



**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES (UCA)  
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
“CARLOS VEGA” (UCA)**

**ACTAS DE LA  
XV SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA  
JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS DE INVESTIGACIÓN**

\* \* \*

***EL TANGO DESDE 1990 A NUESTROS DÍAS. UN PANORAMA DEL GÉNERO  
DESDE LA COMPOSICIÓN, LA DANZA, LA MUSICOLOGÍA  
Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN***

**07, 08 y 09 de NOVIEMBRE de 2018 - Subsidio FONCyT RC-2018-0041**

**Coordinación General:  
Lic. Diego Alberton**

**Comité de lectura:  
Dra. Dulce Dalbosco, Lic. Héctor Goyena, Lic. Ricardo Salton,  
Lic. Nilda Vineis, Lic. Diego Alberton**

\* \* \*

**Sala “Alberto Ginastera” (Edificio “San Alberto Magno”)  
Sala “Monseñor Derisi” (Edificio “Santo Tomás Moro”)  
Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”  
Av. Alicia Moreau de Justo 1500 (CABA)**

## **RELACIÓN TEXTO/MÚSICA EN LOS TANGOS DE ALFREDO “TAPE” RUBÍN. UNA PROPUESTA ANALÍTICO-EXPRESIVA**

**PALOMA MARTÍN (UNIVERSIDAD DE CHILE)**  
**palomamartin@uchile.cl**

---

### **Resumen**

El músico argentino Alfredo “Tape” Rubín ha dedicado su quehacer al tango desde inicios de la década de los 90. Para comienzos del siglo XXI, se consolida el formato instrumental con el que presentará sus composiciones hasta la actualidad: el ensamblaje de guitarras y voz. Desde el lanzamiento de su primera producción discográfica, Rubín –conocido como “El Tape”– se ha convertido en una influencia protagonista del circuito tanguero actual, siendo uno de los cantautores más versionados del ‘nuevo tango’.

Como parte de mis propios estudios sobre la obra creativa de Rubín<sup>1</sup>, en esta ponencia mi objetivo es indagar en la relación texto/música de sus tangos cantados, como una propuesta analítica de sus posibilidades expresivas. Por medio de dos pilares de perspectiva (‘texto’ y ‘música’), propongo el empalme de estas visiones en cinco planos de actividad: 1) los tópicos empleados; 2) el tratamiento ‘poiésico’ de las letras; 3) la presencia de homo-lenguaje textual y musical; 4) la rítmica en/desde las palabras; y 5) los usos de la retórica en las letras y en la música.

**Palabras claves:** Relación texto/música, nuevo tango canción, cantautor, canción/letra, retórica.

## **TEXT/MUSIC RELATIONSHIP IN THE TANGOS BY ALFREDO “TAPE” RUBÍN. AN ANALYTICAL-EXPRESSIVE PROPOSAL.**

### **Abstract**

The Argentine musician Alfredo “Tape” Rubín has dedicated his work to the tango since the early 90’s. By the beginning of the 21st century, the instrumental format with which he will present his compositions until the present time is consolidated: the guitar and voice assembly. Since the release of his first record, Rubín – also known as “El Tape”– has become a leading influence on the current tango circuit and one of the most versioned singer-songwriters of the ‘new tango’.

As a part of my own studies on Rubín’s creative work, my aim in this paper is to investigate the text/music relationship of the Rubín’s tango songs, as an analytical proposal of their expressive

---

<sup>1</sup> Mi primer trabajo de investigación sobre Alfredo Rubín recibió el nombre de “‘Pa’ cuando oigás este tango’: aportes musicológicos al estudio del tango canción de Alfredo ‘Tape’ Rubín en el siglo XXI”, ponencia presentada en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentina de Musicología del Instituto Nacional de Musicología, el 25 de agosto de 2018 en la ciudad de La Plata (Argentina). El texto completo será publicado en las actas del mencionado evento musicológico; para la fecha de entrega del presente texto, dicha publicación virtual institucional se encuentra en proceso de edición.

possibilities. Through two pillars of perspective (text and music), I propose the splicing of these visions in five activity positions: 1) that of the topics used; 2) the ‘poietic’ treatment of the lyrics; 3) the presence of textual and musical homo-language; 4) the rhythmic in/of the words; and 5) the uses of rhetoric in lyrics and music.

**Key words:** Text/music relationship, new tango song, singer-songwriter, song/lyrics, rhetoric.

\* \* \*

## Introducción

La discusión en torno a la relación texto/música ha alcanzado variadas dimensiones y posibilidades hermenéuticas en los estudios musicológicos. Dentro de la canción popular, los contornos discursivos sobre esta alianza abordan asuntos de naturaleza menos abstracta (trascendiendo lo que nos comunica la partitura en la música académica), ligados a la escena, la *performance* y la persona que canta: son inherentes al estudio de la canción, entonces, la manera en que se es dicho su lenguaje, su significado retórico, y el tipo de voz con que se expresa (Frith 2014 [1996]: 292). Por otra parte, la canción tiene la capacidad de cobrar vida independiente de lo textual y musical, en tanto objeto artístico concebido como un tercer *corpus*: la fusión íntima de estos lenguajes se expresa desde su inseparable habitar. Aquí, no obstante, se destacaría la supremacía de la música como estructura vertebral de la canción; en palabras de Julio Schvartzman:

“Puede haber una canción sin lo que se entiende habitualmente por letra (un esquema poético articulado con la partitura musical, por la coincidencia nodal entre los pulsos del compás y la secuencia métrica y rítmica del texto), pero no podría haber una canción hecha de palabras, sin música.” (Schvartzman 2015: 106).

En la presente investigación, abordaré estas problemáticas desde una propuesta analítico-expresiva de la actividad simultánea de estos dos lenguajes (el ‘texto’ y la ‘música’), en las canciones del músico Alfredo “Tape” Rubín<sup>2</sup>. Me propongo analizar los mecanismos expresivos que dinamizan este juego de ‘idiomas’ y su aplicación en algunos de los tangos cantados de Rubín.

