

[ARTÍCULO]

Tango y Rock nacional: una relación problemática en *Rubias de New York*, de Cucuza Castiello

Juan Martin Salandro

Universidad Nacional de Mar del Plata; CELEHIS
Email de contacto: salandrojuanmartin@gmail.com

Recibido: 27 de febrero, 2025

Aceptado: 15 de abril, 2025

Publicado: 30 de mayo, 2025

Tango and National Rock: A Troubled Relationship in *Rubias de New York*, by Cucuza Castiello

Cómo citar este artículo:

Salandro, J. (2025). Tango y Rock nacional: una relación problemática en *Rubias de New York*, de Cucuza Castiello. *Revista Chilena de Semiótica*, (21), pp. 113-120

Resumen

El artículo examina el cruce entre el tango y el rock nacional argentino a partir de la interpretación que realiza Cucuza Castiello del tema "Rubias de New York", de Carlos Gardel, en una versión que incluye estrofas de "La rubia tarada" de Sumo. Este gesto artístico se analiza desde el concepto bajtiniano de dialogismo, entendido como la interacción dinámica de voces que construyen sentido de manera conflictiva y abierta. Castiello no solo cruza estilos musicales, sino que interpela el lenguaje y sus significaciones establecidas a través de un uso paródico e intertextual que subvierte los discursos hegemónicos sobre el tango. El autor propone que la operación de Castiello debe leerse en clave crítica, al incorporar una voz marginal y contestataria como la de Luca Prodan en un repertorio icónico de la música nacional.

Palabras clave

Rock argentino; Tango; Cucuza Castiello; Dialogismo; Bajtin.

Abstract

This article examines the intersection between tango and Argentine national rock through Cucuza Castiello's interpretation of Carlos Gardel's "Rubias de New York," a version that includes verses from Sumo's "La rubia tarada." This artistic gesture is analyzed through the Bakhtinian concept of dialogism, understood as the dynamic interaction of voices that construct meaning in a conflicting and open manner. Castiello not only crosses musical styles but also questions language and its established meanings through a parodic and intertextual use that subverts hegemonic discourses about tango. The author proposes that Castiello's work should be read critically, incorporating a marginal and rebellious voice like Luca Prodan's into an iconic repertoire of Argentine music.

Keywords

Argentine rock; Tango; Cucuza Castiello; Dialogism; Bajtin.

El rock nacional (argentino) suele apelar a otros registros, modos o formas -pensando la música estructurada como un lenguaje [2]-, de las expresiones populares, estableciendo una suerte de diálogo. En el presente trabajo, proponemos una lectura de la propuesta del cantor argentino “Cucuza” Castiello, a partir de su interpretación de la canción *Rubias de New York*, de Carlos Gardel [3]. Castiello es reconocido en el ambiente por el modo en que mixtura las tradiciones del rock nacional y el tango. A grandes rasgos, esto podría leerse desde la concepción de “estilización”, como el proceso por el que un autor utiliza palabras ajenas e imita un estilo para expresar sus propias ideas. Un claro ejemplo de esto serían las citas. Presupone, así, la existencia de un estilo precedente, “reconoce que el conjunto de procedimientos estilísticos que ella reproduce en algún momento tuvo un significado directo e inmediato, expresó la última instancia del sentido” (Bajtín, 2003: 276). Ahora bien, la estilización es diferente de la imitación. La imitación se asimila a la palabra ajena, fusionándose con ella; pierde el carácter bivocal [3]. En la estilización se percibe la distinción con la voz ajena, y la convencionalización que realiza sobre aquella no niega que, como señala Bajtín, “la palabra convencional siempre es bivocal” [4].

Ahora bien, la relación entre estos géneros no es tan dúctil y amistosa como se quisiera pensar; desde sus orígenes, ambas vertientes establecieron un principio de exclusión mutuo. Para abordar esto, proponemos una lectura a la luz del concepto bajtiniano de “dialogismo”, en tanto que:

(...) la conciencia dialógica se manifiesta en cada acto personalizado, dinámico, abierto, de la discursividad, y forma la trama, el tejido de la circulación social (y de la lucha) del sentido, tanto diacrónica como sincrónicamente. Es un modo de relación específica, de carácter verbal, por el cual los seres humanos conocen e interpretan el mundo, se dan a conocer, son conocidos, conocen al otro y se re-conocen para sí mismo, de manera múltiple y fragmentaria, nunca como una totalidad acabada (Arán, 2006: 83-84)

