

## «Chango» Farías Gómez: la mostaza del ¿folklore?

Beaulieu, Julián



Julián Beaulieu \*

juliánbeaulieu12@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

### Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 24, e0045, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 04 Agosto 2023

Aprobación: 15 Agosto 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726007/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.24.e0045>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** La figura de «Chango» Farías Gómez se encuentra fuertemente relacionada con la idea de la innovación y la renovación en el campo del folklore argentino. Aquella representación está sujeta y fundamentada en una trayectoria artística de medio siglo en la cual estableció, a través de sus producciones artísticas, pero también de su discurso público y mediático, una fuerte discusión con los cánones de producción impuestos desde el paradigma tradicional del folklore. En el marco de este trabajo me propongo analizar el lugar ocupado por «Chango» Farías Gómez a comienzos de la década del 2000, momento en el cual edita su primer y último disco solista: «Chango sin arreglo».

En este material discográfico el artista construye, desde el aspecto gráfico, repertorial, interpretativo y sonoro, un dispositivo de enunciación a través del cual construye y representa su lugar en el folklore argentino, pero también su fuerte vinculación con el peronismo. En el mismo acto de construcción de aquel dispositivo, Farías Gómez apela y demanda la atención -y la admiración- de un enunciatario con características muy específicas. El análisis del material al que he referido es un ejercicio para poner en relación la obra artística con dimensiones de orden histórico, sociológico, afectivo y cultural.

**Palabras clave:** Folklore, Música popular, «Chango» Farías Gómez.

**Abstract:** *The figure of «Chango» Farías Gómez is strongly related to the idea of innovation and renewal in the field of Argentine folklore. That representation is subject to and based on a half-century artistic trajectory in which he established, through his artistic productions, but also through his public and media discourse, a strong discussion with the production canons imposed from the traditional paradigm of folklore. Within the framework of this work, I intend to analyze the place occupied by «Chango» Farías Gómez at the beginning of the 2000s, at which time he released his first and last solo album: «Chango sin arreglo». In this record material, the artist builds, from the graphic, repertorial, interpretative and sound aspects, a device of enunciation through which he builds and represents his place in Argentine folklore, but also his strong link with Peronism. In the very act of building that device, Farías Gómez appeals and demands the attention - and admiration - of a speaker with very specific characteristics. The analysis of the material to which I have referred is an exercise to relate the artistic work with dimensions of a historical, sociological, affective and cultural order.*

**Keywords:** Folklore, Popular music, «Chango» Farías Gómez.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo propongo analizar la figura de «Chango» Farías Gómez (de ahora en más CFG), sus tomas de posición y su autorrepresentación en el marco del campo del folklore argentino. De manera muy general, este enfoque implica pensar su figura bajo el prisma de algunas discusiones que alcanzan dicho campo, relacionadas con el carácter sumamente polisémico del término y con la disputa por la imposición de criterios de legitimación/valoración, que precipitan la construcción de diversas posiciones y estrategias discursivas, sociales y culturales en el marco de esas tensiones. En este sentido, la elección de la figura de CFG no es casual, sino que se fundamenta en una posición, construida por el artista y reconocida socialmente por sus pares, que colisionó fuertemente con aquellos criterios impuestos desde el paradigma tradicionalista del folklore argentino. Esas tomas de posición fueron materializadas y puestas en práctica en las distintas agrupaciones que CFG fue dirigiendo a lo largo de su extenso camino artístico, y plasmadas, en mayor o menor medida, en sus producciones discográficas y en diversas entrevistas en medios de comunicación.

Parto de algunos supuestos teóricos que creo necesario aclarar y evidenciar. En el marco del equipo de investigación del cual formo parte, dirigido por Claudio Díaz, partimos de pensar que las músicas populares, en cualquiera de sus formas de circulación, pueden ser estudiadas como *prácticas discursivas* (Díaz, 2015: 8), lo cual supone tener en cuenta las condiciones de producción en las cuales aquellas prácticas han tenido lugar y se han materializado. Lxs músicxs producen discursos, que se condensan en canciones, discos, videoclips, shows en vivo, en el marco de un sistema de relaciones específico, un campo en términos de Bourdieu, en el cual compiten y luchan por la imposición de ciertos criterios de valor y legitimación. Entendemos entonces que la producción de un enunciado siempre es parte de las luchas simbólicas por la imposición del sentido legítimo (Bourdieu, 2003) y su producción debe entenderse en sentido amplio «cualquiera que fuere el soporte material», en la medida en que un discurso «no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido» (Verón, en Díaz, 2015: 8). De manera consecuente, entiendo que en el análisis de los materiales discográficos debe considerarse el dispositivo de enunciación,<sup>[1]</sup> en un sentido integral, que incluya el abordaje de sus aspectos gráficos, de sus repertorios, de lxs invitadxs, de la compañía discográfica, entre otros aspectos. Siguiendo a Díaz y Montes, un abordaje propiamente discursivo requiere poner en relación ese conjunto significativo con sus condiciones sociales de producción y recepción, es decir, considerándolo parte de la producción social del sentido, esto es, de la semiosis social (2020: 43).