En algún punto de su prolongada trayectoria como músico intuitivo, inmerso en el folklore y el rock, Rubín se encontró con el tango y sintió la necesidad de componer para ese género. Inició estudios formales de armonía con Pedro Aguilar y de escritura con Hugo Correa Luna (Bolasell 2011:109, 114; Gasió 2011: 3850); de éste último, aprendió que “un texto se puede leer en una red o en diálogo con otros textos” (Rubín, en Gasió 2011: 3850) y a utilizar figuras retóricas literarias. Asimismo, sus letras se fueron construyendo a través de la elección y combinación de distintos registros del habla, primordiales en su estilo: el castellano “neutro”, el lenguaje coloquial urbano de Buenos Aires, el lunfardo tanguero, las expresiones de dialecto rural y las nuevas palabras derivadas del rock o la cibernética.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Más antecedentes sobre este compositor, poeta, guitarrista y cantautor argentino, en <https://alfredorubin.com.ar/>, y en Martin 2018.

<sup>3</sup> Información destacada por Rubín, en correo virtual, 16 de octubre de 2018.

De esta forma, el lenguaje musical<sup>4</sup> y el lenguaje literario se vieron fortalecidos en las creaciones del “Tape”, por medio de una red de posibilidades expresivas. Adicionalmente, en sus proyectos musicales tangueros, estableció una sociedad compositiva junto al músico Fabrizio Pieroni, pianista y compositor italiano dedicado a la música popular. Según explica Rubín, aun cuando el impulso creativo pudiera surgir de sí mismo, en una suerte de rol de director de la dupla (debido, entre otros motivos, a ser el autor de las letras y conocedor de la idiosincracia del género tango en la ciudad de Buenos Aires), “la influencia de Fabrizio, su capacidad para resolver situaciones, su buen manejo de lo melódico, formal, rítmico, armónico han sido decisivos.”<sup>5</sup>.

La música del “Tape” se ha construido en sincronía con el discurso literario, desde la actualidad de la fisionomía comunicativa en los contenidos temáticos y poéticos de las letras, no dejando ninguna sílaba o acorde al azar. Luego de analizar trece de sus composiciones<sup>6</sup> tangueras<sup>7</sup>, he establecido cinco diseños de actividad en la relación texto/música, donde aflora la cuidadosa artesanía creacional rubiniana, en la que profundizaré a continuación.

## Los tópicos

Los contenidos de las letras son determinantes en la definición del mensaje a transmitir desde la canción. En el “Tape”, son varios los tópicos que transitan sus tangos, aunque entretejidos y resguardados en un telar común de evocación identitaria tanguera.

En los textos se relata desde temples anímicos específicos. El principal es de carácter emotivo, donde emergen conceptos vinculados al *topos* nostálgico, existencialista y emocional que, tradicionalmente, ha formado parte de las letras del tango: ‘soledad’, ‘abandono’, ‘olvido’, ‘ausencia’, ‘amor’, ‘corazón’, etc.:

[...]  
Aire sin final  
yo llevo en mi tu desnudez perfecta  
Y esta **soledad** bebiendomé  
Gastándome en la **ausencia**  
Y si en mis pasos que se borran al andar  
oigo a los perros escabiados del **olvido**  
Una y otra vez vuelve tu voz  
de aire sin final<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Si bien el formato instrumental escogido por el “Tape” para grabar y presentar sus canciones en el escenario han sido las guitarras –como acompañamiento de su voz–, su trabajo en la concepción del objeto musical no ha surgido exclusivamente de las cuerdas pulsadas, sino también desde el teclado o el piano, que muchas veces facilita la fluidez de la construcción funcional y discursiva de la armonía y de las voces. (Aclaración del propio Rubín, durante la ronda de preguntas después de mi ponencia sobre su música presentada en agosto de 2018 en La Plata [ver nota al pie n° 1]).

<sup>5</sup> Alfredo Rubín, en correo virtual, ya citado.

<sup>6</sup> Tres de las trece composiciones estudiadas en esta investigación fueron realizadas entre Fabrizio Pieroni y Alfredo Rubín (“Calle” [2009], “Milonguera de Ley” [2009] y “Sueño Abandonado” [2018]), mientras que las demás corresponden a creaciones musicales concebidas íntegramente por el “Tape”. En cuanto a las letras, todas fueron escritas por Rubín, con excepción de “Ya fue” (2018), que tuvo además la colaboración de Yuri Venturín.

<sup>7</sup> Como se verá más adelante, “Milonguética” (2018) escapa al tradicional semblante del tango.

<sup>8</sup> Las palabras en negrita de los ejemplos en las letras son destacados míos.

(“Aire sin final”, 2004).

[...]  
**Soledades** exquisitas  
En veredas infinitas  
Ya pasó el futuro por los barrios rotos  
Ha sembrado **ausencias** y despojos  
[...]  
(“Sueño Abandonado”, 2018).

[...]  
Cierro los ojos y vuelvo a mirar  
**Al de la zurda**<sup>9</sup> arrinconado  
Por no buscarte me volví a abrazar  
Sólo al fantasma del **amor**  
[...]  
No soy yo quien va a olvidarse  
De aquel primer resplandor  
Que dejamos apagarse  
Como a un viejo **corazón**  
Nos perdimos en chamuyos, las bajezas del orgullo  
Ni en mis ojos ni en los tuyos dejaron ver al **amor**  
[...]  
(“Fugaz”, 2018).

Se halla, además un temple anímico de carácter social, presentado paralelamente a un tercer temple anímico de carácter político. En la parte B de “Calle” (2009), una secuencia de palabras “sueltas”, la mayoría sustantivos, encierran, interconectadamente, un imaginario colectivo vinculado a tiempos de dictadura militar, represión y oscuridad<sup>10</sup>:

Facho, garca  
Ventre, fuego  
Macho, bobo  
Sangre, perro  
Madre plaza  
Sombra huevo  
Fiebre, fuga  
Pibes, pueblo  
Tiempo dócil nuevo fósil  
Aire ciego  
Lista muerta grito viejo  
Plata huesos  
Goles palos roña sueño  
Tibio cielo  
Clase media mugre lengua  
Playa vuelos  
Calle furia Calle falsa Calle fuego  
(“Calle”, 2009).

---

<sup>9</sup> “Al de la zurda”: del lado izquierdo; es una expresión que se refiere al corazón.

<sup>10</sup> Al final del texto de este tango, en el archivo word para descarga desde la web, se puede leer: “Fotos de dictadura argentina 1976 sobrevolando la melodía obsesiva, densa y oscura como el discurso enloquecido de un general inyectado en sangre.” (Disponible en: <https://alfredorubin.com.ar/wp/compo/>).

