

## **“Pa’ cuando oigás este tango”: aportes musicológicos al estudio del tango canción de Alfredo “Tape” Rubín en el siglo XXI**

Paloma Martin  
Universidad de Chile

### Resumen

En este texto, intentaré establecer cuatro ejes principales en el estudio de la trayectoria creativa de Alfredo “Tape” Rubín (compositor, poeta, guitarrista y cantautor argentino). Referente indispensable en gran parte del desarrollo musical del *nuevo tango*, debido a las numerosas versiones que se han gestado a partir de sus composiciones, abordaré, en primer lugar, su faceta como cantautor de una nueva evocación tanguera, a partir de la búsqueda de los rasgos comunes a una tradición criolla gardeliana. Como segundo eje, exploraré en el contenido y significación de sus letras, posibles de generar tanto expresiones reales y metafóricas de la ciudad, como la manifestación ontológica de una dialéctica de la identidad/alteridad porteña. En tercer lugar, se expondrá la factura de sus composiciones, cuyo formato tradicional de cantor con acompañamiento de guitarras se desenvuelve en un lenguaje renovado complejo, que revela procedimientos específicos en el tratamiento de la melodía y la armonía. Por último, expondré algunas posibilidades hermenéuticas para un análisis de las dimensiones que adquiere la práctica de la versión desde sus canciones.

Conceptos clave: tango canción, nuevo tango, cantautor, canción-texto, versión.

## **“Pa’ cuando oigás este tango”: Musicological Contributions to the Study of Tango Song of Alfredo “Tape” Rubín in the XXI Century**

### Abstract

In this text, I will try to establish four main axes in the study of the creative career of Alfredo “Tape” Rubín (Argentine composer, poet, guitarist and singer-songwriter). An indispensable reference in much of the musical development of the new tango, due to the numerous versions that have been created from his compositions, I will first address his role as singer-songwriter of a new tango evocation, based on the search for traits common to a Creole Gardelian tradition. As a second axis, I will explore the content and meaning of its lyrics, which are likely to generate both real and metaphorical expressions of the city, as well as the ontological manifestation of a dialectic of Buenos Aires identity/alterity. In the third place, the invoice of his compositions will be exhibited, whose traditional format of cantor accompanied by guitars unfolds in a complex renewed

language, which reveals specific procedures in the treatment of melody and harmony. Finally, I will expose some hermeneutic possibilities for an analysis of the dimensions that the practice of covering acquires from its songs.

Keywords: tango song, new tango, singer-songwriter, song/lyrics, cover.

## Introducción: el «Tape»

Dentro del género del tango canción, la figura del músico argentino Alfredo Rubín se reitera insistentemente en diferentes escenas del desarrollo musical del «tango joven», como referente ineludible para algunos de los músicos más destacados del tango de hoy, quienes se han empoderado de los códigos tangueros, imprimiéndoles renovadas fisionomías sonoras que marcan su andar al compás de los tiempos actuales. Resulta relevante, entonces, poder definir posibles caminos de investigación frente a un compositor que permanece inserto en una dinámica de creación intergeneracional de plena actualidad.

Compositor, poeta, guitarrista y cantautor, Rubín –conocido también como el «Tape»– ha dedicado su quehacer musical al tango desde inicios de la década de los 90', aunque su formación como músico comenzó desde temprana edad, de manera autodidacta. Su primera agrupación tanguera fue el Cuarteto Almagro en 1997, donde ejerció el rol de arreglador, bajista y cantor. En el disco *Hemisferios*<sup>1</sup>, se advierten los principales géneros de su influencia musical: el tango, el folclore y el rock. Por esos años, el «Tape» venía desarrollando una continua actividad como cantor en locales y milongas junto a su guitarra, a la vez que practicaba una faceta como bailarín milonguero en clásicas y olvidadas pistas del circuito porteño. Para comienzos del siglo XXI, se cristaliza el formato instrumental con el cual trabajará sus composiciones hasta la actualidad. El ensamblaje de guitarras y voz se iniciará con tres, junto a Las Guitarras de Puente Alsina –con quienes realizó los discos *Reina Noche*<sup>2</sup> y *Lujo Total*<sup>3</sup>– y luego con cuatro, en la formación Rubín, Lacruz, Heler y Nikitoff, plasmando con ella la última producción del «Tape» en el álbum *Cambiando Cordaje*<sup>4</sup>, lanzado en abril de 2018.

