

# REFLEXIÓN SOBRE LA NOCIÓN DE AUTENTICIDAD EN EL TANGO RIOPLATENSE

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

## Andrea Marsili

Observatoire Musical Français / [anmarsili@hotmail.com](mailto:anmarsili@hotmail.com)

Compositora, pianista de tango y doctora en música y musicología (Sorbona París IV, École Doctorale V), vinculada al Observatoire Musical Français. El tema de su tesis es analizar y decodificar el lenguaje identificativo y constitutivo del tango rioplatense y sus posibilidades de mutación. También es licenciada en composición y análisis musical del Conservatorio Regional de Música de Montbéliard, Francia; magíster de educación musical de la Universidad de Hartford, Estados Unidos y diploma de "Profesor Nacional de Música y Piano" en Rosario, Argentina. Asimismo dirige la orquesta Fleurs Noires de tango contemporáneo, con la cual se presenta regularmente en Francia y otros países de la Comunidad Europea. Como intérprete y compositora se ha presentado desde 1997 en escenarios de Europa, Estados Unidos, Argentina, Brasil, Turquía y Emiratos Árabes.

MARSILI A, (2013) Reflexión sobre la noción de autenticidad en el tango Rioplatense, Calle 14, 7 (10), 45-51.

### RESUMEN

La noción de autenticidad ocupa un sitio muy importante en el tango rioplatense. Los juicios sobre la *tanguidad* de ciertas propuestas, es decir, sobre su nivel de autenticidad, existieron de manera permanente desde la Guardia Vieja. En el marco de esta discusión histórica, la música de Astor Piazzolla ha sido encarada desde cuatro posturas primordiales: la primera sostiene que su producción no es tango sino música popular contemporánea de Buenos Aires; la segunda refiere que su música nos lleva de la agonía del tango a la potencia del nombre; la tercera considera que su tango es nómada y la última defiende plenamente su *tanguidad*. A través del desglose de las referidas visiones se busca analizar su solvencia, aporte al estudio del tango, aplicabilidad actual a las nuevas tendencias, y la eventual complementariedad que pueda existir entre ellas a la hora de encarar un estudio del género y sus compositores.

### PALABRAS CLAVES

Autenticidad, tango, nuevas tendencias, Astor Piazzolla

## A REFLECTION ON THE NOTION OF AUTHENTICITY IN THE TANGO OF RÍO DE LA PLATA

### ABSTRACT

The notion of authenticity occupies a very important place in the Tango of Río de la Plata. There have been judgments about the "tanguidad" of certain proposals, i.e., about their level of authenticity, since the Old Guard of tango. As part of this historical discussion, the music of Astor Piazzolla has been approached from four primary positions: the first is that its output is not tango but contemporary popular music of Buenos Aires; the second poses that his music takes us from the agony of tango to the potency of the name; the third considers that his tango is nomadic, while the last one fully defends its tanguidad. Through the breakdown of the aforementioned visions we seek to analyze their solvency, their contribution to the study of tango and applicability to new trends, and any possible complementarities that may exist between them when facing a study of the genre and its composers.

### KEY WORDS

Authenticity, tango, new tendencies, Astor Piazzolla

## RÉFLEXION AUTOUR DE LA NOTION D'AUTHENTICITÉ DANS LE TANGO DU RIO DE LA PLATA

### RÉSUMÉ

La notion d'authenticité occupe une place très importante dans le tango « rioplatense ». Les jugements à propos de la *tanguidad* de certaines propositions, c'est à dire, à propos de son degré d'authenticité, ont existé de façon permanente depuis la « Guardia Vieja ». Dans le cadre de cette discussion historique, la musique d'Astor Piazzolla a été traitée depuis quatre postures primordiales : la première soutient que sa production n'est pas du tango mais de la musique populaire contemporaine de Buenos Aires ; la deuxième énonce que sa musique nous porte de l'agonie du tango à la puissance du nom ; la troisième considère que son tango est nomade et la dernière défend pleinement sa *tanguidad*. À travers la déconstruction des visions mentionnées précédemment, l'objet est d'analyser leur solvabilité, leur contribution aux études du tango, leur applicabilité actuelle sur les nouvelles tendances et l'éventuelle complémentarité qui peut exister entre elles au moment d'entreprendre une étude du genre et de ses compositeurs.