Teniendo en cuenta los delineamientos teóricos señalados, el presente trabajo pretende analizar la posición tomada por CFG en el campo del folklore argentino a comienzos de la década del 2000, tomando como eje de análisis del disco *Chango sin arreglo* (Tónica, 2003), algunas entrevistas recabadas de distintos medios de comunicación y otras realizadas personalmente durante 2009. En el marco del análisis que he planteado, procuraré poner en relación al material discográfico en su conjunto, con la trayectoria artística de CFG, con su histórica discusión con el paradigma tradicionalista del campo, pero también con algunos símbolos de la liturgia peronista. Antes de comenzar con el análisis del material discográfico me detendré brevemente a realizar un recorrido de la trayectoria artística de CFG.<sup>[2]</sup>

---

## NOTAS DE AUTOR

- \* Julián Beaulieu es licenciado en historia (UNC), Técnico superior en arreglos (UNL), músico-guitarrista, compositor, arreglador de la ciudad de Córdoba. Actualmente se desempeña como becario de CONICET, cursando el doctorado en Estudios sociales de Latinoamérica con el proyecto titulado «Lxs que tocan nunca bailan». Una mirada socio-histórica sobre la construcción del mercado laboral, las condiciones de trabajo y las lógicas de producción de los mundos de los cuartetos cordobeses en el período 2001- 2020. Dicho proyecto se encuentra radicado en el Instituto de Humanidades (FFYH-UNC) y es dirigido por el Dr. Claudio F. Díaz y Co-dirigido por el Dr. Guillermo Quiña. Como músico ha participado de una gran cantidad de producciones discográficas, de grupos, ensambles en los cuales ha trabajado como guitarrista, productor y arreglador. Actualmente es parte del grupo Aromo y La Jam de Folclore. También trabaja como sesionista en la grabación de discos.

A comienzos de la década de 1960, aparecen en la escena folklórica «Los Huanca Hua», liderados por CFG. El grupo se inscribiría como parte de una corriente estética que Emilio Portorrico (1997) ha denominado como vocalismo. En «Los Huanca Hua» las voces no solo fueron concebidas como elementos armónico-melódicos, sino que también se usaron como instrumentos rítmicos (imitación con voces de bombos legüeros, o «chasquidos» de las guitarras, etc.).<sup>[3]</sup> Según el propio CFG, «Los Huanca Hua surgen como idea, de tanto discutir con los directores de coro la inclusión de música popular en el repertorio, y que su contestación fuera la de que era una música menor» (Farías Gómez, 2009). «Chango» se presenta y se concibe a sí mismo, en el periodo inaugural de su carrera, como un músico, y acaso también un pensador, en disputa con la tradición académica de la música, así como con el paradigma tradicional. En 1962 «Los Huanca» ganan el premio «Novedad del folklore» en el Festival del Disco Internacional de Mar del Plata y el premio «Revelación» en el Festival de Cosquín (hacia 1962, el recién creado festival de Cosquín no contaba aún con los premios «Revelación» ni «Consagración»). En este momento, la comisión del festival otorga un premio a algo que está fuera de lo común, que es extraño al mundo folklórico y que abre una brecha que es saldada con la creación de un premio.

En 1969, CFG crea el «Grupo Vocal Argentino» (GVA), en el cual existe una profundización en la búsqueda armónica de los arreglos, mientras que la imitación de instrumentos rítmicos siguió presente. Al respecto de esta agrupación, CFG afirmará: «En el Grupo Vocal Argentino sí fui buscando que cada uno de sus integrantes tuviera la tesitura correspondiente, y realmente para mí fue el mejor grupo vocal que yo pude lograr. Algunos dicen que fue el mejor grupo vocal de todos los tiempos» (Melis, 2007).

Entre 1975 y 1976, CFG forma junto a «Kelo» Palacios y «Dino» Saluzzi un trío cuyo eje fue la improvisación (no existe un registro discográfico de esta agrupación). Durante esos años, junto con su hermana, Marián Farías Gómez, graba el disco *Marián + Chango* (Cabal, 1976) en el cual se utilizan algunos instrumentos que escapan al espectro tímbrico clásico del folklore (teclado y contrabajo). Luego del golpe de Estado de 1976, CFG parte exiliado a Francia. Su declarada filiación al peronismo de izquierda le valió una persecución que impulsó su salida del país hasta 1983. En su exilio, graba el disco *Lágrima* (1976) con mayoría de composiciones propias. A su regreso, en 1982, junto a Marian Farías Gómez y el pianista Manolo Juárez, presenta el espectáculo *Contraflor al resto*, el cual es grabado para CBS (actual Sony Music).<sup>[4]</sup>

Hacia mediados de la década de los 80, CFG presenta la agrupación los «MPA» (Músicos Populares Argentinos, junto a Jacinto Piedra, «Peteco» Carabajal, Verónica Condomí y Rubén «Mono» Izarrualde), que renovó de manera fundamental el espectro tímbrico del folklore, haciendo uso de instrumentos eléctricos propios del rock y el jazz (batería, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado).<sup>[5]</sup> En este sentido, la innovación tímbrica también vino de la mano de la incorporación de efectos en las guitarras (*chorus*), los bajos y las voces (*Reverb/cámara*). Según Madoery: «uno de los rasgos distintivos [de CFG] fue el modo de incorporación de instrumentos al repertorio folklórico. Al separarlos de los tipos de interpretación característicos de los géneros de procedencia pudo generar un estilo particular» (2012: 428).<sup>[6]</sup>