A partir de su primera producción discográfica, Rubín se ha transformado en un actor crucial de la nueva «época de oro» tanguera, principalmente por escoger el rumbo de la interpretación de sus propias canciones. Al ofrecer la posibilidad de un espacio de creación auténtico y honesto dentro de un género comúnmente conocido por la inmensidad de su tradición, el «Tape» no solamente logra extender virtudes expresivas

---

<sup>1</sup> Cuarteto Almagro. *Hemisferios*. Acqua Records, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2001.

<sup>2</sup> Rubín, Alfredo y otros. *Reina Noche*. Acqua Records, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2004.

<sup>3</sup> Rubín, Alfredo y otros. *Lujo total*. Acqua Records, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009.

<sup>4</sup> Rubín, Alfredo y otros. *Cambiando Cordaje*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Club del Disco, 2018.

que reterritorializan al tango<sup>5</sup> en su propia casa, sino que invita a sus vecinos del nuevo milenio a compartir la mateada del viaje hacia el encuentro con sus propios y personales mundos de creación musical. Es así como Rubín se ha venido relacionando activamente con un gran número de cultores del género, como interpelador e interpelado, plantando cuidadosamente las semillas de las canciones y músicas que ayudarán a mantener vivo el suelo fértil del tango. Pero, ¿cuáles son los valores que caracterizan a este músico y sus creaciones? Propongo las siguientes cuatro esferas de estudio para su dilucidación:

#### Cantautor de evocación gardeliana

En su análisis sobre las interpretaciones y los giros típicos del decir de las voces del tango, Sofía Cecconi<sup>6</sup> establece como las dos primeras categorías cronológicas al "cantor campero" y al "cantor urbano"; ambas se acompañan de guitarras y representan los aspectos de la voz de Carlos Gardel, cuyos repertorios recorrieron diferentes ritmos desde el campo a la ciudad. Si bien la clasificación de "cantor campero" se articula en una de sus caras con la templanza en letanía del «recitador trovadoresco», por la otra la enunciación de su decir es contundentemente diáfana; mientras, la del "cantor urbano" es una voz que anuncia, que canoniza la importancia del caudal vocal del *bel canto* en su lirismo dramático para cantar el tango en su concepción clásica y canónica.

La evocación de tradición criolla/urbana gardeliana emerge desde la estética del «Tape», en varios puntos, más allá del formato guitarra/cantor (figura 1). Por una parte, la inserción de ritmos pausados, cadencias acompasadas y mezclas de sonoridades provenientes de la milonga campera, conforman algunos extractos en arreglo de guitarras que dialogan con los versos entonados por Rubín. En la misma línea, varias de sus composiciones que no son tangos se inscriben justamente en estos géneros rioplatenses, demostrando una especial predilección por este legado musical criollo. Por otra parte, la impronta de "cantor urbano" se prolonga en el «Tape» no en un color de impostación atenorada gardeliana, sino en la capacidad interpretativa de la declamación cantada, la

---

<sup>5</sup> Corrado, Omar. "Tango en Argentina hoy: Las reterritorializaciones internas", *Heterogénesis. Revista de Artes Visuales*, VII/25, 1998, snp. Recuperado de [<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h25/tango.html>].

<sup>6</sup> Cecconi, Sofía. "Oigo tu voz. Un recorrido por las voces del tango joven en Buenos Aires", en Mercedes Liska (coord.), *Tango: ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2012, pp. 55-73.

cuidada afinación en cada melodía compleja y la opulencia expresiva del texto que se fusiona con la música en *marcato* tanguero de las guitarras.

Otros aspectos generales que marcan la coincidencia entre Alfredo Rubín y Gardel podrían ser que ambos son compositores de sus propias músicas; ambos ejercen la interpretación de contenidos con temáticas tangueras porteñas actualizadas; y, ambos consideran la inclusión de canciones criollas en su repertorio.



Figura 1: Cuarteto Rubín, Lacruz, Heler y Nikitoff<sup>7</sup>

#### Sus letras: contenido, significación y tratamiento

Vividor de la pulsión urbana de Buenos Aires, el íntimo contacto de Rubín con varios de sus barrios en residencia, contribuyó en la germinación del lente por el cual mira su propia ciudad y a quienes la habitan, desde una poética personal que ha conseguido plasmar su huella en canciones que replican el sonar de sus palabras en la música de los tangos, cuya actualidad temática no termina de extinguirse. Efectivamente, en sus textos enfrenta lugares, personajes, templos anímicos, sociales y políticos; tópicos que se abrazan a la identidad tanguera de su ciudad: el/la milonguero/a, la milonga, la calle, la noche, la «curda», el amor, la soledad.

