromeando, riendo. ¿Sería posible que no oyeran? [...] ¡No, no! ¡Ellos oían... sospechaban! ¡Sabían! ¡Sí, sabían, y se estaban divirtiendo con mi terror! [...] ¡Ya no podía tolerar por más tiempo sus hipócritas sonrisas, y me di cuenta de que era preciso gritar o morir, porque entonces...! ¡Préstense atención, por favor!

—¡Miserables! —exclamé—. ¡No disimulen más! ¡Lo confieso todo! ¡Arranquen estas tablas! ¡Aquí, está aquí! ¡Es el latido de su implacable corazón! (66).

Mientras que, en la canción de Soda Stereo, el corazón ‘de-lata’ lo que realmente siente, reflejando la idea de que el cuerpo y las emociones son más poderosos que la mente racional que trata de controlarlos. Es una metáfora de la transparencia de los sentimientos, de cómo el corazón revela el verdadero estado interior, aunque se intente ocultar por medio de señales: “Un señuelo / hay algo oculto en cada sensación / ella parece sospechar / parece descubrir, / en mí debilidad / los vestigios de una hoguera”.

El señuelo en el mundo animal se relaciona directamente con el comportamiento de diversas especies en procesos de reproducción, específicamente, con los rituales de apareamiento. Estos consisten en “una serie de danzas y movimientos más o menos complejos y vistosos” (Jordana y Herrera, 1974, 427) que pretende exhibir al sexo opuesto las aptitudes de quien lo realiza y demostrar que es el “mejor postor biológico y genético” (Delgado, 2022, 2). La escena descrita en la canción denota una pareja compuesta por una mujer y un hombre, escrita desde el punto de vista del hombre. Alguno de los dos le envía un señuelo al otro, eso no está determinado, quizás pueden ser los dos que envían señuelos al otro aleatoriamente; pero hay algo oculto entre ellos, algo que existe a un nivel subconsciente, que ninguno de los dos quiere denotar, pero se connota simbólicamente ante la notoriedad de las sensaciones. Cada uno de los amantes secretos posee un sentimiento de amor por el otro, pero no lo dicen o no lo pueden decir: existe un contexto que tal vez no se lo permite, una relación paralela, un engaño, una relación de poder o jerárquica, o simplemente el juego de seducción.

La imposibilidad de manifestar el amor mutuo está representada en la sospecha. Ampliamente estudiada como recurso metodológico de investigación científica, la sospecha, conjetura o hipótesis en términos filosófico-analíticos fue utilizada por Edgar Allan Poe como recurso literario para la construcción de la narrativa policial en el cuento “Los crímenes de la Rue Morgue” (1841), tal como precisa Echeverría (2002): “Poe, adelantándose a su época, ha establecido un nuevo método para la búsqueda de la verdad, método, desde ya se permite sugerirlo, que Peirce,

años más tarde, habría de proponer y denominar abducción” (42). La hipótesis como recurso investigativo se ha conocido como método abductivo⁷ y consiste precisamente en introducir una alternativa a los procesos cognitivos de inducción y deducción. En este caso, Cerati toma la temática del corazón delator del cuento de Poe y lo gira con el lenguaje romántico, resignificando la trama del cuento original que es de carácter detectivesco; transformando a los amantes de esta nueva historia en detectives de los sentimientos del otro.

Siguiendo esa línea, en los versos “ella parece sospechar / parece descubrir, / en mí debilidad / los vestigios de una hoguera”, Cerati utiliza el método abductivo para demostrar que ella ha descubierto el amor secreto de él, lo que pone en una situación de desventaja al hablante frente a su amada. Es recurrente en las letras de Cerati esta situación en el sentido que proponía que el amor romántico era una situación de desventaja frente a la persona amada por diversos factores, entre ellos el control –terrible hoy en la era de las redes sociales–, la obligatoriedad de fidelidad como negación de la naturaleza polígama de los seres humanos, la disposición completa a la personalidad, carencias y desafíos del otro, aumentado todo estos conflictos cuando existen diferencias culturales, religiosas, etarias, etcétera⁸. Pero Cerati se refiere más a la situación de relación de iguales entre dos enamorados ya de por sí problemática. Muestra que el amor romántico coloca en una situación de debilidad al que está enamorado frente a la persona que ama. Lo que podría ser interpretado como una fortaleza, Cerati lo plantea como una debilidad. El enamorado sufre, extraña, añora, y aquellos no son sentimientos gratos a no ser que sean correspondidos, algo que aquí no sucede; la letra de la canción solo habla de las emociones del protagonista, pero no habla de un amor maduro, serio o consumado, mucho menos correspondido. Sí habla de un amor intenso y profundo en el tiempo pasado. En “los vestigios de una

⁷ Concepto introducido por el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce.