Ahora, el término que se pone en cuestión acá es “Tango”. No nos parece menor detenernos en el espesor semántico de un término teniendo en cuenta que para Bajtín la palabra es una entidad viva, que se llena de sentido en un contexto de enunciación y a través de las relaciones que establece con otras palabras precedentes; “Las relaciones dialógicas pueden penetrar en el interior de los enunciados, incluso dentro de una palabra aislada si en ella se toman dialógicamente dos voces” (Arán, 2006: 85). En palabras de Julia Kristeva, al introducir la noción de “estatuto de la palabra como una unidad mínima de la estructura, Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad” (Kristeva, 1981:188). Así, el principio de ambivalencia nos permite recuperar dos grandes acepciones al término: el tango como género y Tango como nombre propio: apodo del músico José Iglesias, figura germinal, y arquetípica, del “rockero argentino” [5]. Dice Fernando García:

La apropiación y reutilización de la palabra que designa el género musical que Buenos Aires alumbró en su laberinto migratorio no era en absoluto menor. [Tanguito] había logrado que la palabra “tango” desbarrancara con él de la

cultura oficial. [...] En su devenir de flaneur asaltafarmacias arrastra consigo la palabra “tango”, que aparecía inmersa en episodios de hippies marginales en la prensa escrita. [...] La palabra “tango”, a través de esta operación de pop-lunfardo, volvía a ser peligrosa e indeseable, como en sus comienzos en la “Finisterre” del arrabal (García, 2017: 76) [6].

Ahora, esta lectura se habilita desde la selección del título del disco, donde figura la canción a abordar, por parte de Castiello: Menesunda. O “Droga” [7], o la instalación llevada a cabo por Marta Minujín y Rubén Santantonín [8] en 1965 en el seno del Instituto Di Tella (Buenos Aires) [9]. Siguiendo a García, el rock nacional, de mano de Jorge Álvarez y el sello Mandioca, recupera el espíritu contracultural del Di Tella, foco de la “Neovanguardia porteña”, por eso no es menor recuperar este reenvío a la historia del under porteño.

Ahora, teniendo este panorama podemos abordar la canción. Transcribo la letra completa:

Mary, Peggy, Betty, Julie, rubias de New York
 Cabecitas adoradas que mienten amor
 Dan envidia a las estrellas
 Yo no sé vivir sin ellas
 Mary, Peggy, Betty, Julie, de labios en flor

Es como el cristal la risa loca de Julie
 Es como el cantar de un manantial
 Turba mi soñar el dulce hechizo de Peggy
 Su mirada azul, honda como el mar
 Deliciosas criaturas perfumadas
 Quiero el beso de sus boquitas pintadas
 Frágiles muñecas del olvido y el placer

Turba mi soñar el dulce hechizo de Peggy
 Su mirada azul, honda como el mar

*Caras conchetas, miradas berretas
 Y hombres encajados en Fiorucci
 Oigo "dame" y "quiero" y "no te metas"
 "¿Te gustó el nuevo Bertolucci?"
 La rubia tarada, bronceada, aburrida
 Me dice "¿por qué te pelaste?"*

Ríe su alegría como un cascabel

Oh mamá, papá y mamá, papá oh, papá y mamá

Rubio cocktail que emborracha, así es Mary
 Tu melena que es de plata quiero para mí
 Si el amor que me ofrecías
 Solo dura un breve día
 Tiene el fuego de una brasa tu pasión, Betty

Es como el cristal la risa loca de Julie
 Es como el cantar de un manantial

*Y yo "por el asco que da tu sociedad"
 Por el pelo de hoy, ¿cuánto gastaste?*

Deliciosas criaturas perfumadas
 Quiero el beso de sus boquitas pintadas
 Frágiles muñecas del olvido y el placer
 Ríe su alegría como un cascabel

¡Una noche en New York City!