## MOTS CLÉS

Authenticité, tango, nouvelles tendances, Astor Piazzolla

## REFLEXÃO SOBRE A NOÇÃO DE AUTENTICIDADE NO TANGO RIO-PLATENSE

### RESUMO

A noção de autenticidade ocupa um sitio muito importante no tango rio-platense. Os juízos sobre o tango de certas propostas, ou seja, sobre seu nível de autenticidade, existiram de maneira permanente desde a Velha Guarda. No marco desta discussão histórica, a música de Astor Piazzolla tem sido vista desde quatro posturas primordiais: a primeira sustenta que sua produção não é tango, mas música popular contemporânea de Buenos Aires, a segunda refere que sua música nos leva da agonia do tango à potência do nome, a terceira considera que seu tango é nômade e a última defende plenamente sua condição de Tango: "tanguidad". Através do desglose das referidas visões se busca analisar sua solvência, aporte ao estudo do tango, aplicabilidade atual as novas tendências e a eventual complementariedade que possa existir entre elas na hora de encarar um estudo de gênero e seus compositores.

### PALAVRAS-CHAVE

Autenticidade, tango, novas tendências, Astor Piazzolla

## RIOPLATENSEMANDA TANGONIRRAIASKAMANDA IUIAIKUNAMANDA RRIMANAKUI SUTIPATA RRIGSIKUNAKAGTA

### UCHULLAIACHI

Rioplatensekunamanda tangonirraiaska ñugpachirrimi sutipata rrigsirrigmanda. Ñugamandata tangonirraiskamanda rrimankuna iapa suma sutipakagmanda. Ñugpamandata kaimanda Kai rrimanakuskaurramanda, Astor Piazzollapa takii kaskamka uasarrimarriska chusku kauaskamanda: sug charrirrimi nispa manaska tango, Buenos Airesmanda, kansi kunaurrakunamanda takii rrrraska; iskai nimi paipa takii pusansi tango irrkimanda paipa sutimanda sinchi charrirrispa; kimsa tango purrinsi sugma sugma; ña tukuchingapa tukui micha paipa kaugsai. Kai tukui iuiaikuna kauaskaurramanda maskarrikumi kauangapa sutipata kagta, imasam maki kua tango iachaikungapa, kunaurramandata sug nusu llugsiskakunata churrangapa, imasam kai iskaidikuna ñai ñai kuanaku maki sugllapi kuanakungapa rrunapurra tandarrispa iachaikungapa y paikunapa takiikuna rrrrangapa.

### RRIMANAKUI

Sutipata, tango, musu llugsiskakuna, Astor Piazzolla

Recibido el 13/02/2013

Aceptado el 22/03/2013

## Introducción

En las proposiciones *tangueras* actuales encontramos una gran diversidad estética: por un lado, las que reproducen el repertorio tradicional (ya sean arreglos o transcripciones) y/o crean, componen a la manera de los clásicos; y, por el otro, tenemos diversas propuestas de tango contemporáneo, tango electrónico y tango fusión (tales tango-rock, tango-negro, tango-jazz, tango-folclore, entre otras fusiones). Ahora bien, toda tendencia no tradicionalista está confrontada –unas más, otras menos– al juicio sobre su *tanguidad*, o mejor dicho, al juicio sobre su autenticidad. De eso trata esta reflexión. Partiendo de la hipótesis de que toda propuesta actual no tradicional está expuesta al juicio sobre su autenticidad ligada al tango, me planteo lo siguiente:

1. *¿Cuál sería el juicio o el veredicto, si existe alguna, sobre la tanguidad de las tendencias?*
2. *¿Qué sucede con la noción misma de autenticidad en las diversas estéticas actuales?*

Para responder estas cuestiones tomaré como elemento metodológico las cuatro visiones principales sobre la música de Astor Piazzolla. Estas posturas no se aplican únicamente a su obra, ni son obsoletas; al contrario, son aplicables a las heterogéneas propuestas actuales. Pero antes de presentarlas quiero detenerme un momento en lo que históricamente significó la noción de autenticidad en la música popular urbana.

## La noción de autenticidad en el tango

Bruno Nettl (2007: 1113) define la noción de autenticidad como:

una idea que nace de la creencia que existe un modo justo (y por consiguiente, modos inexactos o falibles) de asociar la música con algo cultural.