Como tópicos espaciales, las letras hablan de lugares insertos en el paisaje urbano de la ciudad de Buenos Aires, donde predominan la calle y la milonga; directamente relacionados, se presentan personajes recurrentes, que configuran las latitudes tangueras:

[...]  
silbando bien milonga yo me abro **calle** abajo  
los blues de **Boedo** cruzan por mi corazón  
[...]  
Hay otro **Buenos Aires** prendido es esa esquina  
que no salió en los diarios, que no vio ningún botón  
dos manos que se aprietan, chamuyo que te arruina  
los blues de Boedo caminaron la traición  
[...]  
("Los Blues de Boedo", 2004).

Bailongo de cartones en la **ochava**<sup>11</sup>  
El mazo perdedor ya dio baraja  
Chiflido aterrador que sube y baja  
y empuja de la **calle** su rencor  
[...]  
("Viento solo", 2004).

La noche ya pegó su salto de arlequín  
Escapa de la luz la estampa gris de un **bailarín**  
Y en la pirueta de la mañana  
Niebla de fantasmas empujando pa' volver  
Volver a qué, Regin?  
Debí quererte bien, debí tomar mejor  
Debí gozarte mucho para odiar este dolor  
Rueda la **milonga** y se devora lo que fue  
Giraste y qué, Regin?  
[...]  
("Regín"<sup>12</sup>, 2004).

Por último, las letras despliegan un tópico complementario a los contenidos ya descritos, manifestado en temporalidades: junto a las conjugaciones verbales en tiempo pasado, presente y futuro, el espacio temporal adjudicado a 'la noche' y su polo opuesto en 'la mañana' –o 'el amanecer'– forma parte esencial del discurso literario rubiniano tanguero. El paradigma de esta temporalidad se encuentra en "Reina Noche" (2004): siendo la milonga un escenario imprescindible para el tango, la gloria de la bohemia solo puede verse amenazada por la luz del sol:

"Madrugada, ya vendrás con tu dolor"  
Lamento del milonga  
De aquél que fatalmente  
Se lava, reina noche,  
con tu grela el corazón:

<sup>11</sup> "Ochava": en lenguaje coloquial de Buenos Aires, significa esquina.

<sup>12</sup> Este tango es un homenaje a una milonga desaparecida de la ciudad de Buenos Aires. Explica el "Tape": "Regin [...] era una milonga que quedaba donde hoy está el salón El Beso, en la esquina de Corrientes y Riobamba. Un lugar muy atorrante, oscuro, dulce para los nocheros en la época de la resistencia [...]" (Rubín, en Casak 2005).

“Ya bosteza el comienzo del día  
La resaca ya vuelve del viaje  
Ya los ecos del viejo festín  
Cabeceando se toman el raje.  
Si es verdad que en absurdas mañanas  
Han sufrido las mismas heridas  
Esos hombres que viven al sol  
Y lastiman de llanto los días...

Mejor será en tus brazos, reina noche,  
Abrazados a tu fuego y por tu fuego, madre oscura  
Mejor será en tus palcos, perra negra  
hembra turbia, yegua loca, reina vieja, compañera  
Pa’ soportar mejor el tarascazo del dolor  
bailamos en tus aguas imposibles  
y en la miel de tus ojeras escabiamos de tu sangre y en el humo respiramos  
de tu luz  
Ay porqué serás tan honda  
Tan fugaz tu solo resplandor?  
Por los surcos que han abierto las leyendas de otras noches brilla y ríe  
desdentada tu canción...”  
[...]  
(“Reina Noche”, 2004).

Atendiendo a estos tópicos (ver figura 1), es posible definir diversas relaciones con aspectos musicales, que funcionarán como soporte para la configuración del significado de estos textos. Para cada caso, existe una estrategia no casual de énfasis musical en palabras o vértices en la oración, que se traducen, generalmente, en inflexiones melódicas y modulaciones tonales, las que se detallarán más adelante.

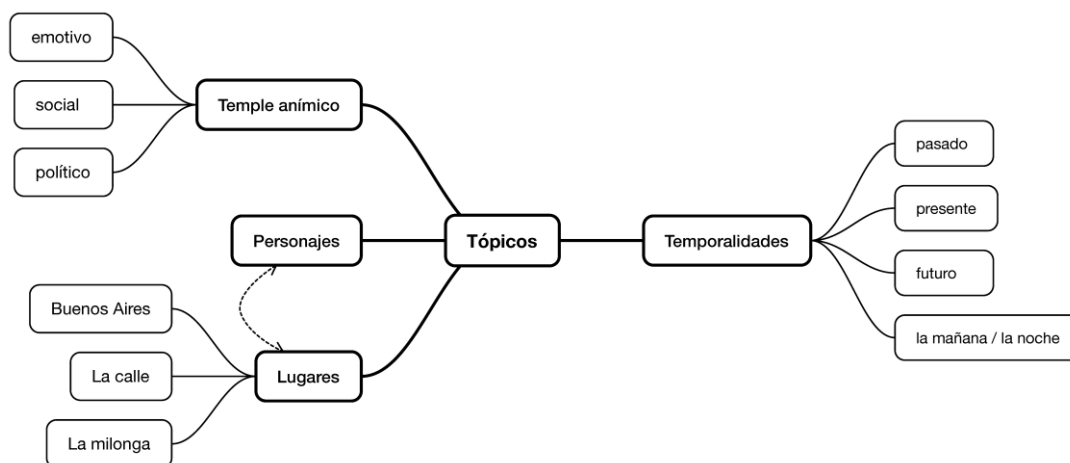


Figura 1 - Uso de tópicos en las letras de Alfredo Rubín.

### Tratamiento (‘poiesis’)

El espacio de identidad desde donde se eleva la voz de quien escribe la canción, puede inducir –en un nivel ‘estésico’– al imaginario emotivo de lo expresado en la

letra. A su vez, la experiencia émica del cantautor se ve declarada en elementos del texto que respiran la intimidad de la palabra confesada, que impacta y que comunica desde la honestidad de lo sentido.

