

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

PALOMA MARTIN

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 ensamble 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 Rubín¹, 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 ‘poésico’ de las

¹ 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 Argentinas 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.

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 clave: 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 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.

Keywords: 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 estu-

dio 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). La canción, además, 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 Schwarztman:

“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.” (Schwarztman 2015: 106).

129

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” Rubín². 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 letra se fueron construyendo através 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.³

De esta forma, el lenguaje musical⁴ y el lenguaje literario se vieron fortalecidos en las creaciones del “Tape”, por medio de una red de posibilidades expresivas. Adicional-

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

³ Información destacada por Rubín, en correo virtual, 16 de octubre de 2018.

⁴ 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.

mente, 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, aún 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 idiosincrasia 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.”⁵

130

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 composiciones⁶ tangueras⁷, 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**

(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 nº 1]).

⁵ Alfredo Rubín, en correo virtual, ya citado.

⁶ 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.

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

Una y otra vez vuelve tu voz
 de aire sin final⁸
 (“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 zurda⁹ 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 oscuridad¹⁰:

Facho, garca
 Ventre, fuego
 Macho, bobo
 Sangre, perro
 Madre plaza
 Sombra huevo

⁸ Las palabras en negrita de los ejemplos en las letras son destacados míos.

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

¹⁰ 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/>).

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).

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**¹¹
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

¹¹ “Ochava”: en lenguaje coloquial de Buenos Aires, significa esquina.

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?
[...]

("Regin",¹², 2004).

133

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:

"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 ojerazas escabíamos de tu sangre y en el humo respiramos

¹² 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).

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 des-
 dentada tu canción...”
 [...]

(“Reina Noche”, 2004).

134

Atendiendo a estos tópicos (ver figura 1), se definen diversas relaciones con aspectos musicales, que funcionan 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.

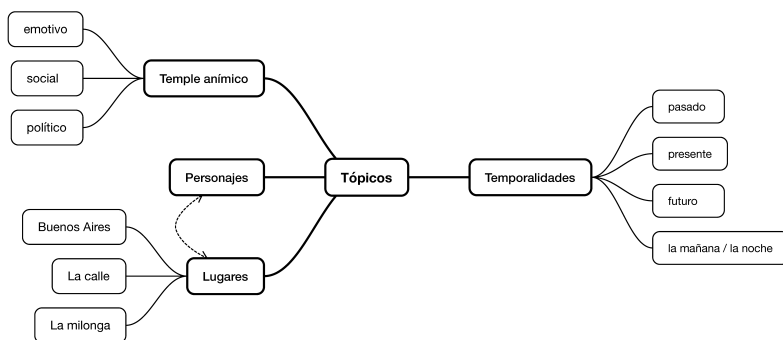


Figura 1: Uso de tópicos en las letras de Alfredo Rubín

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’¹³ 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 apostrofica (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 [...]” (Martín 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 performativo.

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’¹⁴ 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

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

¹⁴ 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 aquí por mantener la traducción textual del concepto.

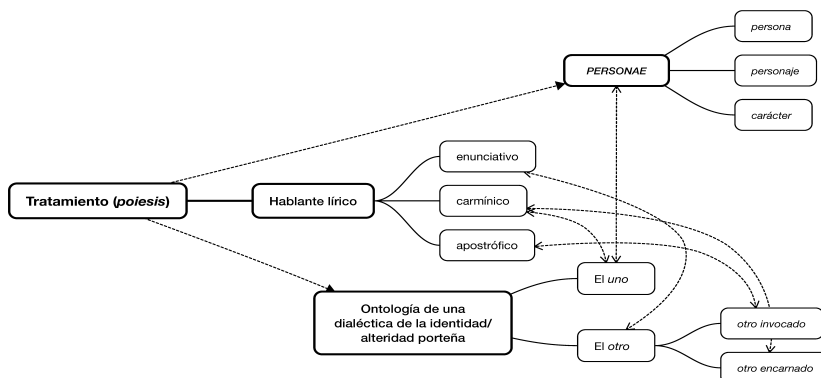


Figura 2: Tratamiento ('poiesis') en las letras de Alfredo Rubín

La música se desenvuelve como una hipóbole 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 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”¹⁵); 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”)¹⁶; 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.

En “Sueño Abandonado” se suceden numerosos ejemplos de homo-lenguaje. Según se puede ver en las figuras 3 y 4¹⁷, los cromatismos aparecen cuando el texto se com-

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

¹⁷ Las imágenes de los ejemplos musicales del presente escrito, son grabaciones 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 Rubín (revisar dirección en las

pone 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.

137

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)¹⁸. 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.

referencias). Cabe mencionar que la partitura de "Sueño Abandonado" no se encuentra *on-line*, sino que fue facilitada para esta investigación por Alfredo Rubín.