El concepto de autenticidad sirve, pues, de soporte para la definición de fronteras entre las músicas, los períodos históricos y las interpretaciones. El hecho de encontrarse al corazón de tal ‘unidad’ puede darle autenticidad a una obra (o a un compositor, un género, etc.)<sup>1</sup>.

El discurso a propósito de la autenticidad en la música, explica Ana María Ochoa, en general es utilizado como “una bandera para justificar nuevas formas de exclusión” (2002: 6). En el tango, el hecho de juzgar lo que es tango y lo que no lo es forma parte de su historia. De esta manera, los juicios o discusiones sobre la *tanguidad* de ciertas propuestas o sobre su nivel de autenticidad existieron de manera permanente desde la Guardia Vieja, por ejemplo:

*En 1905:* El pianista y compositor Manuel Campoamor se retira del tango “porque esta música cambió y ya no es la de antes”. Haciendo referencia a los años 1890 (Selles, 1999: 178).

*En 1934:* El pianista Prudencio Aragón cuenta que “el tango ya no es el de antes por lo que ya no piensa componer más” (Del Priori, 1995: 179).

*En 1979:* El maestro Osvaldo Pugliese declara:

“No somos pasado ni futuro. Llevamos un rumbo dado por los elementos estéticos que se fueron incorporando a la orquesta de tango. Es decir, nuevas ideas, nuevas inquietudes renovadoras que contribuyeron a procurar una mayor madurez expresiva. Llevamos una línea de evolución

<sup>1</sup> « [...] une idée qui naît de la croyance qu'il existe une façon juste (et par conséquent, d'évidentes façons, inexactes ou fautives) d'associer la musique avec quelque chose de culturel, une façon juste qui doit être perçue, choisie et jouée [...] Le concept d'authenticité [...] sert donc de support à la définition de frontières entre les musiques, les périodes historiques et les interprétations [...] Le fait de se trouver [...] au cœur d'une telle "unité" peut conférer de l'authenticité à une œuvre (ou un compositeur, un genre [...]) »



▲ Izquierda: Imagen interna de *Che Gardel no sos un argentino Un gran secreto*, de C. Guzmán y M. Rugnón. Editorial: María Mirna Rugnón Paiva, 1995. Fotografía, Diana Ayala. Cortesía: Librería Lerner Bogotá, Colombia 2013

▲ Centro: Portada del mismo libro

▲ Derecha: Portada de *Tango: Una Historia Viva*, de L. Gómez Chaparro. Editorial ABC 2005. Fotografía, Diana Ayala. Cortesía: Librería Lerner Bogotá, Colombia 2013

progresiva, pero conservando una inalterable continuidad en el camino estético que parte desde los orígenes mismos del tango. Desde Villoldo en adelante, quien quiera expresar el tango con autenticidad no puede apartarse de esa continuidad, lo que implica conservar las 'esencias', y no saltar etapas con caprichosas invenciones totalmente extrañas. En ese caso no es tango, aunque sea buena música" (Sierra, 1979: 248-249).

Comprobamos que existe una intención de parte de los compositores de conservar "las esencias". De hecho, las estrategias compositivas son organizadas a partir de una necesidad confirmada del creador de quedarse en el estilo, de mantenerse auténtico. Con respecto al concepto en cuestión en nuestra música popular urbana, Carlos Kuri (1992: 119-120) explica:

El tango no solo hace del género una herramienta que se pretende estética sino que además le otorga una eficacia ética. El tango es un género estético y ético [...] la ética del tango organiza criterios de admisión y rechazo con la vehemencia unánime del bien y del mal, con la certidumbre práctica de que eso es posible [...] ante las ambigüedades de Piazzolla, Saluzzi, Mederos, Rovira o Garelló (todas ellas diferentes), resultó

indispensable fortificar la función de lo correcto o lo incorrecto, de lo que destruye al tango o lo preserva; la ética vino a conjurar cierta descompensación estética [...] Esta superposición (ética y estética) procura un género-tango de interior amurallado, forma esférica de sólida uniformidad: un cuerpo que permita imaginar un interior que indique cuándo y con qué se entra o se sale".