El proceso creativo o ‘poiesis’<sup>13</sup> de Alfredo Rubín en el tratamiento del texto, responde a las diferentes actitudes de hablante lírico en literatura: enunciativa (cuando narra lo que le ocurre a un objeto lírico externo, a un ‘otro’), carmínica (cuando habla desde sí mismo, en introspección) y apostrófica (cuando interpela y se dirige a otro/s). Pero, más allá de la forma que adquiere el habla en la comunicación escrita (y, en este caso, también “cantada”), se advierte la manifestación ontológica de una dialéctica de la identidad/alteridad porteña. Como explico en mi investigación anterior:

“Tomando los conceptos de *el uno* y *el otro* planteados por González (1997), la narrativa cantada de los tangos del ‘Tape’ combina la presencia de un *otro invocado* [...], con la enunciación de un *otro encarnado* [...], con el *uno* que se identifica en esencia con lo expresado [...].” (Martin 2018).

Lo cantado por el “Tape” responde, unas veces, a ser ‘otro’ –‘invocado’ o ‘encarnado’–, una alteridad al interior de las propias identidades del ‘uno’ porteño/tanguero; otras, conjuga distintas facetas del ‘uno’, en su posición como creador y sujeto performático.

Si bien el ‘uno’ toma forma en el texto por medio del hablante lírico, la actitud carmínica resulta ser la más substancial; desde ella puede, además, encarnarse en ‘otro’ (ver figura 2). Mientras, el ‘uno’ igualmente se vincula a la tríada performativa del artista en música popular (*personae*), planteada por Auslander (2006), quien realiza una diferenciación entre la ‘persona’ real, la celebridad o el ‘personaje’ que es reconocido por la audiencia, y el ‘carácter’<sup>14</sup> que porta y retrata el artista. Rubín canta como ‘persona’, al tiempo que logra encarnarse en ‘personaje’ tanguero y, a su vez, pone en jaque la posibilidad de cantar desde el ‘carácter’. Estas redes de relación ontológica del creador-cantor-hablante lírico, constituye un eslabón más en la cadena de metodologías expresivas, presentes en las canciones del “Tape”.

## Homo-lenguaje literario y musical

Bajo la idea de que “[...] la forma del texto imita lo que se está contando.” (Rubín, Gasió 2011: 3851), el “Tape” ha sabido diseñar diferentes rutas que permiten el encuentro permanente entre el lenguaje literario de las letras de los tangos con el lenguaje musical, en una fusión que es capaz de expresarse inequívocamente.

La música se desenvuelve como una hipérbole del discurso de las palabras, utilizando diferentes herramientas para “doblar” al sentido del texto: un homo-lenguaje literario y musical. Explica Rubín: “[...] si se cuenta una historia monótona, el texto tendrá algo de esa monotonía, si es algo violento, algo de esa violencia se percibirá en su forma.” (*ibíd.*). En consecuencia, si hay prisa en el relato, la agógica se

<sup>13</sup> Utilizo el término ‘poiesis’, según el clásico modelo tripartito semiótico de Molino/Nattiez, que se refiere al rol, posición e intención del creador.

<sup>14</sup> Con la denominación “carácter”, me refiero a la que resulta de la traducción textual del inglés de la palabra *character*, cuya traducción temática al español sería el de “personaje”. Sin embargo, para no interferir en otra de las categorías planteadas por Auslander, denominada también “personaje”, opto por mantener la traducción textual del concepto.



acelera (últimos compases de “Despedida”, en la versión de 2018, donde la velocidad del pulso crece luego de cantarse la frase “el apuro en marcar cuatro y correr”<sup>15</sup>); si hay monotonía y obstinación en las sílabas, un mínimo de recursos se reitera para insistir en la velocidad sin cambios (parte B y B’ de “Calle”, y “Milonguética”)<sup>16</sup>; si hay melancolía, tensión y expectativa en el habla, oiremos cromatismos, progresiones melódicas ascendentes y tensas, modulaciones armónicas a tonos lejanos y ritmo armónico denso, etc.

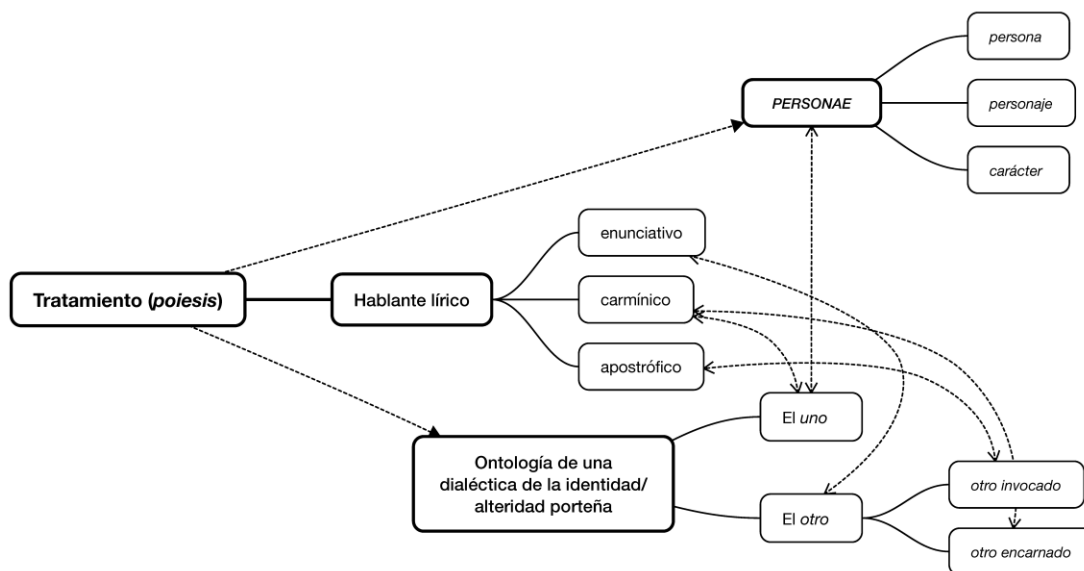


Figura 2 - Tratamiento ('poiesis') en las letras de Alfredo Rubín.

En “Sueño Abandonado” se suceden numerosos ejemplos de homo-lenguaje. Según se puede ver en las figuras 3 y 4<sup>17</sup>, los cromatismos aparecen cuando el texto se compone de palabras con un temple anímico nostálgico y solitario (“silencio”, “ausencias”, “despojos”, “inútil”, “terror”, “sueño abandonado”, etc.). La figura 3 muestra una modulación lejana, al III grado con intercambio modal, de Sol menor a Sib menor, cuando la letra canta “Soledades exquisitas”. La figura 4 exhibe un relato armónico particular, cuya densidad en el andar de los acordes al generar determinadas expectativas cadenciales, van subrayando la letra de la sección B, que contiene el desarrollo y el clímax del tango.