Lo interesante resulta del modo en que, a diferencia de otras interpretaciones de Castiello donde toma la letra de una canción y la adapta a la base musical a modo de tango o milonga, acá intercala algunas estrofas de “La rubia tarada” de Sumo (*Divididos por la felicidad 1985*; en cursiva). En esta versión explotan las nociones de “heteroglosia” y “palabra bivocal” -en la forma, en este caso, de la “parodia”[10]- en tanto que se pone en uso la palabra del otro, constitutiva del sujeto y su habla, pero en una relación contestataria: se vuelve hacia su objeto. Podemos realizar un ejercicio de exegesis y rastrear las múltiples voces que resuenan en el juego que propone Castiello al leer el clásico gardeliano desde la tradición rockera, lo que implicaría leer desde la serie de reminiscencias que tienen en su centro a Carlos Gardel como ícono de la música nacional [11]. Pero, no es solo cuestión de señalar referencias, sino el modo en que ellas se articulan y cómo se ponen en juego. La orquestación es muy clara en este sentido: Castiello comparte el espacio con dos voces más - Ariel Ardit y Silvana Sosto-. Cada uno canta una estrofa del tema de forma intercalada. Ahora, la primera interpolación de la canción de Sumo -el verso “Oh mamá”- entra como un coro, paneado hacia el fondo de la escena, explotando la idea de las voces que suenan en el fondo de los enunciados. Ahora, la elección del tema no es inocente, más allá de que abran y cierren con la referencia directa a New York -primer verso de Gardel, último verso de Sumo; lo que uno abre, el otro lo cierra en un ciclo continuo de voces que se oyen y se dicen-. La letra de Luca Prodan está inundada de figuras del decir: “oigo”, “me dice”, los diálogos de todas las voces que forman una suerte de “coro concheto” del que reniega la voz lírica [12]. Por su lado, el primer término, “caras”, conecta con todo el imaginario sensualista, rozando lo banal, que presenta Gardel, y lo desmonta.

Quizás la canción de Luca no pretendía operar sobre el texto gardeliano [13]. Pero la experiencia de Castiello no es leer un texto desde sus voces precedentes, sino actualizarlo a través de las lecturas que se han hecho de él, sus posteriores, poniéndolas en juego para ensayar una lectura que rompe el lugar del sentido naturalizado.

Así, al problematizar la noción de dialogismo en estas dimensiones, podemos notar el modo en que la teoría de Bajtín habilita al estudio de una semiótica de la cultura, a pensar la “ambivalencia y la polisemia de todo fenómeno” (Bajtín, 2003: 51). Nos hacemos de la idea de “estereotipo” en relación con el “discurso consolidado” (Simón, 2017: 49) de Roland Barthes [14], pensándolo en la línea de la “monosemia” (Barthes, 2007) [15], el “cierre” o la “muerte del sentido”, para pensar cómo la teoría de la translingüística, sostenida en el concepto de dialogismo, habilita una lectura crítica que puede desmontar el lugar del “sentido común” [16]. Si bien es difícil pensar que Castiello opere en contra del estatuto tanto del rock nacional como del tango, el uso extensivo de la parodia en esta canción puede leerse como un buscar

romper el principio de exclusión que existe en el origen de estos dos “lenguajes”: tal como músicos de generaciones posteriores -Charly García, Luis Alberto Spinetta- tomaron elementos del tango [17], ahora Cucuza propone un movimiento doble: “meter” un discurso dentro de otro [18]. La cita es la herramienta más dinámica de la que dispone, y la forma más explícita con la que el cantante se relaciona con la tradición para desmontarla en el juego combinatorio, la vuelve sobre sí, contra sí. De este modo, lleva a cabo un gesto crítico [19] que pone en vilo la definición de la lengua musical nacional. Creemos que con este breve comentario podemos marcar algunos puntos de partida para empezar a pensar el gesto de Castiello en línea con el concepto de crítica y semiología que esboza Roland Barthes en *Mitologías*:

Una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la llamada cultura de masa” (Barthes). Aquí, la semiología es concebida como un desmontaje de ese lenguaje, desmontaje que pueda dar cuenta en detalle de la “mistificación que transforma la cultura pequeño-burguesa en naturaleza universal (Simón, 2017: 48).

Castiello no es un semiólogo profesional, pero es indudable que en el desmontaje que lleva a cabo a partir del juego combinatorio e intertextual, sostiene un gesto crítico que, como propone Barthes en *Lección inaugural* (1978), pone en jaque la ideología de la burguesía porteña a través de reescribir una canción icónica de Gardel, gran mito argentino, en el sentido que le da el semiólogo francés (2004) [20]. La estilización, que nombramos al principio del trabajo, que se produce al “citar” el tema de Sumo dentro del de Gardel, o viceversa, opera sobre el gesto de citar un lenguaje: ¿qué se cita? El habla rioplatense; “todo miro es un habla” (Barthes, 2004: 199).