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

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

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

Ya pa - sa - sél - fu - tu - ro por los ba - rrios ro - tos Y la sem - bra - do gu - sen - cías y des - po - jos
D# Fm Dø G7(9)

Guar - da - rás - te cie - lo su se - cre - to - nú - til Em - pu - jan - do es - qui - nas - de te - rror
Cm A# Fm Fm/E# 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 tras el vien - te - lec - tri - co fi - nal -
 Cm Fm7 Em7(s) A7 BbMaj7

Hue - so - con - tra ca - lle Muer - te - con - tra ma - no Voy pa - tean - do - gel - sue - ña - ban - do - na - do -
 EbMaj7 Gm Am7(s) D7

Só - lo pue - do ser la - so - le - dad Ca - lle - ga con - tra suer - te - cu - ri - dad
 Gm Cm7 A7 BbMaj7

Bi - bias a - sex - ua - das en - tre ca - le - fo - nes Tan - gos ar - um - ba - dos pre - sos en - ring to - nes
 EbMaj7 Gm EbMaj7 D7

Guar - da - rges - te di - a su se - cre - to cier - to Cha - mu - yan - do - cho - rros don - de ya nos - tán - si - que - ra ni los muer...
 Gm / F# / F / E / Eb / D / D+ / D / E / F / Gm D7(s) Gm

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

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.

140



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

“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

Fúnebre pero dinámica
Cómoda pero transgénica

Lógica pero caótica
Lírica pero maléfica

Fálica pero ridícula
Fóbica pero simpática
Rápida pero neurótica
Clásica pero psicópata

Bélica pero didáctica
Láctea pero profiláctica
Súbdita pero xenófoba
Bárbara pero informática

Mítica pero raquítica
Sórdida pero científica
Mística pero pedófila
Cívica pero decrepita

Cínica pero lumínica
Próspera pero parásita
Rígida pero melódica
Drástica pero demócrata

Máxima pero ilegítima
Práctica pero patética
Pútrida pero hegemónica
Frigida pero magnética

Ética
Mediática
Dramática
Mortífera
Misógina
Magnífica
Nostálgica
Patriótica
Fanática
Bulímica
Sacrílega
Centrípetas
Carnívora
Ilógica
Milonguética

(“Milonguética”, 2018)



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

Retórica literaria y retórica musical

La retórica¹⁹ 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: metáfora²⁰, antítesis²¹, asíndeton²²—parte B y B’ de “Calle”, ya citado—, paradoja²³—“Bajando esa escalera el cielo está deshecho” (“Bluses de Boedo”)—, sinestesia²⁴—“el olor de tu dolor” (“Viento solo”)—, “la caricia de tu voz” (“Milonguera de Ley”)—, aliteración²⁵ o paronomasia—“La lluvia lava una calle llorada” (“Fugaz”)—, “Soñará en el sueño del silencio y sus espejos”, “Bares que bebieron su destino”, “Sólo puedo ser la sola soledad” (“Sueño Abandonado”)— prosopopeya²⁶ 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”)—, concatenación²⁷—“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

¹⁹ 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>).

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

²¹ Antítesis: “Oposición de una palabra o una frase a otra de significación contraria [...]”. (*ibid.*).

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

²³ Paradoja: “Empelo de expresiones o frases que encierran una aparente contradicción entre sí [...]”. (*ibid.*).

²⁴ Sinestesia: “Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales [...]”. (*ibid.*).

²⁵ Aliteración: “Repetición de sonidos en un verso o un enunciado, con fines expresivos [...]”. (*ibid.*).

²⁶ 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”. (*ibid.*).

²⁷ Concatenación: “Repetición de la última palabra de una cláusula o verso al principio de la cláusula o verso siguiente [...]”. (*ibid.*).

se van [...]” (“Ya fue”)– oxímoron²⁸, 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 ‘reposo’, 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 figuras 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”).

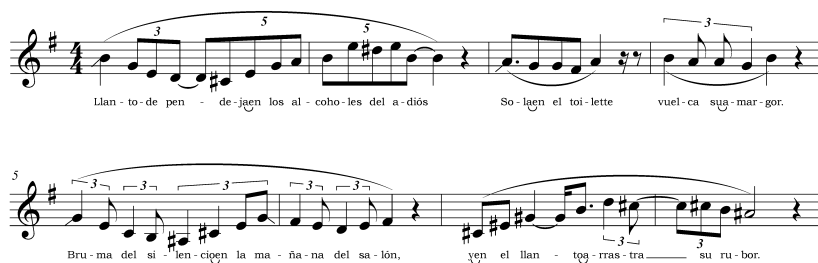


Figura 7: Extracto de “Milonguera de Ley” (Rubín/Pieroni, 2009)²⁹

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”).

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

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

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).



Figura 8: Extracto de “Viento solo” (Rubén, 2004)³⁰

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 Rubén 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 versiones³¹ 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.