<sup>15</sup> En “Despedida” (2018), min. 02:20 hasta el fin.

<sup>16</sup> Ver detalles de estas letras en el siguiente subcapítulo “4. Rítmica y palabra”.

<sup>17</sup> Las imágenes de los ejemplos musicales del presente escrito, son desgrabaciones de las melodías cantadas por el “Tape” en sus discos”; se ha considerado respetar la notación armónica de clave americana, según aparece en las partituras disponibles para descarga en la página web de Alfredo Rubín (revisar dirección en las referencias). Cabe mencionar que “Sueño Abandonado” no se encuentra on-line, sino que fue facilitado para esta investigación por Rubín.

Guar - da - rá la ca - lle su se - cre - to vie - jo So - ña - rãen el sue - ño del si - len - cío y sus es - pe - jos  
 Gm / F# / E / D / D# / C Cm D7(9)

So - le - da des ex - qui - si - tas En ve - re - das in - fi - ni - tas  
 Bbm Fm

Ya pa - sãel fu - tu - ro por los ba - rrios ro - tos Yãa sem - bra - ñoãu - sen - cias y des - po - jos  
 D# Fm D# G7(9)

Guar - da - rães - te cie - lo su se - cre - to j - nú - til Em - pu - jan - ñoes - qui - nas - de te - rror  
 Cm Ab Fm Fm/Eb G7sus4 G7

Figura 3: Extractos de las partes A y A' de "Sueño Abandonado" (Rubín/Pieroni, 2018).

Soy el de la hue - lla de la so - le - dad **Fm7**  
 tras el vien - to - lé - tri - co fi - nal — **B<sup>b</sup>Maj7**  
**Cm** **Em7(♯5)** **A7**

Hue - so - con - tra ca - lle Muer - te - con - tra ma - no Voy pa - tean - do el sue - ño - ban - do - na - do — **D7**  
**E<sup>b</sup>Maj7** **Gm** **Am7(♯5)**

Só - lo pue - do ser la so - le - dad Ca - lle - con - tra suer - te - so - cu - ri - dad — **B<sup>b</sup>Maj7**  
**Gm** **Cm7** **A<sup>9</sup>**

Bi - blas a - sex - ua - das en - tre ca - le - fo - nes — Tan - gos arr - um - ba - dos pre - sos en — ring to - nes — **D7**  
**E<sup>b</sup>Maj7** **Gm** **E<sup>b</sup>Maj7**

Guar - da - ré - te - te - dí - a su se - cre - to cier - to Cha - mu - yan — do - cho - rros don - de ya nos tán — si - que - ra ni los muet... **Gm**  
**Gm / F<sup>♯</sup> / F / E / E<sup>b</sup> / D / D<sup>b</sup> / D / A<sup>b</sup>Maj7** **D7(9)** **Gm**

Figura 4: Parte B y compases de CODA de “Sueño Abandonado” (Rubín/Pieroni, 2018).

## Rítmica y palabra

En algunas de las canciones, existe un procedimiento intencionado del ritmo propio de las palabras para la conformación musical de la composición; esto quiere decir que a veces surgió la música antes que la letra, como en “Pegue su Tren” (2009)<sup>18</sup>. El proceso de creación de casos como estos, en donde la música da origen a la letra y no a la inversa o de manera simultánea, es abordado por Schwartzman bajo la denominación de ‘monstruo’, que significa:

“[...] la pauta rítmica, el boceto musical, el *rough* de la melodía cantable, hecho a través de una sucesión de palabras cuya asociación no rinde tributo alguno al orden sintáctico o, mejor, en todo caso, a la remisión de este al orden semántico, sino que, como en la fórmula mnémica de los silogismos, tiende a fijar una secuencia vocálica a través de su pulso rítmico.” (Schvartzman 2015: 114).

El resultado estético es una categoría particular de factura de letra/música en Rubín, que resalta la rítmica y acentuación propia de las palabras, resignificándolas desde la paralela e imperante rítmica musical. Como en un *collage* sonoro-textual, las frases van construyendo su contenido desde un espacio eminentemente poético, con énfasis en células rítmico-melódicas que dan forma al discurso.

En los casos de “Calle” y “Milonguética”, ocurre una situación similar entre sí: en ambas canciones, se aprecia la reiteración de modelos rítmicos, en función de enaltecer el discurso musical; el significado de cada palabra, entonces, adquiere una faceta colorística en su concepción musical. Se establece a éste como uno de los sellos expresivos notables en la estilística estética de Rubín.

Las partes B y B' de “Calle”, están conformadas de palabras graves que se sitúan sueltas unas de otras, sin ocupar nexos; del mismo modo, cada palabra se representa desde incisos reiterativos que, en su precipitación, conforman motivos de rítmica más rápida, con mínimas variables (ver figura 5). Cada palabra, entonces, responde a ritmos mínimos, que consiguen expresar tanto su rítmica interna como la obsesión en el enunciado de las palabras que conceptualizan el mensaje desde su individualidad dentro del todo.

The image shows three staves of musical notation for the song 'Calle'. The first staff is in 4/4 time and features a melody with notes corresponding to the lyrics 'Fa - cho, gar - ca Vien - tre, fue - go'. The second staff is in 2/4 time and features a melody with notes corresponding to the lyrics 'Tiem - po dó - cil nue - vo fó - sil Ai - re, fue - go'. The third staff is in 4/4 time and features a melody with notes corresponding to the lyrics 'Go - les, pa - los ro - ña sue - ños Ti - bio cie - lo'. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and triplets, as well as rests and accidentals.

Figura 5: Incisos y motivos en parte B de “Calle” (Rubín/Pieroni, 2009).

<sup>18</sup> Aseveraciones de Alfredo Rubín, en comunicación personal (25 de agosto de 2018, tren Roca, La Plata - Constitución).