⁸ Ejemplo de esto son las canciones “En el borde”, del mismo disco *Doble Vida* (1988) que captura la realidad dolorosa de una relación que se encuentra “en el borde” de la infidelidad – *Cuando arrojes al mar / Las cenizas de la pasión*– pese a que el hombre esté *ciego de amor*; y “Camuflaje” – de Cerati en su carrera como solista– del disco *Siempre es hoy* (2002), en la que el amante, *romántico y repleto de clichés*, utiliza metafóricamente un disfraz que camufla su verdadera esencia y tal vez su *torpeza habitual*, pero finalmente se entrega en su totalidad al amor, abandonando el miedo al rechazo.

hoguera” nos dice que es un amor que tal vez fue correspondido antes, sin embargo, actualmente ya no está vivo para ambas partes, pues los vestigios de una hoguera son más bien cenizas o en mejor caso brazas, pero es un amor que ya no está vivo con la fuerza que tuvo en algún momento. Es muy posible por estos antecedentes que esta historia sea de un amor prohibido, una relación paralela o asimétrica de poder que impide que los amantes expresen sus sentimientos libremente, al menos para el hablante. No hay antecedentes en la letra que indique que es correspondido, ni algún indicio que exprese que ella sentía lo mismo por él. Incluso podría ser que ella solo esté jugando y el señuelo sea una trampa.

Con el transcurso de la canción, el amor se intensifica. Parece ser que, ella, al ir descubriendo el amor que él le tiene, le va tomando más cariño: “Por descuido / fui víctima de todo alguna vez / ella lo puede percibir / ya nada puede impedir / en mí, fragilidad / es el curso de las cosas”. Nuevamente hace referencia a la imposibilidad de dar a luz su amor en forma racional, pues un descuido lo hizo denotar sus sentimientos reprimidos. Ella se ha dado cuenta de todo y él se auto observa como un hombre frágil, lo que lo complica. Pero el corazón lo delató, ya no hay nada que hacer, “es el curso de las cosas”. Ella ha descubierto que el amor que él le tiene es tan inmenso y profundo; “es como un océano de fuego”, hermosa metáfora para asociar el amor cariñoso y filial con la pasión y la pulsión carnal. Y es justo en este punto que la letra va tomando tintes más carnales, asimilándose en gran medida a otras. No es extraño que Cerati haya titulado su próximo disco como *Canción Animal* (1990) y contenga temas como “Entre Caníbales”, que precisamente no comen carne muerta.

En los versos “Oh mi corazón se vuelve delator / La fiebre volverá de nuevo / Un suave látigo / una premonición / evocan llagas en las manos”, el hablante reconoce que su amor es como una enfermedad. Hace alusión a la fiebre que este le produce, lo que puede entenderse como una fiebre por enfermedad, pero también una fiebre de tipo sensual producida por el deseo carnal. En “Un suave látigo” hace referencia al masoquismo. Es un amor que le gusta, pero le duele. No es un dolor intenso, es ‘suave’ el látigo con que lo golpea, pero es dolor, al fin y al cabo. El tópico del amor enfermizo con componentes de dolor y placer en la canción posee estrecha relación con Edgar Allan Poe, porque Poe es conocido por explorar en profundidad la mente humana, en

especial aquellos aspectos relacionados con el sufrimiento, la obsesión, y la dualidad placer-dolor, lo que se puede ver en el poema “El cuervo” incluido en *Narraciones extraordinarias* (2009):

Escrutando hondo en aquella negrura / permanecí largo rato,
atónito, temeroso, / dudando, soñando sueños que ningún
mortal / se haya atrevido jamás a soñar. / Mas en el silencio
insondable la quietud callaba, / y la única palabra ahí proferida
/ era el balbuceo de un nombre: “¿Leonora?” / Lo pronuncié en
un susurro, y el eco / lo devolvió en un murmullo: “¡Leonora!”
/ Apenas esto fue, y nada más (114-119).