A mediados de la década de 1990, luego de terminar su gestión como director nacional de música (1989-1991), CFG presenta su nueva agrupación, «La Manija», con la cual registra el disco *Rompiendo la red* (EPSA, 1995). A partir de este disco, CFG genera una fusión rítmica del folklore con géneros latinoamericanos y españoles como el son montuno, la bulería, las canciones españolas, el candombe y el bossa nova. La reapertura del folklore argentino a músicas latinoamericanas y españolas fue central desde este momento hasta el final de su carrera artística. La fusión de músicas se convirtió en la nueva punta de lanza de CFG, a partir de la cual discutió con las reglas del paradigma dominante. Esta estrategia de latinoamericanización de los ritmos folklóricos es una nueva toma de posición de CFG respecto de las normas impuestas por el canon tradicional. Siguiendo el planteo de Díaz, uno de los procesos claves en la consolidación del folklore argentino fue la «nacionalización de los géneros regionales» (2005: 4), la estructuración de formas líricas y coreográficas y la definición de sonoridades auténticamente folklóricas, entre otras cuestiones. Este proceso implicó la jerarquización de ciertos géneros sobre otros

y el desplazamiento de los elementos culturales y musicales que no se relacionaran de manera directa con el pasado nacional (Díaz, 2009 :71). En un proceso de depuración nacionalista, en el que el folklore fue circunscribiéndose a un contexto musical nacional, perdiendo los vestigios de su acervo musical americano, afroamericano e hispano, CFG reubica los distintos géneros folklóricos en un contexto rítmico latinoamericano, haciendo uso de una multiplicidad de recursos tímbricos, vocales, rítmicos y armónicos. En el año de grabación de *Rompiendo la red*, a raíz de su trayectoria, CFG recibe el «Diploma al mérito» como arreglador por parte de la Fundación Konex.<sup>[7]</sup> El diploma recibido por CFG se complementa en 1997 con su declaración como «Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires».

En síntesis, al recibir los premios y reconocimientos que he mencionado, CFG había reforzado su prestigio en el campo de la música popular argentina como músico innovador y referente de la corriente de renovación en el folklore. Las sucesivas innovaciones que CFG fue haciendo a lo largo de su trayectoria artística lo fueron dotando de competencias específicas asociadas a esa capacidad de renovación. Me detendré en el análisis de *Chango sin arreglo*, el último -y acaso único- material discográfico grabado por CFG en formato solista.

## 2. CHANGO SIN ARREGLO: EL «TÓTEM» DEL FOLKLORE

Resulta paradójico que, a pesar de la larga trayectoria y el gran reconocimiento de CFG en el campo del folklore, a principios del 2000 aún no contara con un disco editado en formato solista. En 1964, la grabación de su primer disco en solitario, *Querida Purmamarca* no había llegado a editarse, con lo cual, la llegada de un álbum de esas características constituía sin dudas una novedad.

Para el análisis de *Chango sin arreglo* (de ahora en más CSA) haré hincapié particularmente en la sección gráfica del disco, en la medida en que manifiesta de manera muy elocuente la autorrepresentación de CFG de su propia posición en el campo de la música popular argentina. También abordaré la selección del repertorio, lxs invitadxs y las referencias a distintas simbologías políticas y culturales que se encuentran en el disco, siempre teniendo en cuenta la circulación de emociones que este conjunto de estrategias habilita.

Si se compara con su antecesor —*Rompiendo la red*— las piezas gráficas que componen CSA asumen una gran importancia en la consolidación del dispositivo de enunciación. Hay dos líneas de análisis que se desprenden de la sección gráfica del disco. En primera instancia, la autorrepresentación de CFG sobre su condición en el campo de la música popular argentina, y, en segundo lugar, la apelación a una serie de símbolos asociados a la doctrina peronista con la que claramente se identificaba. Si bien las dos cuestiones que he mencionado dialogan de manera permanente, a los fines analíticos, las analizaré de manera separada.

Como he señalado, a comienzos del nuevo milenio, la imagen de CFG era la de un músico extraño al campo de la música folclórica argentina. Hay un hecho que tal vez arrojará luz en torno a su posición. En 1998, «Peteco» Carabajal convoca a CFG para producir artísticamente *Andando*, su último disco hasta ese momento. Según los artistas:

«En la compañía discográfica no querían ponerlo como productor a Chango porque tenían miedo de que el disco saliera demasiado raro», cuenta Peteco en entrevista con Página/12. A su lado, Farías Gómez le encuentra una rápida explicación: «Tal vez pensaban que nos íbamos a delirar, que nos íbamos a ir a la mierda». Quizá, al escuchar las canciones de *Andando*, llame la atención el hecho de que sea el disco menos experimental de Peteco, producido por el más experimental de los músicos. Chango explica que «yo ni me metí en los arreglos. Existía una idea, como si dijéramos “querés chacarera, tomá chacarera”». (D’Addario, 1998. Bastardillas mías)

La compañía discográfica valoraba negativamente el tipo de producciones y arreglos realizados por CFG, en la medida en que ellos pudieran significar algo «demasiado raro» (un «delirio»). Esa valoración de las compañías tenía como consecuencia la exclusión de CFG de las carteras de la gran industria.<sup>[8]</sup> CSA, así como *Rompiendo la red*, serían editados por pequeños sellos discográficos de alcance nacional (el primero, por EPSA Records; el segundo por Tónica). En segundo lugar, esa valoración no significaba para CFG una exclusión del

campo de producción de música popular; por el contrario, era una reafirmación de su condición de músico experimental y de su pertenencia a la corriente de renovadores de la música argentina.