NOTAS

[1] **Juan Martín Salandro** es profesor y licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Miembro del grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria (CELEHIS; UNMDP). Su trabajo de investigación gira en torno a la política de lo sensible en los '90 -lo audible, lo visible y lo decible- y la relación de los sujetos marginales con las medialidades.

[2] Recordando que, para Bajtín, el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados que “reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas [...], ante todo, por su composición o estructuración” (2008: 245), proponemos pensar los géneros musicales como géneros discursivos: sistematización formal en la esfera de la vida de la palabra.

[3] Seguimos la siguiente versión de la canción “Rubias de New York”: https://www.youtube.com/watch?v=l_RT7AeS4k4&ab_channel=CucuzaCastiello

[4] Por palabra ambivalente entendemos aquella en que el autor penetra en el núcleo significante del enunciado, puede tomar un enunciado ajeno e imprimirle sentidos nuevos. Esta categoría no solo se caracteriza porque el autor haga uso del habla del otro para sus propios fines, haciéndola relativa, sino que es el punto donde se cruzan dos definiciones del estatuto de la palabra: el horizontal, donde la palabra en el texto pertenece al sujeto de la escritura y al destinatario; y el vertical, donde la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico.

[5] Coronado como “el rey de los hippies” en 1968 por el periodista José de Zer de la revista *Así*.

[6] La película pseudo biográfica *Tango Feroz* (1993), dirigida por Marcelo Piñeyro, es muy coherente en el plano del argumento que pretendemos sostener en este trabajo. En la canción que abre el film, encontramos la mención a Malena, otro nombre propio denso semánticamente, remite inmediatamente al imaginario del tanto, en especial a la composición de Homero Manzi y Lucio Demare de 1941, “Malena”. La película parodia el verso que abre el tango: *Malena canta el tango como ninguna* (Manzi) / *Malena canta en el fango como en la luna* (Fernando Barrientos). Vemos como, manteniendo incluso la misma métrica y apelando a la anáfora para construir el paralelismo sintáctico, se construye una parodia que degrada al imaginario tanguero: arranca a Malena del parnaso telúrico y la sumerge en el barro. Cabría, igualmente, profundizar en la convivencia de lo sublime y lo degradado -el fango y la luna-.

[7] <https://dle.rae.es/menesunda>

[8] https://es.wikipedia.org/wiki/La_Menesunda

[9] El nombre del disco, de igual modo, recupera el nombre del ciclo “Menesunda”, realizado regularmente en el bar “El faro”.

[10] En la parodia el autor no se identifica con el enunciado “otro”, sino que toma una postura contraria. Es decir que operan dos discursos, lo dicho y lo insinuado; la dimensión bivocal de la palabra viva en tanto se dirige a un discurso ajeno. No solo consiste en querer decir lo contrario de lo que se está diciendo, sino en realizar una verdadera apertura significante en donde, a través de lo dicho y la identificación del ángulo dialógico, el interlocutor pueda inferir en gran medida lo que el hablante imprime en lo no dicho.

[11] Sumo, bastión de la contracultura argentina conecta directamente con Divididos, banda compuesta por sus exintegrantes y que toma, precisamente, el nombre del disco donde se encuentra “La rubia tarada”. Así, recuperamos la canción “Tajo-C” (*La era de la boludez*; 1993) donde mentan a “las rubias”. Otra referencia ineludible es “Piano Bar”, de Charly García, gran sintetizador de estas tradiciones y, evidentemente, modelo a seguir de Castiello; no es inocente el modo en que Charly explota la coincidencia de nombres propios. Desde otra arista, resuena el juego intertextual llevado a cabo por Manuel Puig en *Boquitas pintadas*, que toma, también, la canción de Gardel como centro de sentido.

[12] Desde la orquestación, el tema de Sumo también explota la idea del diálogo de voces: las citas están cantadas en un tono burlón; la tercera estrofa es cantada por otra voz -Ricardo Mollo- con un tono agudo que busca imprimir un gesto cómico.

[13] Sin embargo, no hay que olvidar la posición del cantante italoargentino sobre el tango (véase: <https://www.filo.news/espectaculos/El-dia-en-que-Luca-Prodan-se-pronuncio-en-contra-del-machismo--20180919-0027.html>).

