DOSSIER

NADA MÁS QUEDA: EL CASTELLANO DESPUÉS DE CERATI[1]

NOTHING REMAINS: SPANISH AFTER CERATI

Diego Di Vincenzo

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Profesor, escritor, editor y periodista cultural. Es docente en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, el Instituto Superior del Profesorado "J. V. González", la Universidad Nacional de General Sarmiento y el Instituto Jean Piaget de Vicente López. También fue docente en UBA, UNLa y UNSAM. Dirigió la Editorial Estrada y estuvo a cargo de libros de enseñanza y de Azulejos de literatura. Fue director en el Grupo Kapelusz Norma; allí condujo la renovación de GOLU y, entre 2006 y 2015, dirigió la revista Limen. Fue editor en la FADU/UBA y en UNIPE. Publica crítica cultural y literaria. Como continuidad de su trabajo como investigador invitado en el CIIPME-CONICET sobre comprensión de lenguajes figurados, actualmente integra COGNILEN, grupo del IEF.LAB de la UNTREF, donde investiga la lectura poética como producción compleja de sentido.

Contacto: ddivincenzo@untref.edu.ar

ORCID: 0009-0000-5670-6000

DOI: 10.5281/zenodo.23593161

[1] En este trabajo no empleo "español" como denominación general de la lengua, dado que dicho término presupone una centralidad estatal y normativa que resulta problemática para el análisis glotopolítico. Hablo de *castellano* para subrayar el origen situado del estándar y su condición de campo en disputa; cuando me refiero a la variedad analizada, utilizo *castellano rioplatense*.

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Glotopolítica

Rock latinoamericano

Castellano rioplatense

Gustavo Cerati

Lenguaje y estética musical

El artículo sostiene que la obra de Gustavo Cerati constituye una intervención glotopolítica en la configuración del castellano rioplatense dentro del rock latinoamericano. Desde una concepción de la lengua entendida como política cultural (Del Valle, 2018), el análisis no se limita a emplear categorías previas, sino que formula, a partir de un corpus de letras de Soda Stereo y de la etapa solista de Cerati, un modelo de castellano poético-pop capaz de disputar prestigio en un género históricamente condicionado por patrones anglófonos. El trabajo se apoya en el análisis discursivo de ese corpus y en bibliografía especializada sobre rock latinoamericano, con el fin de describir cómo estas canciones reorganizan los regímenes de legitimidad lingüística. Se identifican cuatro operaciones articuladas: una sintaxis deslizante que introduce elipsis, fragmentación y apertura interpretativa; una hibridez léxica que combina campos tecnológicos, naturales, emocionales y metapoéticos; una dicción rioplatense no neutralizada; y una modulación del sujeto lírico que reconfigura la enunciación. Se concluye que estas operaciones funcionan como política lingüística tácita, ampliando el repertorio de lo decible y lo cantable en la música popular latinoamericana y habilitando para el castellano un lugar como lengua contemporánea sin necesidad de neutralizar su acento.

ABSTRACT

KEYWORDS

Glottopolitics

Latin American rock

Rioplatense Spanish

Gustavo Cerati

Language and musical aesthetics

This article examines Gustavo Cerati's work in relation to the ways Rioplatense Spanish becomes audible, legible, and culturally valued within Latin American rock. Drawing on an understanding of language as a form of cultural politics (Del Valle, 2018), the study approaches Cerati's lyrics not merely as aesthetic artifacts but as sites where linguistic legitimacy is negotiated in a genre historically shaped by Anglophone models. The analysis is based on a corpus of songs from Soda Stereo and Cerati's solo career, examined through discourse analysis and scholarship on Latin American rock. The article identifies four interrelated operations that organize this intervention: a sliding syntax characterized by ellipsis, fragmentation, and interpretive openness; a form of lexical hybridity combining technological, perceptual, affective, and metapoetic fields; a non-neutralised Rioplatense diction sustained in contexts of mass circulation; and a modulation of the lyric subject that displaces confessional centrality without eliminating the first person. It is argued that, taken together, these operations function as a tacit language policy within popular music, expanding what can be said and sung in Spanish and enabling Rioplatense Spanish to circulate as a contemporary language in Latin American pop-rock without neutralising its accent or subordinating itself to Anglophone expressive norms.