---

<sup>7</sup> De izquierda a derecha: Mariano Heler, Leandro Nikitoff, Alfredo «Tape» Rubín y Adrián Lacruz. Fotografía: Malena Quinteros, 2018.

Las letras de sus tangos y sus significaciones responden, según el «Tape», a “[...] el espíritu de nuestros tiempos, nuestras obsesiones, los tópicos de la sociedad actual, del hombre posmoderno”<sup>8</sup>. Explica Rubín:

En mi trabajo como letrista intento que sea natural el modo en que los distintos registros de la lengua son tratados, interconectados, y por lo tanto resignificados. Si eso se logra, las letras alcanzan una atmósfera contemporánea sin perder la conexión con la tradición del género y sin usar de modo forzado términos actuales”<sup>9</sup>.

Estos contenidos son esculpidos a través de figuras retóricas, que adquieren el estatus de espejismos cuánticos de toda una tradición centenaria ya madura de la poética tanguera –como señala Simon Frith, “[...] las letras de las canciones no tratan tanto sobre una idea (su ‘contenido’) como sobre su expresión”<sup>10</sup>–; también, en el tratamiento intencionado del ritmo propio de las palabras para la conformación musical de la composición. Estos medios literarios adquieren mayor relevancia expresiva desde la interpretación cantada de su propio autor:

[...] el modo en que el lenguaje funciona en las canciones depende no solo de lo que se dice, del contenido verbal, sino también de la manera en que se es dicho, del tipo de lenguaje utilizado y su significado retórico, del tipo de voz con que se lo dice<sup>11</sup>.

Mediante la premisa de mantener la idea de que, según Rubín, “[...] la forma del texto imita lo que se está contando”<sup>12</sup>, el «Tape» genera expresiones reales y metafóricas de la ciudad y la noche, especialmente a través del recurso retórico de la «personificación» –aplicado a la ciudad de Buenos Aires y su bohemia–, junto al planteamiento de un lunfardo renovado y actual, desde su propia inventiva. La «noche» de Rubín trasciende la condición espaciotemporal escenográfica del *topos* del tango, personificándose en madre, reina y compañera:

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

---

<sup>8</sup> Gasió, Guillermo (ed.). “Componer canciones nuevas, que son evidentemente tangueras”. Testimonio de Alfredo “Tape” Rubín, *La historia del tango 20: siglo XXI, década 1, 1ra parte*, Corregidor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2011, pp. 3847-3856, 3855.

<sup>9</sup> Bolasell, Michel. “Alfredo (Tape) Rubín: ‘Lo que me abrió a la magia del tango fue frecuentar las noches de la milonga...’”, en *La revolución del tango. La nueva edad de oro*, Corregidor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2011, pp. 109-115, 113.

<sup>10</sup> Frith, Simon. *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*, Paidós, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014 [1996], p. 293.

<sup>11</sup> Frith. *Ritos de la interpretación*, p. 292.

<sup>12</sup> Alfredo Rubín, en Gasió, “Componer canciones nuevas” en *La historia del tango 20*, p. 3850.

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.

La ciudad, por su parte, se ve simbolizada en la calle, desde donde emerge el sentir y el vivir de quienes la habitan, como un desdoblamiento inevitable de la urbe:

Calle que sabe decir  
Calle que miente al callar  
Quiere partir sin hablar  
Quiere aguantar y salir  
Calle si quiere escapar  
Que preparate a morir  
Calle si quiere vivir  
Que ya te vino a buscar  
Calle que sabe callar  
Calle que vuelve a mentir

Guardará la calle  
Su secreto viejo  
Soñará en el sueño del silencio y sus espejos  
Soledades exquisitas  
En veredas infinitas  
Ya pasó el futuro por los barrios rotos  
Ha sembrado ausencias y despojos  
Un latido loco  
Vendaval vacío  
Bares que bebieron su destino

Adicionalmente, en Rubín se advierte la manifestación ontológica de una dialéctica de la identidad-alteridad porteña: es decir, ser «otro» al interior de las propias identidades del «uno» porteño/tanguero. El «otro» se puede manifestar desde la invocación, como sucede con el bailarín milonguero de "Regín":

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, Regín?

También, el «Tape» se encarna en «otro», desde una actitud apostrófica:

Pa' cuando oigás este tango  
ya habrá chiflado la ruta  
para desviarme otra vez  
Y en los salones nocheros  
habrá explotado la vida  
con su mejor embriaguez  
Pa' cuando oigás este tango  
¿Qué habrá quedado de mí?  
Encandilado el recuerdo

detrás de mil giros nuevos  
de las milongas a mil.