Por consiguiente, siendo que la noción de autenticidad desempeña un papel importante en el tango, "se trata pues de un concepto a abordar con circunspección pero qué no podemos descuidar" (Nettl, 2007: 1125). Analicemos, pues, la propuesta más discutida en la historia del tango: la música de Astor Piazzolla.

### Visiones sobre la música de Astor Piazzolla

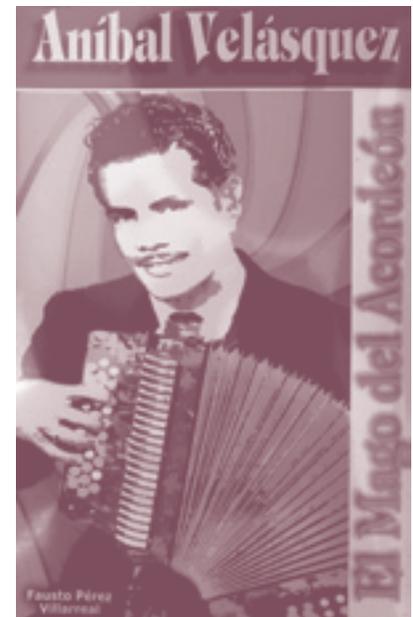
A partir del concepto de autenticidad, se han establecido cuatro visiones sobre la música de Astor Piazzolla. La primera sostiene que su producción no es tango sino música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires. La segunda que su música nos lleva de la agonía del tango a la potencia del nombre, a la personificación de un estilo; la tercera considera que su tango es nómada y la última defiende su *tanguidad*.



▲ Izquierda: Portada de *Tango: Música, cuerpo y sensualidad*, de Iris M. Zavala. Editorial: Montesinos, 2013. Fotografía, Diana Ayala, Cortesía: librería Lerner Bogotá, Colombia 2013



▲ Centro: Portada de *Historia del tango Canción (1917-1967 los años de oro)*, de Juan Montero Roca. Editorial: Tyrant lo Blanch, 2013. Fotografía, Diana Ayala, Cortesía: Librería Lerner Bogotá, Colombia 2013



▲ Derecha: Portada de *El mago del Acordeón*, de Aníbal Velásquez. Editorial: Fausto Pérez Villareal, 2013 Fotografía, Diana Ayala, Cortesía: Librería Lerner Bogotá, Colombia 2013

## Primera visión: La música de Piazzolla no es tango sino música popular contemporánea de la ciudad Buenos Aires

Luis Adolfo Sierra (1966: 123) ilustra la reacción tradicionalista sobre la música de Piazzolla:

Sobrevino el desconcierto para quienes seguíamos con puntual reconocimiento desde sus comienzos, su valioso aporte artístico dispensado a las formas instrumentales del tango. Como intérprete de un repertorio clásico dentro del género nos sometió a una engorrosa aventura de 'adivinación' para acertar la identidad de la obra en ejecución. Y como realizador de su propia producción, se propuso deliberadamente terminar con los convencionalismos de un concepto de tango 'caduco e irre recuperable', conforme a su nueva preceptiva. Persevero entonces, cada vez con mayor énfasis, en el cambio absoluto de lo que el tango tiene musicalmente de tango.

Los tangueros ortodoxos comparten la opinión de Sierra y decretan que Piazzolla no compone tango. Contra esta ofensiva, Piazzolla definió su producción como "música popular contemporánea de la Ciudad de

Buenos Aires". Esta nueva definición procura solamente evitar las confrontaciones y no volver a la polémica sobre la identidad de su música. Sin embargo, su elección artística era concreta: Piazzolla quería "desempolvar" el tango y componer un tango que correspondiera a su época (Piazzolla, 1954).

Ciertos intérpretes, coleccionistas y especialistas del género respetan a Piazzolla como artista pero no como creador de tango, y la definición "música contemporánea popular de Buenos Aires" les conviene. Este es el caso de Horacio Salgán:

Desde 1997 él decía que no hacía tango, que hacía música de Buenos Aires. Así será. No voy a ser más papista que el Papa (Monjeau, 2005).