Fecha de envío: 12/02/2026 **Fecha de aceptación: 10/06/2026**

Introducción

La bibliografía sobre el rock en español ha señalado que, desde la década de 1970 y comienzos de los años ochenta, amplios sectores del campo musical latinoamericano identificaron un desajuste entre el castellano y las exigencias rítmicas del pop-rock global (Vila, 1991; Pujol, 2002; Alabarces, 2008). Esta apreciación se funda en propiedades específicas de la lengua. Como muestra Di Tullio (1997), la sintaxis del castellano coloquial se organiza preferentemente mediante rasgos de coordinación y encadenamiento consecutivo, lo que da lugar a estructuras paratácticas extensas. En el plano prosódico, Quilis (1993) añade que el español general presenta un ritmo silábico y un predominio de formas bisílabas y trisílabas, rasgo que, según Marino Jiménez (2018), tiende a ralentizar el fraseo cuando se superpone a patrones musicales sincopados de origen anglófono.

La historiografía musical registra distintas formas de resolución de esta tensión. Una vía consistió en la traducción directa de repertorio anglófono sin adaptación métrica ni semántica, como en "Venus" (versión mexicana de Los Rockin' Devils, 1969, a partir de Shocking Blue) o "Popotitos" (Los Teen Tops y Los Rockin' Devils, derivada de "Boney Maronie" de Larry Williams, 1957). Otra consistió en la neutralización fonética y la eliminación de rasgos dialectales para radio y televisión, tal como Vila (1991) documenta en producciones de la industria española de los años ochenta, orientadas a un castellano de circulación suprarregional. Finalmente, Pujol (2002) identifica en el rock argentino un patrón de préstamos léxicos y de fraseo calcado del inglés, asociado a una aspiración explícita a modernidad.

Estas condiciones delimitan el horizonte de expectativas dentro del cual se inscribe el ingreso de Gustavo Cerati al circuito continental, en un campo donde la innovación estética tendía a formularse como corrección del castellano frente al modelo angloamericano. Desde ese marco, su producción no se configura como una excepción aislada, sino como una intervención que reorganiza los términos mismos del problema lingüístico, en la medida en que, tanto en Soda Stereo como en su etapa solista, introduce una reconfiguración del repertorio expresivo del rock latinoamericano, con efectos directos sobre la jerarquización de usos lingüísticos y formas de legitimidad cultural (Arnoux, 2000), en un género cuya dependencia del modelo angloamericano ya ha sido ampliamente documentada.

En diálogo con la línea de investigación desarrollada por José del Valle (2018), que entiende las intervenciones sobre la lengua en ámbitos culturales de alta visibilidad como formas de acción política orientadas a la producción de imaginarios de legitimidad lingüística y a la regulación de los modos socialmente aceptables de producir sentido, la obra de Cerati se examina aquí como una práctica situada que desplaza la posición del castellano rioplatense dentro del rock en español y, al mismo tiempo, consolida un modelo poético-pop de circulación continental, sustentado en procedimientos sintácticos, léxicos y enunciativos que inciden sobre las regulaciones de aceptabilidad discursiva. Desde esta perspectiva, se describen y analizan las operaciones a través de las cuales dicha producción interviene en los regímenes de legitimidad del castellano en el rock latinoamericano. En ese proceso, se reorganizan expectativas de legibilidad, jerarquías acentuales y formas de inscripción del español en un género de alcance global. Este abordaje se apoya en el estudio integrado de la configuración de un castellano poético-pop, del funcionamiento de una sintaxis deslizante en relación con la canción popular, de la hibridez léxica como recurso compositivo y de la gestión del acento rioplatense, junto con sus implicancias glotopolíticas en contextos atravesados por procesos de globalización.

El corpus está integrado por un conjunto acotado pero representativo de canciones, seleccionado según su alta circulación mediática, criterio que orienta la elección del material sin definir de antemano las categorías de análisis, las cuales se construyen a partir del examen sistemático de las operaciones sintácticas, léxicas y enunciativas presentes en los textos. Esta selección, no obstante, habilita la discusión de sus efectos en términos de legitimidad lingüística a escala continental. Lo componen, entre otras, "En la ciudad de la furia" (Doble vida, 1988), "De música ligera" (Canción animal, 1990), "Puente" (Bocanada, 1999), "Bocanada" (Bocanada, 1999), "Crimen" (Ahí vamos, 2006) y "Fuerza natural" (Fuerza natural, 2009).

Sobre este corpus se desarrolla una lectura orientada a describir cuatro planos analíticos articulados**:**

a) las operaciones sintácticas recurrentes (elipsis, fragmentación, aperturas oracionales);

b) la organización del léxico y sus combinaciones (tecnológico, natural, emocional, metapoético);

c) las operaciones de dicción y prosodia asociadas al castellano rioplatense; y

d) la configuración del sujeto lírico en relación con la tradición del rock testimonial latinoamericano.

Estas categorías, construidas a partir del corpus y contrastadas con la bibliografía especializada en clave comparativa, permiten interpretar dichas operaciones como intervenciones sobre los regímenes de legitimidad del castellano en un género de alcance global.