Tomando los conceptos de el uno y el otro planteados por González<sup>13</sup>, la narrativa cantada de los tangos del «Tape» combina la presencia de un "otro invocado" (ej.: el bailarín milonguero de "Regín"), la enunciación de un "otro encarnado" (ej.: quien habla en "Aire sin final"), y el "uno" que se identifica en esencia con lo expresado (ej.: el «Tape» ha sido bailarín milonguero).

#### La música de sus composiciones

Gracias a sus estudios sobre formas, contrapunto y armonía, el flujo creativo de Rubín permitió que su factura musical se desenvuelva bajo códigos de un lenguaje renovado complejo, que revela procedimientos específicos en el tratamiento armónico-melódico. Como músico, se declara absolutamente fiel a su estilo<sup>14</sup>; esta condición no se ve alterada cuando trabaja en complicidad con el pianista Fabrizio Pieroni<sup>15</sup>, con quien ha logrado «ser uno solo» en la composición de algunos de sus tangos. Pero, más allá de mantener esta relación sincrónica creativa junto a Pieroni, el «Tape» ha sabido conocer y reconocer al género desde una amplitud de perspectiva, que le permite manejar con plena consciencia los diferentes rasgos que hacen de una composición musical un tango canción.

Sin escapar de los márgenes tradicionales, la forma de cada tango compuesto por Rubín refleja una profunda reflexión en la configuración de sus partes, en coherencia con las letras y su significado expresivo. Al analizar la longitud de las frases, 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. Por lo general, la estructura de los tangos es de tipo periódica (frases equivalentes de antecedente y consecuente), donde se puede afirmar que el punto de clímax está mayoritariamente en la sección B.

---

<sup>13</sup> González, Juan Pablo. "Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena", *Revista Resonancias*, 1, 1997, pp. 60–68.

<sup>14</sup> Gasió. "Componer canciones nuevas" en *La historia del tango 20*, p. 3849.

<sup>15</sup> Fabrizio Pieroni es un músico italiano, contemporáneo a Rubín, quien ha tenido vasta experiencia como intérprete en tango y música popular. Rubín y Pieroni han trabajado juntos en varias de las composiciones tangueras grabadas por el «Tape». Para el presente texto, se consideró a tres de ellas: "Calle", "Milonguera de ley" y "Sueño abandonado".

Junto a la forma, Rubín despliega múltiples herramientas en el parámetro «altura» (melodía y armonía). Quisiera destacar las siguientes:

1. Gran angulación melódica con sentido expresivo, en secciones cantadas de difícil entonación.

En “Milonguera de ley” (ver figura 2)<sup>16</sup>, las primeras palabras del tango fluyen desde una melodía que exige un amplio registro vocal y se despliega a través de un diseño anguloso, que puede ir de extremo a extremo en breves compases, pasando por las alturas intermedias. Cada frase se dibuja en línea sinusoidal y se conecta con la siguiente del mismo modo, equilibrando las trayectorias ascendentes y descendentes. En el ejemplo, es posible ver que cada sílaba lleva una nota diferente (excepto cuando se presentan notas repetidas, con fines de articulación de determinadas palabras, según su rítmica interna).

The image shows two systems of musical notation for the tango "Milonguera de ley". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (bass clef). The first system covers the first four measures, with lyrics: "Llan - to - de pen - de - jaen los al - coho - les del a - diós So - laen el toi - lette vuel - ca sua - mar - gor." The second system covers the next four measures, with lyrics: "Bru - ma del sí - len - cioen la ma - ña - na del sa - lón, yen el llan - toa - rras - tra su ru - bor." The guitar chords are indicated below the bass line: Em, Em6, Em7, C/E, F#9/E, D#9/E, Em6, Em/G in the first system; C, C#9, Bm/D, C#7/G#4, C#7/E#, F#7 in the second system. The music features various melodic ornaments such as triplets and quintuplets.

Figura 2: Angulación melódica, extracto de “Milonguera de ley”<sup>17</sup>

En “Viento solo”, la angulación melódica se da de manera más brusca, ya que se presentan saltos de intervalos grandes, generando quiebres en la trayectoria. Cada punto de contraste melódico se establece como un elemento de alta carga expresiva, ya que los

<sup>16</sup> Los fragmentos de partituras presentados en este escrito, están basados en el material disponible para descarga en <https://alfredorubin.com.ar/>. En cada ejemplo, se ha privilegiado a la melodía, por lo que su formato rítmico intenta acercarse a lo expresado por la voz en las grabaciones. El elemento armónico se ha sintetizado en la clave americana del material descargado, aunque algunos extractos incluyen aquí a la nomenclatura tradicional de armonía funcional académica; en este último aspecto, no se ha considerado la transcripción instrumental del acompañamiento de guitarras.