## Segunda visión: La música de Piazzolla es un tango a la potencia del nombre

Carlos Kuri nos explica, en su conferencia y luego artículo "Agonía del género y potencia del nombre", que el tango podría ser comparado con una esfera. Esta habría, durante algunas décadas, "tolerado sin fracturas de los movimientos internos" las transformaciones

orquestales y violonísticas de Julio de Caro o las innovaciones bandoneonísticas y orquestales de Aníbal Troilo, las formas musicales innovadoras de Osvaldo Pugliese, los arreglos sofisticados de Argentino Galván, los tratamientos armónicos propios del jazz y los nuevos timbres, como ciertos instrumentos de percusión y el clarinete bajo, incorporado por Horacio Salgán. Todos estos procedimientos, tratamientos y aportes artísticos ayudaron a delimitar la bóveda virtual del tango, pero, con Piazzolla, esta esfera no existe más y la identidad del tango se crea de otro modo. Piazzolla adquirió un lenguaje homogéneo basado en elementos diversos y rebeldes, no tolerados por el género pero dominados por el estilo, y creó un estilo propio que nos permite decir “esto es Piazzolla”, de la misma manera que decimos “esto es Ravel” o “esto es Picasso”.

Kuri sostiene que una transformación profunda se produce, una mutación, un paso único que provoca la agonía del tango al ir hacia el nombre propio. Podemos entonces hablar de la personificación de un estilo.

### Tercera visión: La música de Piazzolla es un tango nómade, transcultural

Ramón Pelinski diferencia dos tipos de tango: el tango porteño y el tango nómade entre los cuales existen redes de interconexión. El tango porteño es endocultural, sedentario, y territorializado en las ciudades del Río de la Plata. Este tango es un símbolo fuerte de la identidad cultural y responde a las exigencias de una comunidad tanguera ortodoxa, ya sea de Buenos Aires o internacional. El tango nómade es transcultural, diaspórico y reterritorializado sobre culturas diversas. Tanto el nomadismo como el porteñismo son metáforas. Un compositor puede ser un tanguero porteño abandonando su propio territorio y ser un nómade sin abandonarlo. Las propuestas de tango nómade son “impuras” y nacen de mestizajes distintos a los que participaron desde los orígenes hasta la consolidación del género en los años 1940.

Un nomadismo migrante del tango que se desterritorializa de su territorio de origen para reterritorializarse sobre otras ciudades y otras cultura. El resultado de esta deriva intercultural es un tango cromatizado por culturas locales que, sin preocuparse más por sus lejanos orígenes porteños ni por una tanguedad originaria, se sustrae a la dominación de Buenos Aires para diseminarse por el mundo (Pelinski, 2000a: 26). El tango transcultural olvida

su origen étnico para elevarse a un espacio cultural plural en el que el contacto intercultural le otorga un nuevo sentido. El tango cultura se transforma en tango transcultural, el tango territorializado en tango reterritorializado (Pelinski, 2000a: 22).

En ciertos casos el tango transcultural no olvida su origen étnico, sino que se rebela contra los modelos prefijados por el tango porteño. Este es el caso de Astor Piazzolla.

Pelinski afirma que el tango de Piazzolla es nómade, que el creador “funde y confunde” (2000b: 227) varios estilos del tango porteño e incorpora tratamientos compositivos de otros géneros, Piazzolla sustrae el lado étnico del género sin quitarle el gusto porteño. De su producción resulta un nuevo tango. Una música representativa de Buenos Aires y global a la vez, un tango nómade.

### Cuarta visión: La música de Piazzolla es tango

Los trabajos musicológicos de Omar García Brunelli y de Gabriela Mauriño que analizan el lenguaje musical de Piazzolla demuestran que gran parte de los elementos que emplea provienen del tango. En consecuencia, estos musicólogos consideran que la música producida por Piazzolla es indiscutiblemente una variable auténtica del género. Sus enfoques analíticos están basados en lo que en el lenguaje semiótico (Molino/Nattiez) son los niveles poiético<sup>2</sup> (el análisis de todo lo que conforma el proceso creativo) y el neutro<sup>3</sup> (el análisis de la obra en sí); el nivel estético (el de la recepción) no está tomado en consideración. Sin embargo, el hecho de que esta música no haya sido percibida masivamente como tango –aunque los elementos empleados en el nivel neutro sean tangueros y que el proceso creativo (nivel poiético) haya recorrido caminos semejantes a otros compositores de tango– nos demuestra y advierte que existe un problema o que, en todo caso, el significado Piazzolla=tango no basta.