Conviene retomar en este punto la autorrepresentación de CFG de su lugar en el campo.<sup>[9]</sup> Esa construcción tendrá una fuerte incidencia en la gráfica del disco. Según sus palabras: «A veces fui muy criticado por sectores conservadores de la música popular. Pero hoy todos hacen lo que yo hago. Los grupos que surgen tocan con mis ideas, copian mis arreglos. Mi música ya está instalada» (Frías, 2004). Claramente, CFG era consciente de su posición como músico-arreglista controvertido, aunque de gran legitimidad para un sector del campo. El autorreconocimiento de su posición daría lugar a la idea del tótem y del ekeko, figuras que aparecen a lo largo de todo el disco y que funcionan como símbolos alusivos a su posición en el folklore. Siguiendo a CFG: «Mientras grabábamos, le dije a Jorge Moreno, encargado del arte, que tenía la sensación de ser un tótem, por el trato de los demás. Nos reímos. Después, él pensó en algo más familiar, más acorde a mi personalidad. Así surgió un ekeko»<sup>[10]</sup> (Frías, 2004). En la tapa del libro interno de CSA<sup>[11]</sup> se retoma una definición de Antonio Paredes Candia en la cual se describe su imagen tradicional y su «uso» ritual.



IMAGEN 1.

*Chango sin arreglo.* Tapa del libro interno

«Petiso, fumador, este personaje de la imaginería popular prehispánica representa al dios de la abundancia, la prosperidad y la felicidad entre los antiguos Kollas. Debe tenerse en casa o en el trabajo prodigándole mucho cariño y atención, se debe hablar permanentemente de él y hacerle ofrendas colocándole pequeñas figuritas de lo que se desea o la miniatura que expresa el deseo (...). El sentido supersticioso actual que se da a la posesión de este idolillo es claro: es el dioscello de la abundancia, quien lo tiene no sufre de privaciones ni mala situación económica, en el amor es afortunado, si es hombre su virilidad será mayor, y si es mujer será más fértil y en el hogar tendrá abundancia y felicidad». (*Chango sin arreglo*, tapa del libro interno)



IMAGEN 2.  
*Chango sin arreglo*. Tapa del disco

En la imagen de tapa de CSA<sup>[12]</sup> se representa a CFG en una estatuilla de barro vestido con ropa tradicional del altiplano (tejidos) y rodeado de una serie de objetos que se ofrendan tradicionalmente al ídolo (billetes, comida, cigarrillos, vasijas de barro con tejidos, un mate), aunque también aparece rodeado de otros elementos que no se ofrendan tradicionalmente al «dios de la abundancia». Estos incluyen instrumentos musicales, una mostaza con la inscripción «Chango», un bombo «peronista» y algunas estampillas con la imagen de CFG. Estos elementos, son la manifestación simbólica de la posición artística, política y social del artista, pero también son claves en la construcción del relato de su trayectoria, es decir, adquieren sentido en la medida en que se los pone en relación con el contenido del libro interno del disco. En éste se va construyendo un relato en el que se describe «El Hallazgo» del ekeko (pp. 2-3) y luego «El Santuario» de veneración del ídolo (pp.4-5). Seguidamente se realiza un recorrido de la trayectoria de CFG por sus distintas agrupaciones en el que se incluyen frases alusivas de distintos personajes artísticos («Los Huanca Hua», «el Trío» con Marián Farías Gómez y Manolo Juárez, MPA, «La Manija»).

En la segunda página del libro interno se describe «El Hallazgo»<sup>[13]</sup> de la estatuilla, como si se tratara del descubrimiento de una pieza arqueológica. Transcribo la primera parte:

Y sorprende al mundo entero el hallazgo de una estatuilla de barro que representa a una figura humana con una gran boca abierta, lentes, bigotes y abundante panza, los brazos llenos de colgantes productos, bolsas y vasijas (...).

(...) y observando su indumentaria y los objetos junto a él enterrados, se pudo establecer que perteneció a un guardián o protector asociado al antiguo dios de la abundancia y conocido con el nombre de «el ekeko argentino» o «chango sin arreglo», *un simpático personaje adorado por los hombres y mujeres de una remota cultura del sur de América* (pp. 2-3. Negritas en el original. Bastardillas mías).



IMAGEN 3.  
*Chango sin arreglo. «El hallazgo»*

Se trata del descubrimiento de una estatuilla de barro con la fisonomía de CFG (lentes, bigote y abundante panza), rodeada de algunos elementos asociados tradicionalmente con el ekeko y otros símbolos característicos del peronismo. La presentación del ekeko contiene elementos que forman parte del uso ritual tradicional (tomo como punto de referencia la descripción que se da en el libro interno del disco), pero también incluye otros que se vinculan con la trayectoria artística y la adhesión política de CFG. La «adoración de hombres y mujeres» al simpático personaje se relaciona no sólo con los elementos tradicionalmente atribuidos al ekeko, sino también con propiedades musicales y políticas.<sup>[14]</sup> En términos afectivos, ese conjunto de estrategias gráficas y verbales tienden a vincular al ekeko/tótem/artista con emociones marcadamente eufóricas que van desde el respeto y la admiración hasta la adoración. Pero, siguiendo a Ahmed (2004), esa respuesta emocional sólo se produce en la medida en que se construye al enunciario como partícipe de una historia que es al mismo tiempo la del artista, la de las disputas en el campo del folklore y la de las disputas políticas de la nación.

En la tapa del disco, el «ekeko argentino» aparece acompañado por instrumentos musicales (cajón peruano, tambores africanos, bombo legüero, sikus) y estampillas con el rostro de CFG. Estos instrumentos funcionan como símbolos de ciertas propiedades musicales del ídolo. A continuación, transcribo un extracto del texto referido a «El Santuario»<sup>[15]</sup> (pp. 4-5):

(...) y que se encontraron datos sobre la vida de este personaje cuyo nombre verdadero sería Chango Farías Gómez, pero al que le llaman sencillamente «Chango», que documentan de manera precisa el significado de cada una de esas operaciones que se le atribuyen como don; y que llevan por nombre La burla, La mostaza, Jacinto Stone y La Manija y que se corresponden con sus novedosas intervenciones en la música popular argentina.