Asimismo, estudiando la perversidad en los cuentos de Poe, Rosas (2023) sostiene que el placer no proviene del bien, sino de hacer el mal. Es un placer oscuro, que no se separa del sufrimiento sino que se nutre de él. Esta perversidad provoca que se experimente placer en el acto mismo de hacer daño, ya sea a otros o a uno mismo, pero también se anticipa o incluso se disfruta el arrepentimiento, el castigo o la caída:

En la perversidad la paradoja es esencial. El goce, el placer y el éxtasis se combinan y se funden con el sufrimiento, el arrepentimiento, el dolor y la destrucción. Bajo las incitaciones del demonio de la perversidad actuamos por la simple razón de que no deberíamos actuar. En la seguridad del error, o de la equivocación de una acción cualquiera, reside su fuerza que nos conduce a su prosecución. De aquí surge el inefable deseo de estar o sentirse mal (14).

En los versos “una premonición / evocan llagas en las manos” se podría establecer una referencia a los estigmas de Jesús. Se dice que las personas poseídas por entidades diabólicas en las religiones abrahámicas presentan estigmas o las llagas de Jesús en la cruz. Las llagas en las manos evocan sufrimiento, pero al estar presente el verso “un suave látigo” se podría interpretar que son llagas producidas por un látigo que golpea las manos a modo sadomasoquista, lo que está profundamente conectado con el perfil antes mencionado de Poe. Este perfil arquetípico de ‘escritor maldito’⁹ (Vásquez, 2015, 1) devino luego en todo un

⁹ El perfil de escritor maldito de Poe y los poetas simbolistas es abordado por García (2020) a partir de una concepción teológica:

movimiento literario de escritores que, influidos por Poe, experimentaron los abismos de la mente y desde allí escribieron obras inmortales que ampliaron definitivamente el imaginario literario de su época, entre ellos Baudelaire y Verlaine¹⁰.

Siguiendo con la canción, la agitación emocional que la relación le produce al hablante la comparte con ella, la “clave íntima” es la nota musical con que ella puede leerlo en su más profundo secreto, o él a ella, pero en última instancia es él quién lo permite, pues las señales “van cayendo” de sus labios. Otra interpretación es la que la metáfora de la clave íntima que cae de sus labios sea la que le da sentido a la canción “Jugo de Luna” del disco *Ahí Vamos* (2006), juego previo al acto carnal.

En términos de Genette, la intertextualidad presente en la canción de Soda Stereo es explícita, ya que toma tanto el título como la alusión a la narrativa de Poe, aunque de manera metafórica: el corazón palpitante simboliza los sentimientos que el protagonista intenta ocultar, en este caso, el amor. La alusión la entendemos como una de las formas menos explícitas, y, según Genette (1989): “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual, de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (10). A su vez que también es implícita, pues Cerati confirma que se alimenta de la obra de Poe a un nivel de *fiato* intelectual que sólo logran alcanzar las mentes brillantes cuando se conectan en intersubjetividades en común y los mismos intereses, los miedos, la cultura, la crianza, las costumbres del hogar, los gustos, los amigos, los proyectos, los viajes, etcétera. Cuando

[...] se relacionaba con la maldad humana producto de la presencia de algo demoníaco en su ser que no le permitía actuar bondadosamente. Motivo por el que una persona como Edgar Allan Poe tuviera unas consideraciones tan *monstruosamente* malditas, pues era un hombre de “costumbres dañadas”, de ahí que haya trascendido como un incomprendido y exiliado de la moral social y, a la par, representante de lo que se gestó como grupo artístico y literario de *marginados* y *malditos*. Son expatriados, renegados de cualquier moral y ética sociales (129).

¹⁰ Baudelaire tradujo la obra de Poe, entre ellos un compendio de los cuentos en *Historias Extraordinarias* y la novela *La narración de Arthur Gordon Pym*; escribió el ensayo *Edgar Allan Poe. Su vida y sus obras* (1852) y también presentaciones y notas de sus obras. Verlaine escribió el poema *La tumba de Edgar Allan Poe* como un homenaje al escritor estadounidense (del Prado, 2010).

ese *fiato* se logra producto de la conexión entre cerebros incluso de distintas épocas, las sincronías comienzan a aparecer. Un libro que aparece de la nada y que abre un mundo nuevo y productivo en la imaginación del lector. Una melodía que no se sabe de dónde se recuerda. Un sueño recurrente. En ese sentido, la intertextualidad funciona en una esfera que ha construido una cultura literaria en el rock argentino.

Cerati escribe una poesía simbolista, alejada de los discursos explícitos de tipo político cultural, lo que lo llevó a ser visto como una némesis de los maestros de ceremonia que al otro lado de la cordillera levantaban las banderas del rock discursivo. En Argentina fue encomiable la supuesta rivalidad con el Indio Solari, vocalista del grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. “¡Luca no se murió, que se muera Cerati, la puta madre que los parió!” (Marchi, 2023, 268) cantaban los hinchas-público-audencia que seguían a los Redondos por todo el país como si fueran un equipo de fútbol. Se entiende esa lógica revanchista de los polos opuestos nacida en el seno de una cultura futbolizada como la argentina.