“Milonguética” es una composición que roza músicas como el candombe (sus elementos percusivos y timbrísticos), el rap (el sentido de la monotonía en los recursos musicales del canto al declarar las sentencias), el folklore pampeano (algunos puentes bordoneantes instrumentales en las guitarras) y el tango (marcato del acompañamiento). Rubín estableció un motivo rítmico permanente (ver figura 6); la letra consiste en 7 grupos de 4 versos y una coda; las palabras son adjetivos y sustantivos con acentuación esdrújula, enganchadas desde el “pero” que instala la ambigüedad e ironía:

Mágica pero despótica  
Tóxica pero romántica  
Múltiple pero monótona  
Plástica pero fantástica  
[...]  
 (“Milonguética”, 2018)

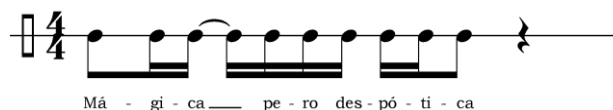


Figura 6: Motivo rítmico de “Milonguética” (Rubín, 2018).

## Retórica literaria y retórica musical

La retórica<sup>19</sup> es utilizada expresivamente en las canciones de Alfredo Rubín, tanto en las palabras como en la complejidad de las sonoridades musicales.

La multiplicidad de figuras retóricas literarias es una de las principales características de los textos en las canciones del “Tape”. Se pueden mencionar, entre otras: metáfora<sup>20</sup>, antítesis<sup>21</sup>, asíndeton<sup>22</sup> –parte B y B’ de “Calle”, ya citado–, paradoja<sup>23</sup> –“Bajando esa escalera el cielo está deshecho” (“Bluses de Boedo”)–, sinestesia<sup>24</sup> –“el olor de tu dolor” (“Viento solo”); “la caricia de tu voz” (“Milonguera de Ley”)–, aliteración<sup>25</sup> o paronomasia –“La lluvia lava una calle llorada” (“Fugaz”); “Soñará en el sueño del silencio y sus espejos”, “Bares que bebieron su destino”,

<sup>19</sup> La expresividad de los recursos retóricos del “Tape” atenderían al significado de la palabra “retórica”, aunque aplicado también a la música. Según su definición en el Diccionario de la Lengua Española, es el “Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover.”. (Diccionario RAE, en línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>).

<sup>20</sup> Metáfora: “Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita [...]”. (*ibíd.*).

<sup>21</sup> Antítesis: “Oposición de una palabra o una frase a otra de significación contraria [...]”. (*ibíd.*).

<sup>22</sup> Asíndeton: “Omisión de las conjunciones en un texto para dar viveza o energía a aquello que se expresa [...]”. (*ibíd.*).

<sup>23</sup> Paradoja: “Empleo de expresiones o frases que encierran una aparente contradicción entre sí [...]”. (*ibíd.*).

<sup>24</sup> Sinestesia: “Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales [...]”. (*ibíd.*).

<sup>25</sup> Aliteración: “Repetición de sonidos en un verso o un enunciado, con fines expresivos [...]”. (*ibíd.*).

“Sólo puedo ser la sola soledad” (“Sueño Abandonado”)– prosopopeya<sup>26</sup> o personificación – “Calle que sabe decir / Calle que miente al callar” (“Calle”); “Los dos fasos sosteniendo aquellas manos / Sostenían el silencio y lo demás”, “Aplastadas en el suelo las cenizas / Sólo esperan que las vengan a barrer” (“Despedida”)–, concatenación<sup>27</sup> – “Se va con su desprecio en el gargajo del final / Final que gira loco en tangos últimos de andar / Andar de tango sexy y oxidado de penar / Penar en buenos aires por fantasmas que se van [...]” (“Ya fue”)– oxímoron<sup>28</sup>, como una de las más destacadas – “[...] callando nos hablará” (“Aire sin final”); “Y saltan al vacío por vivir y comprender”, “Y hay besos brillantes que ocultan”, “Que suene a carcajada de dolor”, “Y gozar la pena de tanguear” (“Milonguera de Ley”); “Cierro los ojos y vuelvo a mirar” (“Fugaz”)– y las estructuras de frases impersonales – “Si todo está de muerte y la lleca yutea / No vale tanto quemar crudo / Si la monada / ya se declaró en fisura / Y el compañero en trip anarco” (“Pegue su tren”)–.

El flujo creativo de Rubín permite que su sello musical se desenvuelva bajo códigos de un lenguaje renovado complejo, que revela procedimientos específicos en el tratamiento armónico-melódico, como parte de una estrategia retórica del discurso musical. Al analizar la naturaleza de sus frases y sus instancias de ‘tensión’ y ‘repose’, se constatan variadas posibilidades de construir los momentos de interés que le permiten al texto literario fluir en simbiosis con el texto musical. Algunas de estas herramientas con sentido expresivo, se encuentran en el uso de la armonía con procedimientos complejos y ritmo armónico rápido, como acompañamiento del creciente conflicto emotivo de la letra cantada, y la mezcla entre la angulación melódica de frases con difícil entonación y la fricción de lo relatado, entre otros procedimientos. Esto último se puede ver en la figura 7, donde se advierten los vértices angulares de sus melodías, mientras que la letra va narrando situaciones y palabras en plena tensión (“llanto”, “alcoholes del adiós”, “silencio”, “arrastra su rubor”).

Llan - to - de pen - de - jaen los al - coho - les del a - diós So - laen el toi - lette vuel - ca sua - mar - gor.

Bru - ma del si - len - cioen la ma - ña - na del sa - lón, yen el llan - tog - rras - tra su ru - bor.

Figura 7: Extracto de “Milonguera de Ley” (Rubín/Pieroni, 2009).<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Prosopopeya: “Atribución, a las cosas inanimadas o abstractas, de acciones y cualidades propias de los seres animados, o a los seres irracionales de las del ser humano”. (*ibíd.*).

<sup>27</sup> Concatenación: “Repetición de la última palabra de una cláusula o verso al principio de la cláusula o verso siguiente [...]”. (*ibíd.*).

<sup>28</sup> Oxímoron: “Combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido [...]”. (*ibíd.*).

<sup>29</sup> En *Lujo total* (CD), track 9, min. 00:24 - 00:43. Citado parcialmente en Martín 2018.

La figura 8 muestra los puntos de quiebre de la ondulación melódica en la acentuación de palabras grave específicas (“Bai-lón-go”, “ba-rá-ja”, “bá-ja”, “em-pú-ja”).