Y es por eso que es especialmente adorado por los músicos de todo el mundo que no paran de marchar en procesión al altar de este estafalario idolillo; y que dicen que el equeco (SIC) baila, zapatea y toca los más variados instrumentos si se lo challa como corresponde, se le da de fumar y se respetan las formas rituales establecidas (negritas en el original).

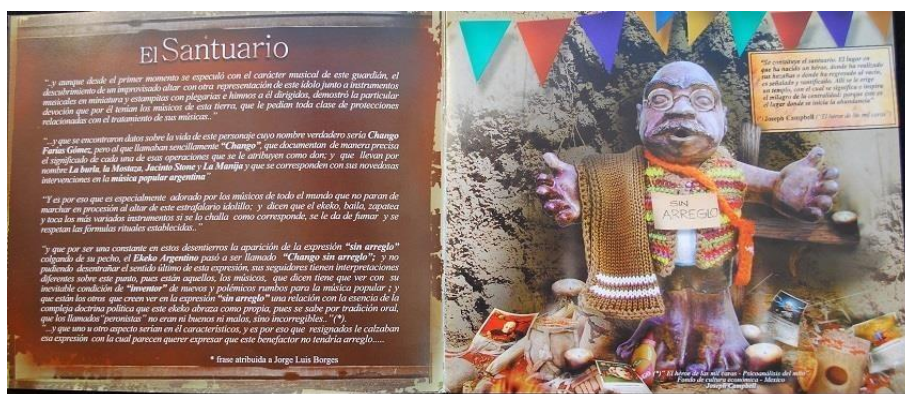


IMAGEN 4.  
Chango sin arreglo. «El santuario»

Es importante tener en cuenta que en el texto se explicita el nombre del personaje, al cual se le atribuye el don de «intervenir novedosamente en la música», propiedad que da lugar a «plegarias» e «himnos» por parte de los músicos. Es decir, las emociones eufóricas que desata en sus seguidores (entre los que se destacan otros artistas) están directamente asociadas a ese hacer renovador, por el que también ha sido criticado. En segunda instancia, se hace referencia a una serie de operaciones discursivas que llevan por nombre «La burla, la mostaza, Jacinto Stone y La Manija». Cada una de ellas funciona como símbolos alusivos a las agrupaciones creadas por CFG, e hilvanan un relato de su trayectoria a través de textos e imágenes en el libro interno. Me detendré brevemente en ellas.

«La burla»<sup>[16]</sup> (pp. 6-7) hace referencia a los grupos vocales producidos por CFG durante la década de 1960. Según el libro interno del disco, es «la gran novedad de 'Los Huanca' fueron los fonemas y onomatopeyas para exaltar la gracia del ritmo». La introducción de este recurso vocal dio lugar a críticas de ciertas personalidades del campo; el mismo Atahualpa Yupanqui, «consultado acerca de cuál era su parecer con respecto a la aparición de numerosas agrupaciones inspiradas en este nuevo entramado de voces, expresó: Uno canta y los otros le hacen burla».

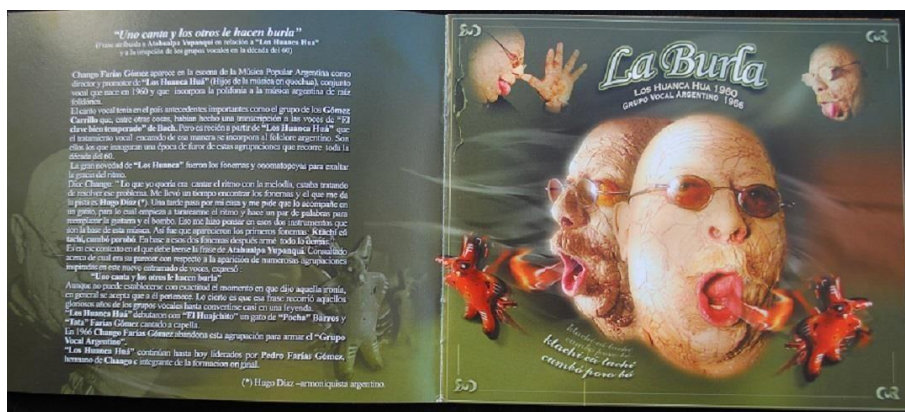


IMAGEN 5.  
Chango sin arreglo. «La burla»

La figura de «La mostaza»<sup>[17]</sup> (pp. 8-9) alude a otra frase atribuida a Atahualpa Yupanqui respecto de la música de los CFG. Haciendo referencia al trío de CFG, Manolo Juárez y Marián Farías Gómez, Yupanqui dijo: «M'hijito: lo que pasa es que ustedes los Farías Gómez son los únicos capaces de ponerle mostaza al asado y que no pierda el gusto». La frase de Yupanqui alude a la capacidad de los Farías Gómez de realizar innovaciones («poner un sabor distinto») en el folklore sin cambiar su carácter original.