Asimismo, el trabajo dialoga con estudios críticos sobre la obra de Cerati y sobre el rock en español. Los aportes de Karen Koch en *Poéticas del rock* (2013), de Rodríguez Cortez sobre *Bocanada*, de Guzmán (2018) en *Tangible ausencia* y de Marino Jiménez (2018) en *Tonos digitales* permiten identificar la especificidad formal de Cerati dentro de un mapa crítico que ofrece antecedentes para comprender la singularidad de sus elecciones lingüísticas, aunque gran parte de esta bibliografía no adopte de manera explícita una perspectiva glotopolítica**.**

Aunque se considera toda la obra de Cerati, los procedimientos que aquí se describen no aparecen con la misma estabilidad a lo largo de toda la obra. En términos de configuración textual, su fijación puede ubicarse desde *Doble vida* (1988) y su consolidación en *Canción animal* (1990), etapa en la que estos rasgos dejan de operar como hallazgos puntuales y pasan a organizar una manera reconocible de escribir canciones dentro del formato pop-rock; Secul Giusti y Rodríguez Lemos (2011) permiten situar esta estabilización en el marco de transformaciones de la lírica rock en la transición democrática, mientras que Koch (2013) ofrece una caracterización útil para describir la deriva formal hacia una sintaxis menos clausurante. Más adelante, en la etapa solista, ese conjunto de procedimientos se intensifica y se reacomoda en función de otros objetivos poéticos, tal como sugiere el "corrimiento hacia la conceptualidad" señalado por Rodríguez Cortez (2010) y retomado por Guzmán (2018) para leer la escritura ceratiana como un programa de composición verbal sostenido.

Cerati como agente glotopolítico en el campo artístico

Para situar la intervención de Cerati en el castellano rioplatense, conviene partir de la manera en que su obra reorganiza la jerarquía de prestigios

lingüísticos en un género históricamente condicionado por el inglés. Desde los años ochenta, el rock en español cargaba con una doble presión: la imitación de patrones prosódicos anglosajones y la sospecha de que el castellano resultaba demasiado rígido o solemne para el fraseo pop-rock. En ese marco, la irrupción de Soda Stereo y, posteriormente, la obra solista de Cerati introducen un desplazamiento significativo**.** Ese cambio no se limita a una renovación musical, sino que implica un corrimiento en la valoración del castellano como lengua capaz de producir efectos de actualidad estética sin prescindir de rasgos dialectales**.**

Como señala Koch en *Poéticas del rock* (2013), Cerati produce "una estética del deslizamiento" que libera al castellano de la exigencia de sonar anglo-compatible e instala la posibilidad de producir modernidad sin renunciar a marcas identitarias. Esta operación, aun sin formularse como programa lingüístico explícito, adquiere el estatuto de una intervención, en la medida en que altera modos socialmente admitidos de decir y reconfigura la distribución de prestigios entre variantes dialectales. Asimismo, desplaza expectativas normativas sobre qué registros resultan aceptables en un espacio de escucha transnacional y convierte el acento rioplatense en un recurso de valor cultural antes que en un obstáculo.

La materialidad de esta reconfiguración se verifica en decisiones lingüísticas presentes desde las primeras producciones de Cerati. Según Secul Giusti y Rodríguez Lemos (2011), la lírica del rock argentino (1983-1986) muestra que, desde la etapa inicial de Soda Stereo, la variación rioplatense se incorpora como componente audible sin ser corregida hacia una neutralidad suprarregional, lo que expone una decisión que incide directamente en los parámetros de aceptabilidad lingüística. De este modo, la valoración creciente del castellano rioplatense como soporte de modernidad, entendida como capacidad de producir actualidad estética dentro del pop-rock sin recurrir a la explicación, la confesión ni la adaptación al patrón anglófono, aparece como un efecto derivado de la visibilidad estética de estas operaciones.

La dimensión concreta de esta intervención se observa de manera paradigmática en "De música ligera", cuyo estribillo ("De aquel amor de música ligera / nada nos libra, nada más queda") constituye uno de los enunciados de mayor circulación continental en castellano. La construcción prescinde del sujeto realizado: no aparece un pronombre ni un sintagma nominal que ocupe esa posición. El referente se recupera únicamente por la flexión verbal, lo que corresponde a lo que Brucart (2000) denomina elipsis

del argumento externo. Si bien el español admite la omisión del sujeto por tratarse de una lengua de sujeto nulo (pro-drop), en este caso la elipsis no funciona como un recurso gramatical neutro, sino como un procedimiento reiterado que organiza la enunciación.