La poética de Cerati debe analizarse en clave implícita simbólica más que en lo explícito de sus letras. Hemos intentado hacer una lectura crítica de su poesía buscando intertextualidades en la letra de su canción “Corazón delator” con la obra del escritor Edgar Allan Poe. Consideramos que, paradójicamente, su mejor interpretación en vivo de este tema fue durante los “11 episodios sinfónicos” que contó con los arreglos y la dirección orquestal de Alejandro Terán. Minutos antes de esa colosal interpretación que lejos es la más emotiva de su repertorio, su esposa chilena Cecilia Amenábar, compañera, madre de sus dos hijos y musa creativa, había terminado para siempre su relación matrimonial con él, debido a infidelidades. Cerati salió emocionado y sobrecogido al escenario, vestido como el célebre *Principito*, personaje literario del autor francés Antoine de Saint-Exupéry, realizando esta vez desde su vestuario una nueva forma de intertextualidad.

Podemos concluir que desde la teoría de la intertextualidad, esta obra se enmarca en una red de referencias culturales donde el texto literario antecedente no se cita directamente, pero está presente a través de la alusión y el rastro simbólico. Esta intertextualidad se entrelaza con una intermedialidad que no implica una adaptación literal, sino una evocación temática entre medios distintos: narrativa y canción. De este modo, la canción

funciona como una relectura poética del cuento, que traslada su conflicto psicológico a una dimensión emocional y de carácter amoroso. A su vez, la incorporación de este repertorio literario en la canción puede analizarse desde la perspectiva de Bourdieu considerando a Cerati como agente del campo cultural del rock argentino, que moviliza un capital cultural y construye una estética musical estrechamente ligada al romanticismo oscuro y al simbolismo; dejando de presentar al rock argentino como un género musical y caracterizándolo como un espacio de diálogo con la tradición literaria occidental.

Bibliografía

Acuña, Gastón. “Jacques Lacan y Gustavo Cerati: una articulación posible entre el Grafo del Deseo y las canciones del músico”. Universidad Autónoma de Entre Ríos, Trabajo final Licenciatura en Psicología, 2020. Recuperado de <https://rida.fhaycs-uaeder.edu.ar:8443/server/api/core/bitstreams/da96ce2f-3d72-4af9-851b-ef1369d4f246/content>.

Alonso, Silvia (ed.). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Arco Libros, 2002.

Berri, Marina y Bregant, Lucía. “Identificación de metonimias y metáforas: cuestiones metodológicas”. *Lenguaje*, n° 43, 2, 2015, pp. 219-245.

Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

Canal Germanneitor. “1997 - BLA BLA BLA (MTV) Luis Alberto Spinetta” [Archivo de video]. *YouTube*, 2012. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=57NpYQ-ESzw&t=321s> [acceso: 9 de octubre de 2024].

Carrère, Cecilia. “Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica”. *Revista Musical Chilena*, n°194, 2000, pp. 13-25.

Cerati, Gustavo. *Ahí Vamos*. Sony Music, 2006. CD.

Cussen, Felipe. “Samplings musicales versus samplings literarios”. *Resonancias*, n°36, vol. 19, 2015, pp. 11-25.

Debanne, Luciano y Meirovich, Valeria. “El laberinto de la otredad. Sobre la propuesta de Pierre Bourdieu en torno a la cultura popular”. *Anagrama*, n°16, vol. 8, pp. 51-71.

Del Prado, Francisco Javier. “Poe, Baudelaire y Mallarmé (En el nacimiento del poema moderno)”. *Revista de Filología*, n°28, 2010, pp. 95-121.

Echeverría, Miguel Ángel. “La lógica abductiva en los razonamientos de Auguste Dupin en Doble asesinato en la Calle Morgue escrita por Edgar Allan Poe”. Universidad del Valle de Guatemala, Trabajo final de Licenciatura en Matemática, 2002. Recuperado de <https://repositorio.uvg.edu.gt/handle/123456789/2223> [acceso: 5 de julio de 2025].

Enríquez, Edison. *Siempre es hoy con Cerati: Composición de tres canciones basadas en el análisis estilístico de los temas “Nací para esto”, “Sulky” y “Torre de marfil” del disco Siempre es Hoy de Gustavo Cerati*. Universidad de Las Américas, Trabajo de titulación de Licenciatura en Música, 2020. Recuperado de <https://dspace.udla.edu.ec/handle/33000/11925>. [acceso: 5 de julio de 2025].