<sup>17</sup> En *Lujo total* [CD] (2009), track 9, min. 00:24 - 00:43.

vértices enfatizan el sentido del texto, en sílabas específicas de acentuación (ver figura 3).

The musical score for 'Viento solo' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: 'Bai - lon - go de car - to - nes en la cha - va El ma - zo per - de - dor ya dio ba - ra - ja, chi - fi - do - a - te - rra - dor que su - bey ba - ja yem - pu - ja de la ca - lle su ren cor.' The chords indicated below the piano line are: Cm, A♭, Fm, G7, Cm, E♭/B♭, A♭, G7, E♭, C7, Fm, F♯, D7, and G/B. The score includes various musical notations such as triplets, quintuplets, and slurs.

Figura 3: Angulación melódica, extracto de “Viento solo”<sup>18</sup>

2. Progresiones melódicas con carácter de tensión, en secuencias ascendentes o descendentes; éstas pueden producirse en fragmentos pequeños o extensos.

En “Reina Noche”, la melodía cantada inicial presenta un motivo curvilíneo, que se reitera dos veces en una progresión descendente, para dar forma a los primeros versos (figura 4).

The musical score for 'Reina Noche' is presented in a single system. It features a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: 'La - men - to del mi - lon - ga, dea - qué que fa - tal - men - te se la - va, rei - na no - che, con tu gre - lael - co - ra - zón'. The tempo/mood is marked 'rubato recitativo'. The chords indicated below the piano line are: Cm, B♭, A♭, Cm/G, Fm, Cm, A♭7(b5), and G7. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 4: Progresión melódica, extracto de “Reina Noche”<sup>19</sup>

<sup>18</sup> En *Reina Noche* [CD] (2004), track 8, min. 00:21 - 00:40.

<sup>19</sup> En *Reina Noche* [CD] (2004), track 14, min. 00:20 - 00:32.

En "Calle", la sección B de la composición se desarrolla a partir de un inciso mínimo, que se repite progresivamente, de manera ascendente y descendente. La acumulación de este material se produce con la inversión de la trayectoria del inciso y la aglomeración de estos ritmos, reflejados entre sí (figura 5).

*mf* *f*  
 Fa-cho, gar-ca Vien-tre, fue-go Ma-cho, bo-bo, San-gre, pe-rro  
 Dm Am

*mf* *f* *ff*  
 Ma-dre, pla-za Som-bra, hue-vo Fie-bre, fu-ga Pi-bes, pue-blo Tiem-  
 B $\flat$  Am

*f* *mf*  
 - po dó-cil nue-vo fó-sil Ai-re, fue-go Lis-ta muer-ta gri-to vie-jo Pla-ta, hue-sos  
 Gm Dm

*mf* *ff* *mf* *f*  
 Go-les, pa-los ro-ña sue-ños Ti-bio cie-lo Cla-se me-dia mu-gre len-gua Pla-ya vue-los  
 B $\flat$  Dm

*f*  
 Ca-lle fu-ria Ca-lle fal-sa Ca-lle fue-go  
 Gm G $\sharp$ 7 A7

Figura 5: Progresión melódica, sección B de "Calle"<sup>20</sup>

3. Uso de la armonía con procedimientos complejos y ritmo armónico rápido. Esta es una de las principales características del lenguaje musical del «Tape». Se pueden hallar resoluciones inesperadas, cadencias evitadas, y audaces modulaciones lejanas (cromáticas, por intercambio modal, etc.), que son inusuales en el tango clásico. Un

<sup>20</sup> En *Lujo total* [CD] (2009), track 5, min. 01:08 - 01:48.

ejemplo se encuentra en “Sueño abandonado” (figura 6), donde se produce una modulación repentina al tercer grado con intercambio modal (de Sol menor a Sib menor).

The musical score for "Sueño abandonado" is presented in three systems. The first system shows the vocal line with triplets and piano accompaniment with chords Gm (i), E<sup>Maj7</sup> (VI<sup>7</sup>), and Cm (iv). The second system continues the vocal line and piano accompaniment with chords D<sup>7(9)</sup> (V<sup>9</sup><sub>7</sub>) and B<sup>b</sup>m (iii<sup>int.</sup> = i mod.). The third system shows the final vocal phrase and piano accompaniment with chord Fm (v).