The figure displays three staves of musical notation in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is characterized by frequent melisma and specific accents. The first staff contains the lyrics: "Bai - lon - go de car - to - nes en lag - cha - va — El — ma - zo per - de - dor". The second staff continues with: "ya dio ba - ra - ja, chi - fli - doa - te - rra - dor que su - bey - ba - ja — vem -". The third staff concludes with: "pu - ja de la ca - lle su ren - cor." The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Above the notes, there are curved lines indicating melodic contours, with numbers '3' and '5' placed above them to denote triplets and quintuplets respectively. The lyrics are aligned with the notes, with some words spanning across multiple notes.

Figura 8: Extracto de “Viento solo” (Rubín, 2004).<sup>30</sup>

La retórica del “Tape” significa no solamente una metodología de acción en la comunicación de sus lenguajes, sino también la idiomática preferida del estilo de sus canciones (ver figura 9).

## Conclusiones

Este trabajo ha intentado dar espacio al estudio analítico de los estilos en el tango actual, tomando como punto de partida a quien considero un ‘clásico’ del nuevo tango canción.

No solamente en sus tangos, sino también en sus canciones en general, Alfredo Rubín elabora cuidadosamente un plan de creación que destaca la relación texto/música (ver figura 10), a partir de una poética personal que se ve reflejada en una manera particular de crear. Una de las claves para la migración de estos rasgos hacia el flujo creativo de otros músicos, está en la definición de un estilo propio, un sello sonoro-letrístico, el cual irradia eficacia desde la autenticidad y la fidelidad que constituyen estos elementos para el ejercicio compositivo del “Tape”. La gran cantidad de versiones<sup>31</sup> que se han realizado –y se siguen haciendo hasta la actualidad– de sus canciones al interior del circuito del nuevo tango, advierte la existencia de un polo energético de originalidad en su creación que funciona como factor importante de influencia musical en sus pares.

Cada uno de los planos de actividad en la relación texto/música aquí caracterizados, conforman un plan mayor, al que se suma la dimensión del cantautor en escena (donde se vuelve a incrustar la tríada performativa de Auslader), la timbrística criolla de las guitarras y cantor, y los lienzos de inmersión de otros géneros en sus propias y renovadas composiciones. Propongo considerar estas

<sup>30</sup> En *Reina Noche* (CD), track 8, min. 00:21 - 00:40. Citado parcialmente en Martín 2018.

<sup>31</sup> Revisar lo planteado en el último subcapítulo de mi primera ponencia sobre el “Tape”, ya citada.

estrategias expresivas de comunicación (el entramado del texto y la música), como elemento fundamental del 'idiolecto rubiniano'.

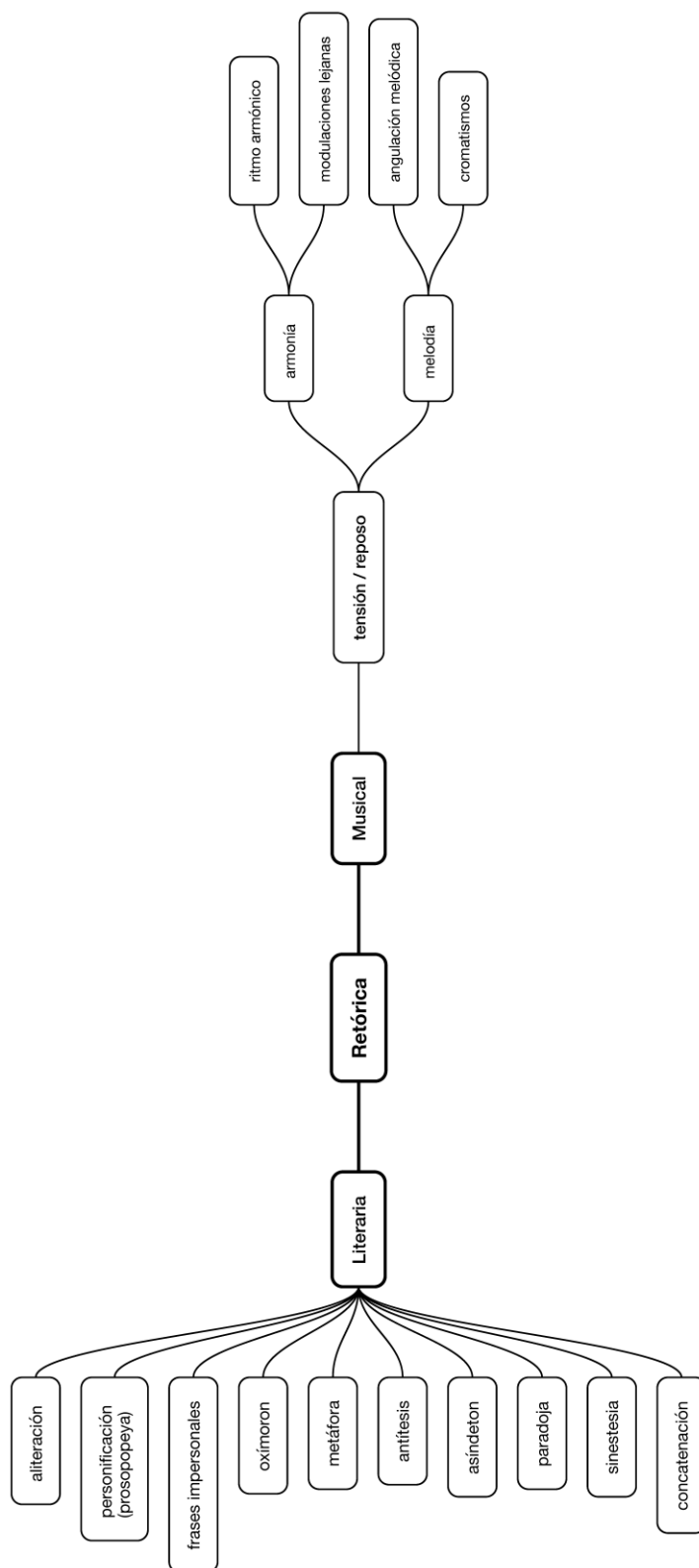


Figura 9: Retórica literaria y musical en Alfredo Rubín.