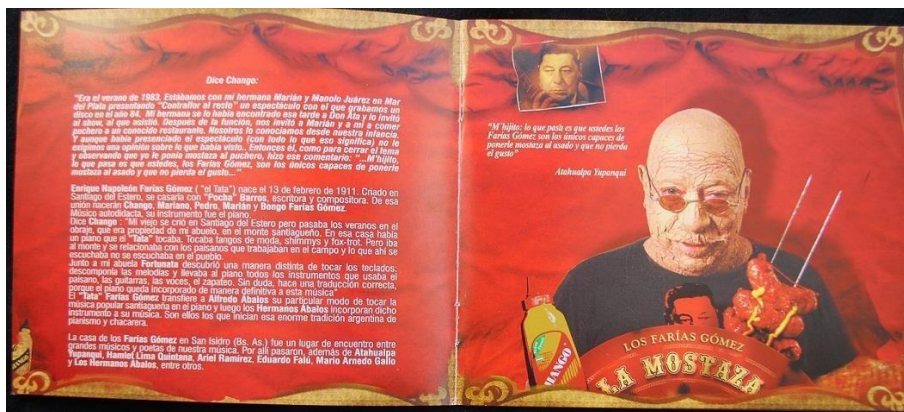


IMAGEN 6.  
Chango sin arreglo. «La mostaza»

En el texto que acompaña esa frase de Yupanqui se describe la historia de los Farías Gómez, desde el nacimiento de «El Tata» (padre de CFG) y «Pocha» Barros (la madre), la incursión en la música y su relación con «Los Hermanos Ábalos» (padres fundadores del folklore santiagueño). Según ese texto: «El Tata transfirió a Alfredo Ábalos su particular modo de tocar la música popular santiagueña en el piano, y luego ‘Los Hermanos Ábalos’ incorporan dicho instrumento a su música». En otros términos, CFG describe un linaje de innovación en la música argentina del cual, claramente, él se considera parte.

La figura de «Jacinto Stone»<sup>[18]</sup> (pp. 14-15) refiere, por una parte, a Jacinto Piedra y, por otra, a la novedad introducida por los MPA. Acerca de las composiciones de Jacinto Piedra y Peteco Carabajal, CFG realizaría los arreglos de la agrupación. Según CFG:

Peteco y Jacinto me aseguraban el hueso del puchero, a mí con eso me permitía hacerlo rico, volar musicalmente (...) *el aporte renovador de la MPA fue la incorporación de instrumentos no convencionales al folklore. La MPA generó una suerte de bisagra en la concepción de cómo abordar esta música* porque aparecen las baterías, los bajos, las guitarras eléctricas, las flautas travesas, pensando en la idea de que los instrumentos son solo códigos, y que el contenido se lo dan los músicos (*Chango sin arreglo*, pp. 14-15 del libro interno. Bastardillas mías).

En la imagen que acompaña al texto de Jacinto Stone, CFG aparece con vestimenta característica de la corriente del rock chabón (remera negra, pulsera con tachas). La idea de Jacinto Stone es una clara alusión a la conexión entre la sonoridad del rock (por el uso de instrumentos eléctricos) y el folklore a partir de la creación de los MPA.

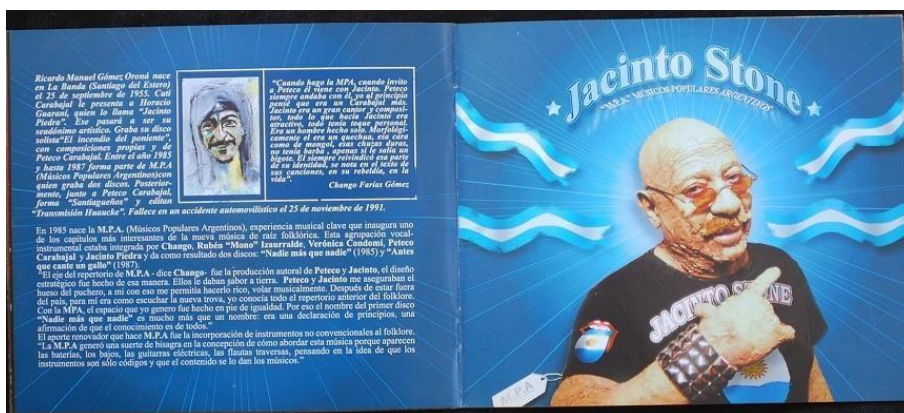


IMAGEN 7.  
Chango sin arreglo. «Jacinto Stone»

Finalmente, «La Manija»<sup>[19]</sup> hace referencia al proyecto y al disco que he analizado en el apartado anterior. En el texto referido a esta agrupación, CFG dice:

Remitiéndonos en términos históricos, cuando Pizarro manda a matar al Inca Atahualpa, ordena enterrar todos los instrumentos indígenas, se prohíben sus cantos y sus danzas, en fin, las manifestaciones culturales de la gente nativa. Por lo tanto, en la conformación de que hoy es nuestra música comienzan a intervenir los instrumentos traídos desde Europa y los textos del coplero español. Pero la conquista española significó también el ingreso de los esclavos negros y entonces las culturas africanas, española e indígena inician un proceso de mestizaje, que a nosotros nos llega a través del maestro Andrés Chazarreta (...). Por eso con La Manija lo que hago es mostrar este mapa desde otro lugar. Más que juntar folklore con flamenco, es abrirlo y ver como conviven juntos.