El mismo funcionamiento se observa en estrofas previas ("Algún tiempo atrás pensé en escribirle / que nunca sorteé las trampas del amor"), donde la primera persona se recupera únicamente a partir de la flexión verbal. Se trata, en todos los casos, de la elipsis del sujeto gramatical, posibilidad estructural del castellano, ausente en lenguas como el inglés, que exige la expresión explícita del sujeto, y que Cerati convierte en un recurso estético sostenido en un género históricamente modelado por ese patrón angloamericano. Lo relevante no es la omisión en sí, sino su recurrencia y su efecto enunciativo: la voz se mantiene activa sin afirmarse como centro de validación del sentido, lo que atenúa la lógica confesional dominante en el rock argentino de la posdictadura. En este desplazamiento, el yo no desaparece, pero pierde su función de anclaje explícito del decir y queda reducido a una presencia implícita en la organización verbal, en la línea de lo señalado por Kozak (1990) sobre el corrimiento de la primera persona en el discurso del rock.

A este gesto sintáctico se suma una operación prosódica explícita. La pronunciación rioplatense aparece sin neutralización (yeísmo rehilado en "ella", "yo", "soñarla"; sibilantes enfatizadas en "masas", "nada más queda"), junto con una serie de verbos agudos que marcan cierres prosódicos rítmicos ("durmió", "enviaré", "pensé"). En un género donde la industria tendía a suavizar el acento para aproximarlo al patrón angloamericano, sostener ese timbre en grabaciones y estadios constituye una acción que modifica los modos admitidos de producir sentido y altera qué sonoridades del castellano se consideran actuales, en el sentido propuesto por Del Valle (2018).

El impacto de estas operaciones no se restringe al plano lingüístico, sino que se verifica en su circulación continental. "De música ligera", coreada desde México hasta Chile, transforma lo que en su origen podría haber sido un rasgo local en un patrón perceptivo transregional. En términos de Arnoux (2000), esta expansión supone un desplazamiento del centro dialectal del castellano dentro del rock y, siguiendo a Del Valle (2018), puede leerse como una intervención no estatal que redefine legitimidades lingüísticas desde el campo artístico. En este sentido, Cerati modifica las condiciones de

posibilidad para que el castellano rioplatense circule sin atenuación ni traducción.

A partir de estos elementos, el análisis permite distinguir dos modos diferenciados de economía discursiva en la obra de Cerati. En "De música ligera", la omisión reiterada del sujeto explícito explota una propiedad estructural del castellano como lengua de sujeto nulo, de modo que la primera persona se recupera por flexión verbal sin fijarse como centro explícito del decir, como en "Algún tiempo atrás pensé en escribirle / que nunca sorteé las trampas del amor" y "no le enviaré cenizas de rosas" ("De música ligera", 1990). Este funcionamiento, descripto en la gramática del español como elipsis del sujeto o del argumento externo, adquiere aquí valor enunciativo por su reiteración como procedimiento (Di Tullio, 1997; Brucart, 2000).

En "Puente" (*Bocanada*, 1999), la letra se organiza a partir de una sucesión de enunciados que no desarrollan de manera progresiva las relaciones entre los hechos, las percepciones o las evaluaciones que proponen. En formulaciones como "si algo callé es porque entendí todo menos la distancia" o "el paso que dimos es causa y es efecto", los vínculos causales y experienciales quedan condensados en expresiones breves, sin desplegarse en secuencias explicativas. Del mismo modo, pasajes como "arriba el sol, abajo el reflejo de cómo estalla mi alma" encadenan imágenes por yuxtaposición, sin que medien conectores que jerarquicen o estabilicen esas relaciones.

Este modo de encadenamiento, que evita la explicitación y sostiene la legibilidad en la continuidad verbal y en la proximidad semántica entre los segmentos, prolonga y desplaza procedimientos ya observables en "De música ligera". Allí, la economía enunciativa se concentraba en la elipsis reiterada del sujeto gramatical; en "Puente", en cambio, ese principio se extiende al plano textual y afecta la organización general del sentido.

En términos de Koch (2013), este funcionamiento puede reconocerse como parte de lo que la autora denomina una "estética del deslizamiento", en la medida en que el sentido no se fija mediante desarrollos sintácticos jerarquizados, sino que se produce en el pasaje entre fragmentos, en su encadenamiento y en su mutua resonancia. La diferencia entre ambas canciones no remite, así, a procedimientos divergentes, sino a dos modulaciones de un mismo modo de organización, que permiten administrar

la condensación del sentido sin cancelar la legibilidad en un espacio de escucha transnacional.

Un modelo de castellano poético-pop exportable: política del prestigio lingüístico

En *Bocanada*, Rodríguez Cortez describe un "corrimiento hacia la conceptualidad" que permite leer la obra como un espacio de abstracción sensorial apoyada en un soporte que vehicula esa mudanza: la hibridez léxica.