2 El análisis poiético implica el análisis de la documentación: partituras, versiones de ediciones, manuscritos de obras, cursos, charlas, conferencias, entrevistas, las ejecuciones de la obra que realice el mismo autor, entre otras. Y a esto es necesario agregar diversos enfoques en el estudio: análisis de textos, análisis conceptuales (filosóficos, estéticos, etc.), teorías y técnicas de composición, visiones psicoanalíticas, etc.

3 El análisis de nivel neutro es el análisis descriptivo que realiza una suma de los elementos que constituyen la estructura de la obra.

## Conclusión

Entonces, tomando la terminología de Pelinski, estas controversias sobre todo nos afirman la existencia de un lenguaje específico y marcado del tango porteño. Y con respecto a la noción de autenticidad, efectivamente no será la misma en el tango porteño, donde “las propuestas identitarias son más fuertes y relativamente estables” (Pelinski, 2000b: 232) que en el tango nómada, que es aun más mestizo. De todas formas, aunque las tendencias nómades se entrecruzan con otros lenguajes, se hacen a partir de un género jerárquico: el tango. A causa de esto, continuamos nombrándolos tango, transcultural, pero tango, y no música del mundo o música de fusión. Por consiguiente, si la jerarquía del género existe, podemos comprobar que un cierto nivel de autenticidad vinculado al tango es conservado. Desde luego, toda propuesta (porteña o nómada) es auténtica, pero en el tango nómada la autenticidad se desplaza. Mientras que la autenticidad en el tango porteño consiste en quedarse en el estilo, para el tango nómada este concepto es redefinido en relación a la identidad de un compositor, de un conjunto, de una rama de nomadismo, etc. Algunas propuestas se preocupan más que otras por conservar la tanguidad, pero este aspecto deberá ser tratado propuesta por propuesta, ya que cada tendencia desarrolla un discurso particular. Entonces, volviendo a los enfoques sobre la música de Piazzolla, podemos decir que ninguna de las cuatro visiones son falsas, sino que podríamos considerarlas complementarias. De esta manera, los matices de estas cuatro posturas pueden ser aplicados a todas las proposiciones actuales.

## Referencias

Del priori, O. (1995). “El eterno sobreviviente”, en *Tango tuyo, mío y nuestro*, Morena Chá, (ed.). Buenos Aires: Cultura de la Nación, Ministerio de Cultura y Educación, p.179-182.

Ferrer, h. (1980). *Libro del Tango*. Barcelona: Antonio Tersol.

Kuri, C. (1992). *Piazzolla. La música límite*. Buenos Aires: Corregidor.

\_\_\_\_\_ (2008). “Agonía del genero, potencia del nombre. Constitución de la estética piazzolleana”, en *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Garcia

Brunelli, O. (ed.). Buenos Aires: Gourmet Musical, p.13-18.

Mauriño, G. (2001). “Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla”, en *Latin American Music Review* Vol. 22, n° 2, Fall/Winter. University of Texas Press.

Monjeua, F. (2005). “Estilo. Un libro abierto”, en *Tango de Colección : Horacio Salgán*, Sanchez, J.E. & Amuchástegui, I. (ed.), Vol. 16. Buenos Aires: Clarín, p.44-67.

Nettl, B. (2007). “La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales”, en Nattiez, J. J. (D.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIè siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Actes Sud (Arles), Cité de la Musique (París).

Ochoa, A. M. (2002). “El desplazamiento de los discursos de autenticidad : una mirada desde la música”, en *Transcultural Music Review*, N° 6, juin.

Pelinski, R. (ed.) (2000a). *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango* Buenos Aires: Corregidor.

\_\_\_\_\_ (2000b). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: AKAL.

Piazzolla, Astor (1954). *Revue Antena*, Buenos Aires.

Selles, R. & Benaros, L. (1999). *La historia del Tango : Primera época. El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900)*, Vol. 2. Buenos Aires: Corregidor.

Sierra, L. A. (1966). *Historia de la Orquesta Típica Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Peña Lilo.

\_\_\_\_\_ (1979). “Osvaldo Pugliese, estilo y estética del tango”, en Pampin, M. (ed.), *La historia del tango*, Vol. 14. Buenos Aires: Corregidor.