Figura 6: Modulación al tercer grado con intercambio modal, extracto de “Sueño abandonado”<sup>21</sup>

4. Tensiones crecientes y perdurables; este recurso se da de dos maneras: estableciéndose en un registro amplio que incremente la tensión, con gestos de trayectorias ascendentes; y, a través de ondulaciones cromáticas, de extensiones breves o amplias, donde algunos de estos pasajes y su uso especial recuerdan la influencia del *rock* o del *blues*. Este último caso se puede ejemplificar en tramos extendidos de “Sueño abandonado”: desde el comienzo de la parte B del tango, se puede oír la entonación melancólica de las notas cromáticas ondulantes, donde la voz de Rubín se expresa con *portamenti* estratégicos para tensionar o reposar (figura 7).

<sup>21</sup> En *Cambiando Cordaje* [CD] (2018), track 10, min. 00:19 - 00:29.

Soy el de la hue - lla de la so - le - dad tras el vien - to - lé - tri -  
 Cm Fm7 Em7(5) A7

co - fi - nal - Hue - soa - con - tra ca - lle Muer - tea - con - tra ma - no  
 B $\flat$ Maj7 E $\flat$ Maj7 Gm

Voy pa - tean - do el - sue - ña - ban - do - na - do  
 Am7(5) D7

Figura 7: Melodía de ondulación cromática, extracto de "Sueño abandonado"<sup>22</sup>

#### Dimensiones del «Tape» en versiones

Desde su primer disco, Rubín ha sido uno de los músicos más versionados por la movida tanguera de los últimos dos decenios; no solamente en la rioplatense, sino también la desarrollada en el extranjero. No obstante, en su ejercicio como un músico más de esta red, el «Tape» ha versionado también a otros colegas. En este punto, se propondrán cuatro posibilidades hermenéuticas de análisis de la dimensión de la versión en y desde Rubín, al interior del circuito tanguero.

1. Los otros sobre el «Tape»: en su gran mayoría, las versiones de sus canciones son ejercidas por cantantes que mantienen un formato instrumental intimista y reducido, debido a la habitual naturaleza de su ejercicio performático en escenarios pequeños. En esta categoría, son innumerables los ejemplos. La eficacia expresiva de las composiciones de Rubín permite que el interés en generar arreglos sobre estas canciones se convierta en una tendencia en permanente aumento durante los últimos años. La primera agrupación importante en versionar composiciones de Rubín fue la Orquesta Típica Fernández Fierro (OTFF), demostrando que el formato instrumental de «orquesta típica» fluye ventajosamente con sus tangos. Bajo el mismo tipo de agrupación, se han grabado versiones de la Orquesta Típica Julián Peralta y la Orquesta Típica El Afronte, entre otras. También es posible encontrar versiones instrumentales de tangos cantados, como es el

<sup>22</sup> *Ibíd.*, min. 01:44 - 02:02.

caso del Quinteto Criollo González Calo. En el extranjero, se pueden mencionar la orquesta Taxxi Tango XXI (Francia), el Quinteto del Revés (Chile), y Maldito Tango Dúo (Estados Unidos), entre muchos más (figura 8).