La hibridez léxica constituye uno de los núcleos formales del modelo ceratiano en la medida en que reorganiza el repertorio verbal disponible para el rock en castellano. Siguiendo a Arnoux (2000), entendemos el lexicón como el conjunto de unidades socialmente legitimadas para un dominio discursivo determinado. En ese marco, el rock en castellano había tendido a privilegiar léxicos asociados al coloquialismo, al testimonio generacional y a la experiencia inmediata, tal como señalan Vila (1991) y Pujol (2002). La obra de Cerati no inaugura la incorporación de vocabularios no coloquiales, pero sí estabiliza y vuelve central una combinación sostenida de campos léxicos heterogéneos dentro de un formato pop de alta circulación. En "Puente", esta coexistencia se vuelve especialmente visible: el campo material-científico ("Desordené átomos tuyos para hacerte aparecer"), el campo perceptivo-sensorial ("arriba el sol, abajo el reflejo de cómo estalla mi alma"), el campo ritual-metapoético ("cruza el amor, yo cruzaré los dedos") y el campo afectivo condensado ("gracias por venir") se articulan en una misma superficie verbal sin jerarquización explícita. En el contexto histórico del rock en castellano, esta hibridez no opera como excepción ni como gesto vanguardista aislado, sino como un modelo compositivo estable que circula masivamente y redefine qué combinaciones léxicas resultan aceptables y eficaces dentro del género, en el sentido señalado por Guzmán (2018) al caracterizar la obra de Cerati como un "pliegue de vanguardia" integrado al circuito pop.

La relevancia política de esta hibridez no radica solo en la innovación léxica, sino en su capacidad de producir formas de experiencia a partir del lenguaje, y no únicamente describirlas. En *Fuerza natural*, el cuerpo enunciador abandona la psicología confesional y aparece como organismo expandido en estado de percepción ("Voy pisando fósiles, no me dejarán caer"; "un mundo microscópico me sostiene de los pies"; "viajo sin

moverme"). El yo, en la formulación de Kozak (1990), deja de narrar interioridad para convertirse en superficie receptora de fuerzas y materia. Este desplazamiento permite observar que el castellano rioplatense puede alojar pensamiento abstracto en clave pop (azar, destino, percepción, cosmos) sin adoptar solemnidad ni perder su condición cantable.

La condición que permite leer estas operaciones como una intervención glotopolítica y no como un rasgo estilístico idiosincrático es su circulación. Del Valle (2018) señala que una práctica se vuelve política cultural de la lengua cuando se despliega en espacios de alta visibilidad, genera modelos imitables y reordena jerarquías de legitimidad lingüística. La hibridez léxica que caracteriza la obra de Cerati puede inscribirse en ese marco en la medida en que se consolida en canciones de amplia circulación continental y pasa a funcionar como un recurso compositivo admisible dentro del pop-rock latinoamericano de las décadas siguientes. A partir de los años noventa, la coexistencia de léxicos perceptivos, conceptuales y afectivos deja de aparecer como anomalía o exceso "intelectual" y se integra de manera progresivamente naturalizada en el pop-rock latinoamericano de circulación regional. Este desplazamiento puede observarse, por ejemplo, en la obra de Julieta Venegas: a partir de *Bueninvento* (2000), la escritura de canciones articula registros emocionales con imágenes abstractas y formulaciones conceptuales sin apoyarse en el relato lineal ni en la confesión directa, lo que da lugar a una lírica íntima pero no explicativa. Piénsese, asimismo, en Zoé; desde *Memo Rex Commander y el Corazón Atómico de la Vía Láctea* (2006), su producción consolida una combinación estable de léxico sensorial, referencias científicas y estados afectivos en un formato pop de alta circulación, incorporando la abstracción como parte ordinaria del horizonte expresivo del género. Un proceso análogo se reconoce en Babasónicos, particularmente desde *Jessico* (2001), disco en el que la escritura integra vocabulario conceptual, erotismo y reflexión metalingüística sin jerarquización explícita y desplaza la expectativa del rock testimonial hacia una poética basada en la condensación y la ambigüedad controlada. En estos casos, la hibridez léxica no opera como gesto excepcional ni como marca de distinción culta, sino como recurso compositivo normalizado dentro del pop-rock en castellano, lo que permite leer retrospectivamente la obra de Cerati, en efecto, como uno de los puntos en que esta reorganización del repertorio verbal adquiere visibilidad y legitimidad continental. En este sentido, y retomando a Alabarces (2008) en su concepción de la música popular como

práctica que organiza horizontes culturales compartidos, el modelo ceratiano no se agota en su propio corpus, sino que incide en la definición de modos legítimos de escribir y cantar en castellano en un espacio transnacional, más allá de su anclaje rioplatense.