García, Miriam. “Las voces de la marginalidad: Teoría y práctica de la exclusión, análisis de términos en la periferia de los siglos XIX-XX”. *Logos: Revista De Lingüística, Filosofía Y Literatura*, n°1, vol. 30, 2020, pp. 127-137.

Genette, Gerard. *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.

Gieco, León. *El fantasma de Canterville*. EMI, 1977. CD.

Henríquez, Paz. “La canción de Soda Stereo basada en una novela de Edgar Allan Poe”. *Rock and Pop*, 2023. Recuperado de <https://www.rockandpop.cl/2023/10/la-cancion-de-soda-stereo-basada-en-una-novela-de-edgar-allan-poe/> [acceso: 2 de mayo de 2025].

Jordana, Rafael y Herrera, Luis. “Reproducción sexual en animales”. *Persona y Derecho*, n° 1, 1974, pp. 409-434.

Kramer, Lawrence. “Música y poesía: Introducción”. *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Silvia Alonso (ed.), Madrid, Arco Libros, 2002, pp. 29-62.

Kristeva, Julia. “*Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*”. En *Intertextualité*. Francia en el origen de un término en desarrollo

de un concepto, selección y traducción de Desiderio Navarro, UNEAC – Casa de las Américas, La Habana, 1997.

Marchi, Sergio. *Algún tiempo atrás. La vida de Gustavo Cerati*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2023.

Martínez, Clara. “El verso sobre la partitura. Enfoques Teóricos sobre la musicalización de poesía”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, n° 2, vol. 10, 2022, pp. 409-432.

Meza, Gabriel. “La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar”, *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, n° 1, vol. 28, 2018, pp. 30-40.

Poe, Edgar Allan. “El corazón delator”. En *Narraciones extraordinarias*, trad. de María Elena Gertner, Santiago de Chile, Zig-Zag, 2009, pp. 60-66.

Poe, Edgar Allan. “El cuervo”. En *Narraciones extraordinarias*, trad. de María Elena Gertner, Santiago de Chile, Zig-Zag, 2009, pp. 114-119.

Ramírez, Jesús. “La conformación sónica del texto musical bajo la perspectiva de filósofos y críticos de arte”. *Valenciana*, n° 26, 2020, pp. 155-181.

Rosas, Alfredo. “El demonio de la perversidad en algunos cuentos de Edgar Allan Poe”. *Poligramas*, n° 58, 2024, pp. 1-30.

Ruwet, Nicolás. “Función de la palabra en la música vocal”. En *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Silvia Alonso (ed.), Madrid, Arco Libros, 2002, pp. 63-92.

Scher, Steven (ed.). *Music and text: critical inquiries*. Cambridge University Press, 1992.

Selden, Raman, Widdowson, Peter y Brooker, Peter. *La teoría literaria contemporánea* (3ª ed.) Barcelona, Ariel, 2004.

Soda Stereo. *Canción Animal*. CBS Discos, 1990. CD.

Soda Stereo. *Doble Vida*. CBS Discos, 1988. CD.

Soto Cárdenas, Javier. “El imaginario literario de Jorge Luis Borges en las letras y música de Gustavo Cerati”. *Neuma. Revista de música y docencia musical*, Universidad de Talca, año 4, vol. 2,

2012, pp. 152-161. Recuperado de <https://neuma.utral.cl/index.php/neuma/article/view/157/156> [acceso: 5 de julio de 2025].

Soto Cárdenas, Javier. "Uso de plantas sagradas alucinógenas en el proceso compositivo de 2 canciones de Gustavo Cerati". *Neuma. Revista de música y docencia musical*, Universidad de Talca, año 15, vol. 2, 2022, pp. 136-149. Recuperado de <https://neuma.utral.cl/index.php/neuma/article/view/246> [acceso: 5 de julio de 2025].

Spinetta, Luis Alberto. *Artaud*. Talent/Microfón, 1973. CD.

Ureña, Juan Carlos. "Transmusicalidad poética: Lecturas musicales del poema", *Hispanic Poetry Review*, n°2, vol. 10, 2015, pp. 81-98.

Ureña, Juan Carlos. *Trovar: Memoria poética de la canción hispanoamericana*. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2013.

Vásquez, Adolfo. "Romanticismo oscuro. De la literatura gótica a los poetas malditos". *Actas de Literatura Contemporánea*, Universidad Complutense de Madrid, 16, 2015, pp. 1-37.

Vox Dei. *La biblia*. Disc Jockey, 1971. CD.