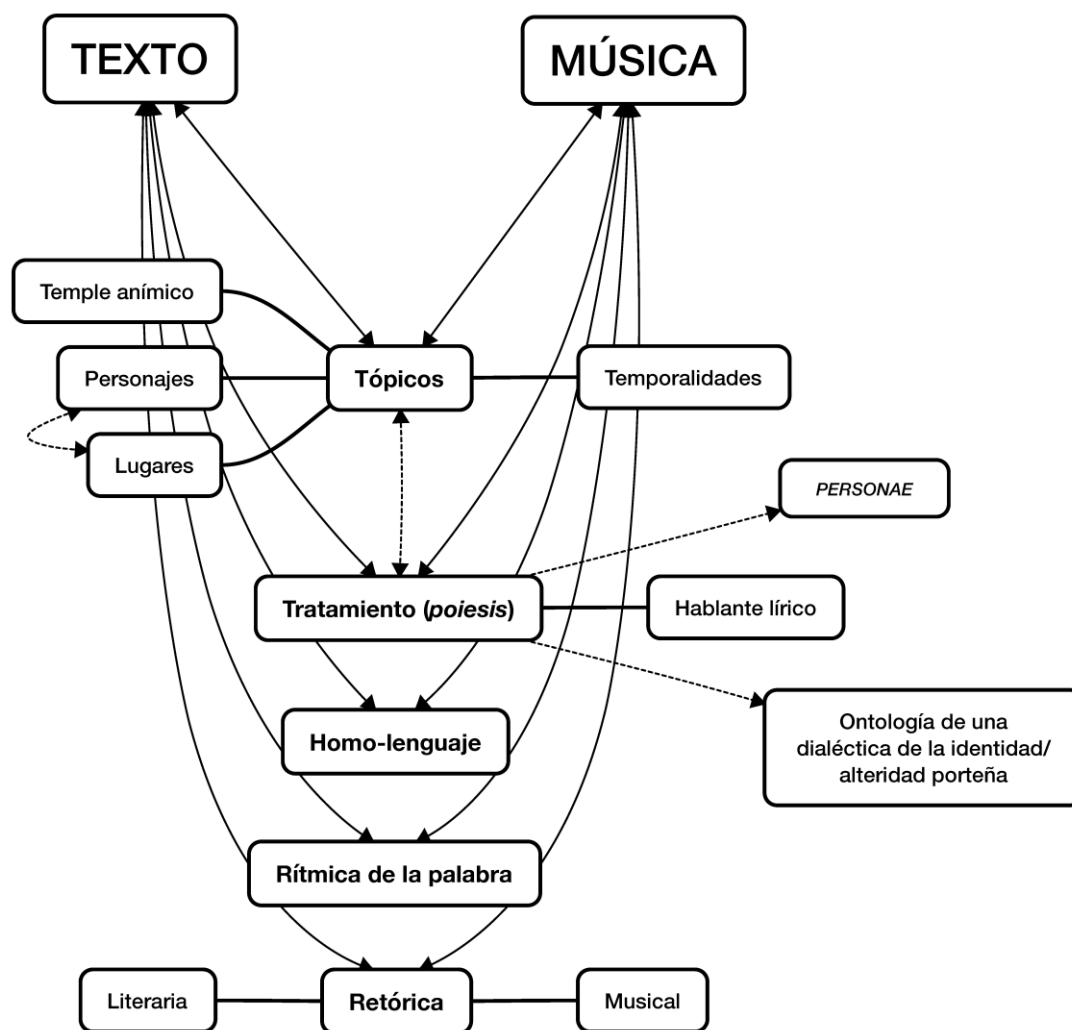


Figura 10: Síntesis de la relación texto/música en los tangos cantados de Alfredo Rubín.

## BIBLIOGRAFÍA

AUSLANDER, PHILIP. 2006. "Musical Personae". *TDR: The Drama Review*, Volume 50 (1), pp. 100-119.

BOLASELL, MICHEL. 2011. "Alfredo (Tape) Rubín: 'Lo que me abrió a la magia del tango fue frecuentar las noches de la milonga...'". *La revolución del tango. La nueva edad de oro*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 109-115.

CASAK, ANDRÉS. 2005. "Alfredo Rubín, el escritor del siglo XXI". *Página 12* (2 de abril). Versión electrónica disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2113-2005-04-02.html> [Fecha de último acceso: 20-06-18]

FRITH, SIMON. 2014 [1996]. "Las canciones como textos". *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós, pp. 281-320.

GASIÓ, GUILLERMO (ed.). 2011. “Componer canciones nuevas, que son evidentemente tangueras”. Testimonio de Alfredo “Tape” Rubín. *La historia del tango 20: siglo XXI, década 1, 1ra parte*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 3847-3856.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 1997. “Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena” *Revista Resonancias*, 1 (noviembre), pp. 60–68. Santiago de Chile: Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

MARTIN, PALOMA. 2018. “‘Pa’ cuando oigás este tango’: aportes musicológicos al estudio del tango canción de Alfredo ‘Tape’ Rubín en el siglo XXI”. Ponencia, XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentina de Musicología del Instituto Nacional de Musicología, 25 de agosto de 2018, La Plata - Argentina. Inédito.

SCHVARTZMAN, JULIO. 2015. “El monstruo de la canción”. *Revista Argentina de Musicología. Dossier: Estudios sobre tango*, 15-16 (2015), pp. 103-120. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

#### Sitios web:

Alfredo Rubín: <https://alfredorubin.com.ar/>

Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

#### DISCOGRAFÍA

Cuarteto Almagro. 2001. *Hemisferios* (CD). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Acqua Records.

Alfredo Rubín y las Guitarras de Puente Alsina. 2004. *Reina Noche* (CD), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Acqua Records.

Alfredo Tape Rubín y las Guitarras de Puente Alsina. 2009. *Lujo total* (CD). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Acqua Records.

Rubín Lacruz, Heler, Nikitoff. 2018. *Cambiando Cordaje* (CD), Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Independiente.

\* \* \*

**Paloma Nicole Martin Vidal** es Musicóloga y Académica del Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Jefa de Carrera de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música (U. de Chile). Magíster en Artes mención Musicología (U. de Chile), Título de Profesora Especializada en Teoría General de la Música y Licenciada en Artes c/m en Teoría de la Música. Pertenece al Área Musicología y al Área Teórico Musical, instancias disciplinarias del Depto. de Música (U. de Chile). Docente del Instituto de Música de la U. Alberto Hurtado. Se dedica a estudiar el tango desde el año 2007, especializándose en el repertorio de la orquesta de Osvaldo Pugliese. Ha participado en congresos y conferencias musicológicas en Chile y el extranjero. Actualmente, sus investigaciones versan sobre estudios de género, tango instrumental rioplatense de la “época de oro” y nuevo tango argentino.