Así entendido, el castellano poético-pop emerge como variedad exportable porque:

a) ensancha lo decible al integrar léxicos antes ajenos al rock sin otorgarles solemnidad;

b) sostiene musicalidad, dado que las imágenes se estructuran en fraseo rítmico antes que lineal;

c) articula identidad sin folclorizar, ya que la marca rioplatense no se convierte en sello localista.

La hibridez léxica, la performatividad sensorial y la circulación transnacional convergen como vectores que configuran una intervención que, en la obra de Cerati, instala condiciones materiales y perceptivas para que el castellano rioplatense funcione como lengua contemporánea dentro del pop latinoamericano.

Reorganización del contrato de legibilidad: decir sin explicar

Como se ha venido mostrando, si en "De música ligera" el análisis permitió examinar la legitimación auditiva del acento y la modulación del sujeto, y en "Puente" la expansión del repertorio léxico y la economía de la condensación, la transformación más profunda se localiza en el modo en que la obra de Cerati reorganiza las condiciones mismas de legibilidad del castellano en la canción popular. Este desplazamiento no introduce un eje analítico nuevo, sino que rearticula, en un plano discursivo más general, las operaciones ya descriptas, permitiendo pensar sus efectos no solo en términos formales, sino también en relación con los modos socialmente admitidos de comprender, interpretar y circular estas canciones.

Este modo de organización redefine la legibilidad del castellano en la canción popular: la comprensión se sostiene en inferencias compartidas y en una economía expresiva de alta condensación, más que en la explicitación exhaustiva del sentido. En ese marco, el desliz sintáctico (Koch, 2013) no funciona únicamente como un procedimiento formal, sino como un dispositivo que, en su propia lógica textual, favorece la circulación ampliada de estas canciones en un espacio musical globalizado, en la medida en que

reduce la dependencia de anclajes locales específicos y habilita formas de inteligibilidad compatibles con públicos diversos. De este modo, la condensación del sentido contribuye a una universalización pragmática del castellano, entendida no como neutralización normativa, sino como ampliación de sus posibilidades de circulación transregional sin pérdida de marcas, en articulación con las lógicas de difusión, repetición y apropiación propias del campo musical continental.

En este punto resulta pertinente la perspectiva de Marino Jiménez (2018), quien muestra que, en la canción pop, la sintaxis no opera únicamente como estructura gramatical, sino también como principio rítmico y como dispositivo de segmentación perceptiva. En "Puente", la disposición de los segmentos verbales y su encadenamiento no explicativo orientan la escucha a través de una progresión perceptiva construida en el transcurso de la canción, de modo que la comprensión se configura en el tiempo de la escucha y no a partir de la clausura semántica de cada enunciado. Esta modalidad de organización incide directamente en la configuración del sujeto enunciador**.**

La repetición en "Puente" cumple una función que incide en la configuración del sujeto: desplaza al yo hacia una zona marginal de la enunciación. La primera persona aparece apenas como marca, subordinada a una acción o condición, y en otros tramos se omite por completo, de modo que la subjetividad queda sostenida únicamente por la instancia vocal y no por una afirmación explícita del yo**.** El valor de este gesto no reside en su singularidad formal, sino en advertir que Cerati habilita y masifica una forma de decir en la que la identidad no se declara. En un género históricamente estructurado por la primera persona testimonial, esta atenuación del yo redistribuye prestigio entre formas de subjetividad.

En "En la ciudad de la furia", este corrimiento del sujeto se extiende y se complejiza. La primera persona se proyecta como figura en desplazamiento antes que como interioridad psicológica, tal como se observa en formulaciones como "me verás volar por la ciudad de la furia" y "donde nadie sabe de mí y yo soy parte de todos", donde el yo aparece disuelto en un espacio urbano impersonal. Al mismo tiempo, la letra sostiene una fuerte indeterminación semántica, sin garantizar la continuidad lógica entre las imágenes: "con la luz del sol se derriten mis alas", "un amor invisible me guía", "me visitan las sombras de la ciudad". Desde una perspectiva discursiva, esta modalidad puede describirse como transfrástica, en tanto el sentido no se construye en cada enunciado de manera autónoma, sino en las

relaciones móviles entre segmentos que no se articulan mediante nexos explicativos. La recepción masiva de este tipo de organización discursiva contribuye, así, a fijar como horizonte perceptivo una modalidad de comprensión no lineal, que en su momento operó como ruptura de la expectativa narrativa dominante en la canción popular.