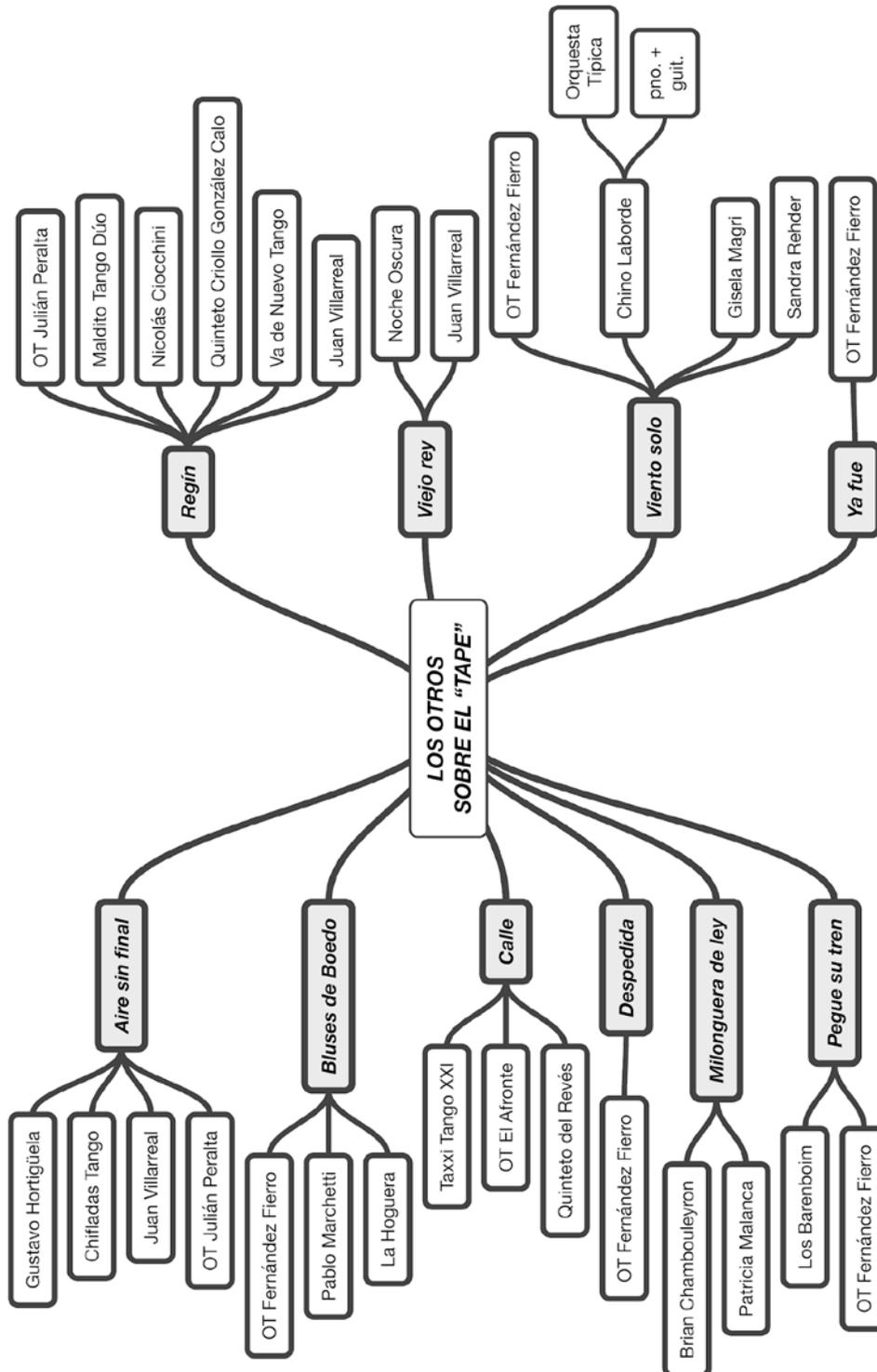


Figura 8: Los otros sobre el «Tape»

2. El «Tape» sobre los otros: en su proyecto inicial con el Cuarteto Almagro, Rubín arregló y grabó versiones de los músicos Julio Coviello (OTFF), Ástor Piazzolla y Juan José Mosalini.

3. El «Tape» sobre el «Tape» desde otros: sucede con "Despedida" y "Ya fue", ambos tangos interpretados por la OTFF; Rubín ha grabado en su último disco versiones posteriores a las realizadas por aquella orquesta.

4. El "Tape" versionándose a sí mismo: registradas en diferentes discos, Rubín ha grabado diferentes versiones de una misma composición, en varias oportunidades: "Analía", "Bluses de Boedo", "Ella se fue", "El gancho", "Lysou", etc. (figura 9).