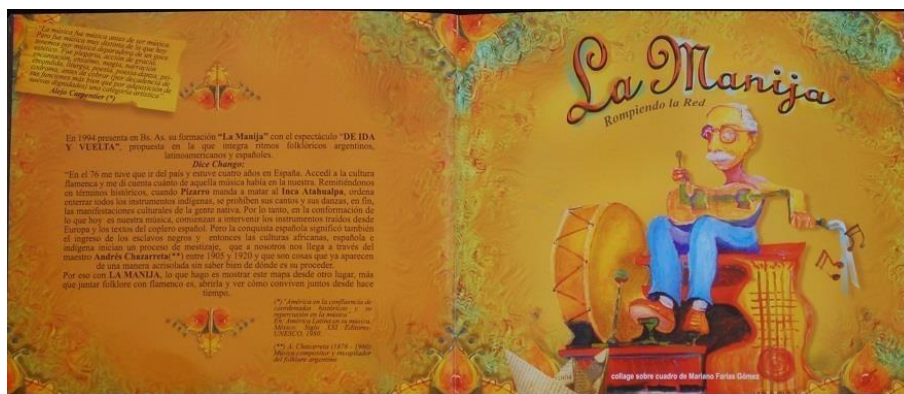


IMAGEN 8.  
Chango sin arreglo. «La manija»

La imagen que acompaña al texto es un cuadro de Mariano Farías Gómez en que se ilustra a CFG sentado sobre una «máquina musical» con la manija de ella en una mano. Se ilustra al portador de una serie de conocimientos musicales, condensados en una propuesta artística de gran innovación en la música popular argentina.

La representación de CFG como un ekeko en el arte gráfico de CSA es una construcción simbólica a través de la cual se posiciona al artista en un lugar de veneración por parte de sus pares en el campo de la música popular argentina. Hay dos cuestiones que creo que son importantes resaltar en el marco de esta construcción simbólica. En primera instancia, que CFG era lo suficientemente consciente de su lugar en el campo del folklore, y de la envergadura que significaba su figura en ese espacio. No sólo era consciente, sino que también hacía uso de aquellos recursos y competencias para situarse, proponer discusiones y legitimar sus posiciones. En segundo lugar, a través de la misma operación simbólica, CFG construye un enunciario que se vincula con él a través de la pasión, específicamente la admiración por su virtuosismo en tanto arreglador, compositor, productor, y de su trayectoria en el marco del campo del folklore. El enunciador se construye como un creativo, no como un pasivo reproductor de una tradición, sino como alguien capaz de generar novedosas y arriesgadas fusiones entre lo popular y lo erudito, a partir del conocimiento profundo de las tradiciones. Y, desde allí, demanda un enunciario capaz de apreciar esas virtudes, capaz de admirarlo. Más aún, un enunciario con un alto nivel de complicidad asegurada mediante estrategias en clave humorística, que suponen no solo conocimientos en común, sino también gustos y afectos compartidos.

En otros términos, es una operación a través de la cual se ilustra su lugar de gran reconocimiento en el campo. Las propiedades musicales del CFG se suman a las propiedades tradicionalmente asignadas al ekeko (la abundancia, el bienestar). En el siguiente apartado analizaré la relación entre el ekeko y los símbolos del peronismo aparecidos en el disco.

### 3. NI BUENO, NI MALO: «INCORREGIBLE»

Como he mencionado, la relación de CFG con el peronismo no era una novedad, como tampoco lo era la inclusión de símbolos en sus discos. La inclusión de esos símbolos había comenzado en el logo de MPA, en el cual había una clara alusión al «Luche y Vuelve» de la resistencia peronista.<sup>[20]</sup> En 2003, el diseño gráfico de CSA también contempla el acompañamiento de símbolos del peronismo, los cuales aparecen vinculados fuertemente con la figura del ekeko. En una entrevista de 2004 para Clarín, CFG aclara esa inclusión: «Siempre fui peronista (...). Esto no tiene que ver con lo partidario sino con una forma de pensar el país (...). Quise que se notara en el disco» (Frías, 2004, p. 2). A continuación, intentaré aclarar cuál es el sentido que asume esa forma de pensar el país, que es también una manera de insertarse en una corriente emotivo/afectiva.

En la tapa del disco comienza la primera alusión a los símbolos peronistas, mediante la aparición de un bombo con platillo (instrumento característico de la murga rioplatense, también usado en manifestaciones sociales) con la inscripción del «Luche y vuelve». En la segunda página del libro interno, «El hallazgo» del ekeko es relacionado fuertemente con otros elementos de la iconografía peronista. En la segunda página se describe:

(...) y adornando esta pieza de extraordinaria manufactura, una serie de cargas y ofrendas en miniatura de curiosa denominación como «el pan dulce y la sidra» o «el bombo peronista», además de complejas fórmulas rituales, auténticas ceremonias paganas de adoración, como «el mito del asado peronista»; o réplicas de camiones en miniatura con la leyenda «cargados de peronistas» y otras más de similar contenido simbólico (...) <sup>[21]</sup> y se supo entonces que eran expresión y símbolo de abundancia y prosperidad, las protecciones que este santón prodiga, pero que formaban parte del santoral y la historia de lo que se conoció con el nombre de «doctrina peronista», un conjunto de principios políticos y sociales destinado a proveer bienestar a los pueblos y que sería un aspecto muy importante de la identidad de este ekeko (...).



IMAGEN 9.

MPA. Antes que cante el gallo. Arte de tapa

Algunas cuestiones de este texto merecen ser destacadas. La figura del ekeko se vincula con la «doctrina peronista» en la idea de la abundancia y la prosperidad, pero también en la idea del bienestar del pueblo. Cabe retomar parte del texto citado en el anterior apartado. Según este, la estatuilla hallada «perteneció a un guardián o protector asociado al antiguo dios de la abundancia», fragmento que constituye una alusión a Perón como «guardián» y una conexión entre las protecciones del ekeko y la doctrina peronista. En segunda instancia, «el pan dulce y la sidra», así como «el asado peronista», refuerzan simbólicamente la conexión entre la «doctrina» y el ekeko. La protección que el «santón prodiga» forma parte de la doctrina peronista, cuyo principio general sería el bienestar general del pueblo, de modo que ese principio se convierte en un aspecto muy importante de la identidad del ekeko.