³⁰ En *Reina Noche* (CD), track 8, min. 00:21 - 00:40. Citado parcialmente en Martin 2018.

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

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

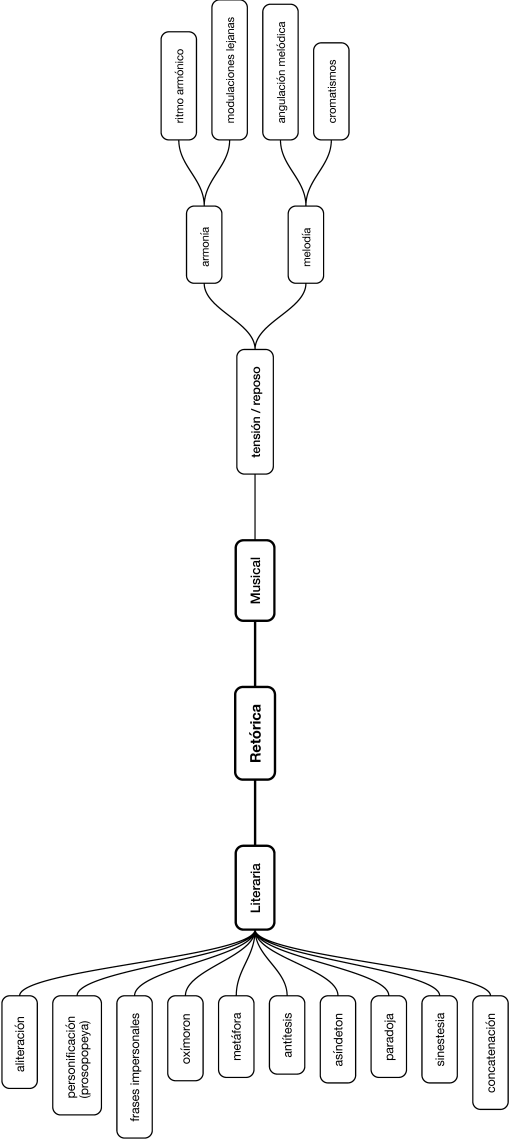


Figura 9: Retórica literaria y musical en Alfredo Rubín.

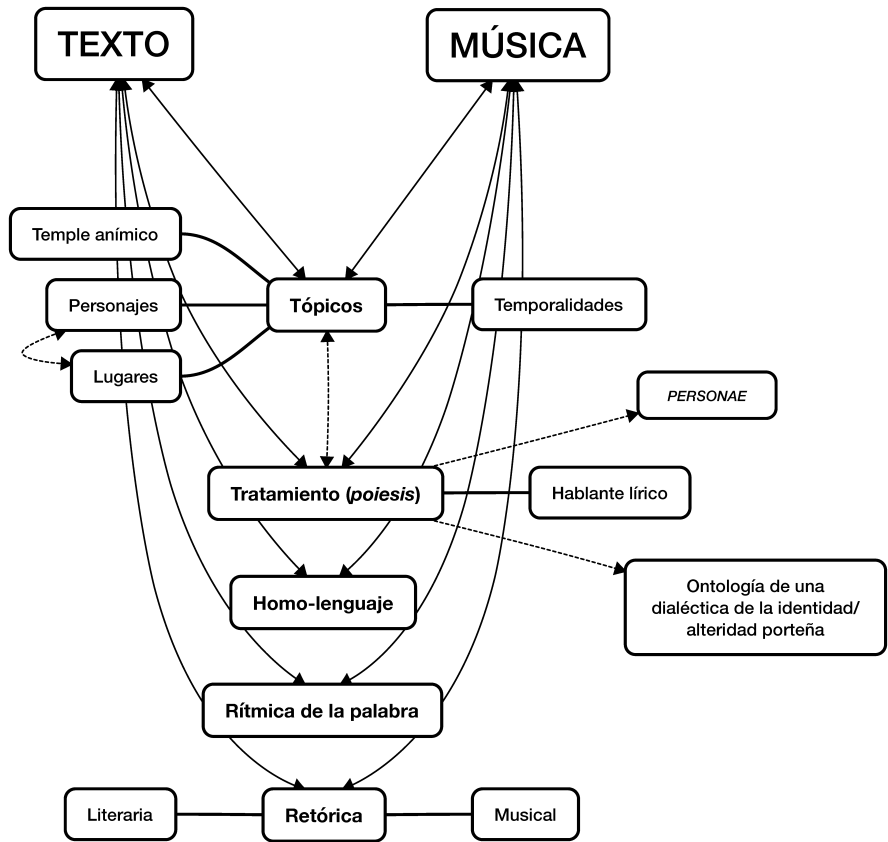


Figura 10: Síntesis de la relación texto/música en los tangos cantados de Alfredo Rubín.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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, Club del Disco.

149



PALOMA MARTIN

Musicóloga y Académica del Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad 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 disciplinares 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.