En el plano de la circulación cultural, Alabarces (2008) sostiene que la música popular produce formas de comunidad cultural compartida. En el caso de Cerati, esta producción se orienta hacia una comunidad de interpretación, en la que lo central no es el contenido explícito del enunciado, sino la disposición a sostener lo no explicado como condición de sentido. La letra no prioriza el desarrollo ni el cierre, sino la continuidad perceptiva. En este modelo, el castellano no compite con el inglés en linealidad explicativa, sino que adquiere prestigio en la suspensión y en la condensación**.**

Lo decisivo no es el procedimiento formal aislado**,** sino su inscripción en un régimen de visibilidad. Según Del Valle (2018), la política cultural de la lengua consiste en acciones que alteran imaginarios de legitimidad. La contribución de este trabajo es sostener que la intervención de Cerati no es únicamente estética, sino que modifica las condiciones bajo las cuales una letra en castellano puede ser reconocida como contemporánea dentro del rock latinoamericano. A partir de este desplazamiento, se habilita un modelo en el que no explicar, no declarar y no cerrar deja de ser un déficit y se convierte en un principio de valor, transformando una característica históricamente problematizada del castellano en un recurso estéticamente legítimo.

Política del yo y reordenamiento del sujeto lírico

Si, como se dijo, el castellano poético-pop amplía lo decible y el contrato de legibilidad redefine cómo una letra se interpreta, la última dimensión en la que se verifica la intervención ceratiana es la de la voz. Como se ha venido sosteniendo en este trabajo, la política del yo se aborda como un problema discursivo, vinculado con quién puede enunciar y bajo qué condiciones dentro de la canción popular de alta circulación. El rock latinoamericano, desde la década de 1980 y según Vila (1991) y Pujol (2002), sostuvo buena parte de su legitimidad estética en la confesión y en la identificación entre voz y verdad. En ese marco, la primera persona operaba como garantía de autenticidad. La obra de Cerati introduce un desplazamiento en ese régimen,

mediante la modulación de la primera persona y su reubicación como instancia no exclusiva de validación del sentido.

"Crimen" ofrece un ejemplo significativo de este corrimiento. La subjetividad aparece inscripta en una lógica procesual, en la que la voz se reconoce sin ocupar una posición dominante. La experiencia se presenta como secuencia sometida a evaluación, y la formulación verbal introduce vacilación y pérdida de control. Cuando la letra se aproxima a la explicación de la experiencia, esta se interrumpe y queda reducida a una constatación impersonal. Esta reconfiguración introduce en la canción pop un registro discursivo ajeno al testimonio, asociado a formas de enunciación que articulan lenguaje, evaluación y acontecimiento. El punto relevante es que el castellano alberga una subjetividad organizada en torno a relaciones entre decir, juicio y proceso, más que alrededor de la interioridad confesional.

"Puente" presenta otra variante de esta política del yo. La primera persona aparece cuando resulta necesaria para sostener el vínculo comunicativo y se retrae a medida que el acontecimiento verbal adquiere centralidad. La subjetividad opera como condición del decir, antes que como fundamento de la escena. Esta economía subjetiva puede vincularse con lo señalado por Brucart (2000) respecto de la omisión de constituyentes y su impacto jerárquico en la organización de la información. En su circulación masiva, una voz no declarativa adquiere legitimidad como modo autorizado de enunciación en la canción popular, sin que la primera persona funcione como requisito para la construcción del sentido.

En una fase ulterior de este proceso, *Fuerza natural* profundiza y reconfigura esta operación. La voz se expande y se redefine como medio perceptivo, más que como instancia de relato. La construcción de la subjetividad se realiza mediante estados, desplazamientos y percepciones en movimiento. Este procedimiento converge con lo señalado por Kozak (1990) acerca de la movilidad de la posición enunciativa en el rock, y adquiere valor glotopolítico al ofrecer un modelo mediante el cual el castellano produce una primera persona conceptual y sensorial, compatible con la accesibilidad propia del pop.

Desde una perspectiva cultural, la música popular produce formas de comunidad imaginada (Alabarces, 2008). En la obra de Cerati, esta producción se organiza como comunidad de interpretación, basada en la posibilidad de ingresar en la letra sin centralizar el sentido en la voz

enunciante**.** Al distribuir el espacio enunciativo, la primera persona habilita la participación de otros en el proceso interpretativo y amplía las posiciones posibles de escucha**.**

En conjunto, la intervención de Cerati sobre el léxico, la dicción, la legibilidad y la voz configura una transformación de la política del sujeto en el rock latinoamericano. La circulación continental de una primera persona modulada y lateral habilita una forma de subjetividad compatible con la modernidad sonora y con la multiplicidad interpretativa, a la vez que sostiene su proyección suprarregional.