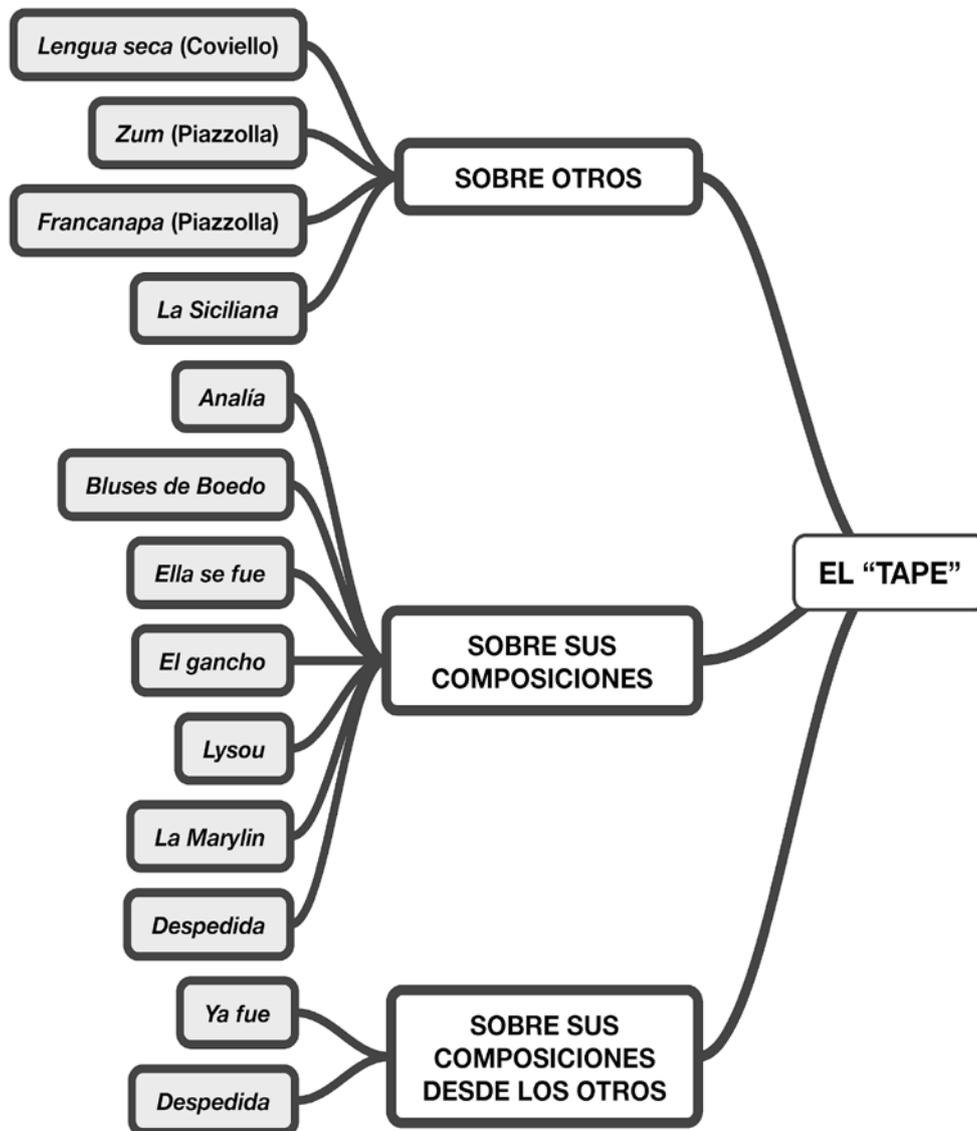


Figura 9: El «Tape» y sus versiones.

## Conclusiones

Cada una de las cuatro esferas aquí planteadas puede proponerse como objeto de investigación musical, ya sea de manera independiente o interrelacionada. A su vez, otros rumbos se sugieren desde sus propias ramas temáticas, al considerar aspectos no tratados en este estudio: analizar, por ejemplo, el grado de impacto de la música de Rubín en las milongas; la fisonomía compositiva de aquellas canciones que no son tangos; la legitimidad de nuevos lenguajes del dialecto cancionero, producto de la lunfardía del tango actual rubiniano, entre varias posibilidades. Sin embargo, en esta ponencia he intentado establecer una hoja de ruta globalizadora, con el propósito de aportar en los recientes estudios sobre el «tango nuevo» y ampliar, desde allí, las perspectivas de interés musicológico hacia las músicas que nos rodean diariamente.

Los tangos de Alfredo «Tape» Rubín han demostrado caracterizarse por tener una alta factura y calidad. Sus estructuras internas, sus conformaciones melódicas para el canto y el sostén armónico desde las guitarras han sido estimulantes dentro de la práctica musical tanguera de la actualidad para generar versiones de estas canciones<sup>23</sup>. Es necesario en este aspecto destacar la importancia del ensamble de guitarras y el aporte del arreglo en estos instrumentos para las «versiones originales»: el trabajo en conjunto con los guitarristas Adrián Lacruz, Mariano Heler y, más recientemente, Leandro Nikitoff, es esencial para dar forma a estas canciones; tal es así, que el último disco *Cambiando Cordaje* (2018), incluye arreglos y –al menos– una composición de cada integrante.

La vigencia en plenitud del «Tape» se reconoce a partir de una actitud acorde a los tiempos actuales, que se empalma con el necesario eclecticismo de influencias de otras músicas en sus canciones para continuar creciendo en libertad creativa. Es precisamente esa identidad moderna la que permite innovar el tango de hoy.

---

<sup>23</sup> Aquí, podría establecerse un nuevo aspecto de enlace con la herencia gardeliana: al igual que Gardel, Rubín es el creador e intérprete de la música y la letra de sus tangos, llevándolo a ser versionado en abundancia por músicos contemporáneos a él.

Paloma Martin: 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 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.