[14] Cabe recuperar que, para Barthes, la naturaleza misma del signo implica la estereotipación, porque se sostiene en la repetición y en el reconocimiento. Y, en esa repetición, hay una afirmación de lo repetido (Barthes, 2008: 120-121).

[15] La “monosemia” “es un régimen, un sistema ideológico social o institucional o estético, en el que se piensa que los mensajes o los significantes tienen un solo sentido, que es el bueno” (Barthes, 2007: 47).

[16] El dialogismo no es 'la libertad de decir todo': es una 'burla' [...] dramática, un imperativo distinto" (Bajtín, 1981: 198). Así, la ambivalencia del lenguaje paródico se hermana con la demolición, o inversión, de las jerarquías en el seno del discurso monológico -en el cual se reconoce el lenguaje de las ciencias duras contra el que Bajtín polemiza-

[17] "Hay algo de esa fusión del tango y el rock que forma parte de una lírica urbana, es una tangolencia rockera eterna', dijo el flaco Spinetta" (en Belverede).

[18] Dice: Otro de los ejemplos que siguen esta idea del 2 en 1, pero esta vez en tren más "pintoresco" y jovial, aunque no menos interesante, es el de meter un tema (Rock) de "Sumo" dentro de un foxtrot de Gardel y Lepera usando como punto de partida del "juego" la rubias de las mujeres de las que ambos temas hablan, mujeres algo tontas, por un lado, "pícaras" por el otro, ambas relacionadas con New York. De ahí nace "Rubias (taradas) de New York". (en Belverede).

[19] Decimos "crítica" porque, como dice Pablo Kohan: "In Tango we've lost our critics. We almost lost our musicians, lyricists, and singers, but little by little they've begun to reappear. We have a few masters left to teach us, and a new generation with a hunger to learn, but there are no more critics in tango. Maybe, for this reason, when a so-called major newspaper writes a piece about tango, something that only rarely happens...the ignorance begins. From the critics, tango coverage takes either the form of an article applauding and celebrating a tango "cover" of the rock group the Redondos as if it were a major and innovative musical success, or an article by a critic infuriated at the invasion of a dirty popular genre in the immaculate Teatro Colón" (Recuperado por Gubner: 304) Observamos el modo en que la exclusión mutua entre los ideologemas "tango" y "rock" todavía opera en la ideología porteña.

[20] Barthes piensa la función del artista en línea con el gesto anárquico: si el "estereotipo" se funda en la automatización de la lengua oficial, el discurso de poder, el desmontaje de la lengua burguesa tiende a buscar esa lengua que habla desde los deseos de la lengua, "según las perversiones y no según la Ley" (Barthes, 2008: 102). Es un gesto que se funda en una ética del lenguaje literario que busca la utopía.

Referencias

ARÁN, P. (2006). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.

BAJTÍN, M. (2003 [1929]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.

___ (2008 [1959]). "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293), Buenos Aires: Siglo XXI.

BARTHES, R. (2007). "Diez razones para escribir" y "Una problemática del sentido". *Variaciones sobre la escritura*. (pp. 41 -55). Buenos Aires: Paidós.

___ (2004). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.

___ (2008). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BELVEREDE, F. (2015). "Me gustaría que descubran los tangos que hay dentro de las canciones". Recuperado de: <https://parquechasweb.com.ar/me-gustaria-que->

descubran-los-tangos-que-hay-dentro-de-las-canciones/

CASTIELLO, C. (2019). "Rubias (taradas) de New York". En *Menesunda: Tangolencia rockera*. Buenos Aires: ION.

GARCÍA, F. (2017). *Crimen y vanguardia*. Buenos Aires: Paidós.

GUBNER, J. (2014). "Tango, Not-For-Export: Participatory Music-Making, Musical Activism, and Visual Ethnomusicology in the Neighborhood Tango Scenes of Buenos Aires". Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/2qx1c6m9>

KRISTEVA, J. (1981 [1969]). "La palabra, el diálogo y la novela". En *Semiótica 1* (pp. 187- 225). Madrid: Fundamentos.

SIMÓN, G. (2017). "Uno no es nunca propietario de un lenguaje: Roland Barthes, el desnaturalizador". En: Revista *DeSignis* 26. Semiótica e Ideología(s) (pp. 45-57). Rosario: U.N.R.