La hipótesis inicial, según la cual Gustavo Cerati actuó como agente glotopolítico y reordenó las condiciones de funcionamiento del castellano en la música popular latinoamericana, se sostiene en el recorrido analítico del corpus y en el diálogo con la bibliografía especializada. La intervención excede el plano auditivo y el repertorio estilístico: involucra, de manera articulada, la dicción rioplatense sostenida en circulación masiva, la ampliación del repertorio verbal, la reorganización del contrato de legibilidad y la modulación de la posición del sujeto enunciador. En ese marco, el campo pop-rock continental deja atrás la sospecha de inadecuación del castellano frente a la contemporaneidad estética y desplaza su horizonte hacia una premisa inversa: el castellano produce modernidad cuando la escucha se dispone a reconocer valor en sus marcas y en sus procedimientos.

Las canciones analizadas muestran que la reducción de la centralidad confesional del yo, la expansión del repertorio léxico y la tendencia a desactivar cierres oracionales convergen en un efecto glotopolítico verificable: el castellano obtiene condiciones de prestigio en un dominio transnacional sin neutralizar el acento rioplatense ni plegarse a modelos expresivos anglófonos. Esta afirmación cobra espesor a partir de la circulación masiva del repertorio y de los hábitos de lectura y escucha que dicha circulación consolida en públicos amplios, tal como Del Valle (2018) y Alabarces (2008) permiten pensar para la música popular como espacio de alta visibilidad cultural. En estos términos, la operación ceratiana habilita un castellano capaz de sostener contemporaneidad mediante suspensión interpretativa, hibridez verbal, dicción no neutralizada y modulación del yo como instancia lateral del sentido.

Queda abierta una pregunta que el artículo deja formulada como problema: ¿qué ocurre cuando ese modelo, ya canonizado, empieza a operar

como patrón regulativo de lo escuchable y de lo legítimo? La consolidación del modelo ceratiano exige examinar escenas posteriores sin presuponer continuidad automática, atendiendo tanto a reescrituras como a desplazamientos. Una indagación de esa serie requeriría orientar la mirada hacia repertorios y escenas que reorganizan de otro modo la legitimidad lingüística (cumbia, trap, lenguas indígenas, producciones ajenas al eje rioplatense), donde se advierten operaciones con distinta visibilidad y con desigual acceso al prestigio continental. Aquí queda planteado el horizonte de esa pesquisa: el castellano después de Cerati, entre la expansión de lo decible y el riesgo de que esa ampliación se estabilice como nueva norma implícita.

Bibliografía

ALABARCES, PABLO. *Rock, música popular y nación*. Buenos Aires: CLACSO, 2008.

ARNOUX, ELVIRA NARVAJA DE. *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

BRUCART, JOSÉ MARÍA. "La elipsis", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.). *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 2. Madrid: Espasa Calpe / RAE, 2000, pp. 2787-2866.

DEL VALLE, JOSÉ. *Lo político del lenguaje: travesía por el español y sus malestares*. Santiago de Chile: Verba Volant, 2018.

DI TULLIO, ÁNGELA. *Manual de gramática del español*. Buenos Aires: Edicial, 1997.

GUZMÁN, LILIANA J. "Laberinto ceratiano: pliegues de vanguardia de un arte musical infinito", *Tangible ausencia*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2018. Disponible en línea: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/tangible/article/view/21367

KOCH, KAREN. "Gustavo Cerati: la vidriera posmoderna", en M. H. Olivieri (ed.). *Poéticas del rock*, vol. 2. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.

---. Kozak, C. (1990). *Rock en letras*. Ciudad de Buenos Aires: Libros del Quirquincho.

MARINO JIMÉNEZ, MAURO. "Estética literaria en el análisis de la música popular contemporánea: una lectura de 'Puente' de Gustavo Cerati y 'Bachata rosa' de Juan Luis Guerra", *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, núm. 35, 2018. Disponible en línea:

https://www.um.es/tonosdigital/znum35/secciones/estudios-18-puente.html

PUJOL, SERGIO. *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

QUILIS, ANTONIO. *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos, 1993.

RODRÍGUEZ CORTEZ, CARLOS U. *Cerati y Bocanada: música de una cultura literaria*. Yale University, s. f. Disponible en línea: https://ejournals.library.yale.edu/article/view/3968/3581

SECUL GIUSTI, CECILIA Y FLORENCIA RODRÍGUEZ LEMOS. *Si tienes voz, tienes palabras: análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la "primavera democrática" (1983-1986)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2011. Tesis de grado. Disponible en línea: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.692/te.692.pdf

VILA, PABLO. *Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.