Por una parte, la figura del pan dulce y la sidra remiten a una política del primer gobierno peronista. Según la descripción del libro interno del disco, «el pan dulce y la sidra se llevan juntos por disposición del primer gobierno peronista, que en el año 1947 (...) decide tomar lo más representativo para las fiestas de cada colectividad, que es 'Il pannettone' o pan dulce y la sidra, y regalarlos a través del plan de ayuda social en

ocasión de las fiestas» (2003: 10). Seguidamente se retoma un fragmento de «La razón de mi vida», de Eva Duarte Perón, relacionado con la política de distribución de esos productos: «También esto han criticado violentamente nuestros adversarios. Nos han dicho que tirábamos migajas sobre la mesa de los argentinos y comprábamos así la voluntad del pueblo. Pero no son migajas (...) no se dan cuenta los mediocres [de] que nuestra sidra y nuestro pan dulce son nada más que un símbolo de nuestra unión con el pueblo» (1951: 10). La aparición de esos productos, junto al ekeko, adquiere un significado que se vincula no solo con la abundancia, sino también con el bienestar del pueblo en su conjunto. Pero también se vincula con las fuertes reacciones emotivas que generaron algunas políticas del peronismo en términos de amor/odio, según se tratara de adherentes u opositores.<sup>[22]</sup>

Rodeando al ekeko se encuentran otros elementos que aluden a «ceremonias paganas de adoración», entre las cuales se destaca «el asado peronista». Los elementos que se relacionan con este ritual son miniaturas del «camión cargado de peronistas», trozos de parquet, mostaza. La vinculación entre esos elementos se encuentra en el libro interno del disco, en un instructivo sobre cómo hacer un asado peronista. Los elementos que rodean al ekeko encuentran sentido en ese ritual. A continuación, lo transcribo:

1. Antes de prender el fuego debe asegurarse que se trate de un día cálido y soleado, es decir, «un día peronista».
2. Por ser un acontecimiento de carácter popular se necesita un mínimo de personas (...) eso equivale a por los menos «tres camiones cargados de peronistas».
3. Se debe utilizar como leña trozos de parquet.
4. Luego se siguen las instrucciones de preparación del matambre a la mostaza...
5. Se sugiere una sobremesa con pan dulce y sidra.
6. Sobre el final, todos los presentes deberán cantar la Marcha Peronista (pp. 18-19).

Del instructivo que he transcripto, puede inferirse que se trata de un ritual de carácter popular que se vincula fuertemente con elementos de la simbología peronista, tanto de sus partidarios como de sus detractores. Todos esos elementos son licuados en el instructivo. Los «camiones cargados de peronistas» y la utilización del parquet como leña son tomados de personajes opositores al peronismo (Atahualpa Yupanqui), o de relatos urbanos descalificativos hacia los «cabecitas negras»,<sup>[23]</sup> mientras que el «día peronista», como el «matambre a la mostaza»<sup>[24]</sup> o el canto colectivo de la «marcha peronista», son símbolos clásicos de los partidarios del peronismo. Todos esos símbolos han circulado profundamente en la Argentina de tal modo que, siguiendo a Ahmed (2004), se vincularon (se «pegaron») a los sujetos colectivos en el marco de esa corriente afectiva de amor/odio. La licuación de esos elementos en el «mito del asado peronista» evidencia una toma de posición política y social de Farías Gómez, en la medida en que lo sitúan como parte de un ritual de claro carácter popular, relacionado fuertemente con el peronismo. En la imagen de la página 19 del libro interno, CFG aparece no solo participando en el asado peronista, sino también sirviéndolo.<sup>[25]</sup>

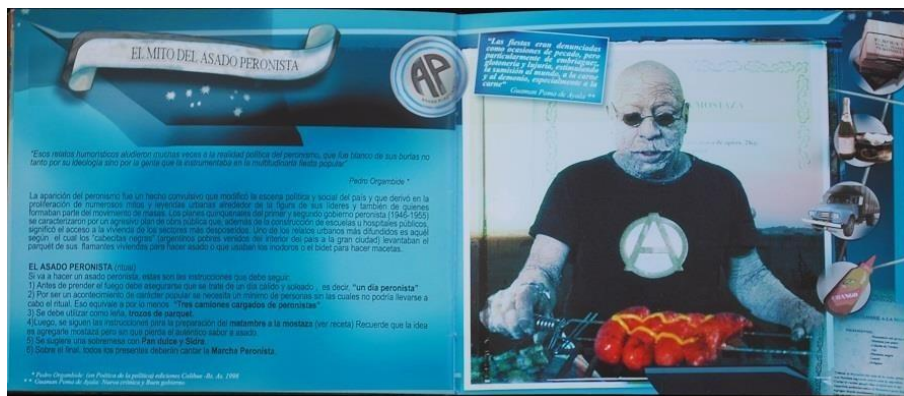


IMAGEN 10.

*Chango sin arreglo.* «El mito del asado peronista»

Finalmente, es necesario detenerse en el sentido que asume el título del disco. El gran reconocimiento de CFG como arreglista de la música popular argentina invita a relacionar rápidamente esa condición con el nombre del álbum, aunque a medida que se avanza en la lectura del libro interno se va aclarando el sentido dual de la designación «Sin arreglo». En la imagen de la página tres, se observa al ekeko con un cartel con la inscripción «Sin arreglo».

Esto se repite en la imagen de la página cinco y se explica en el texto «El santuario» (p. 4). Según este,

(...) y que por ser una constante en estos desentierros la aparición de la expresión «sin arreglo» colgando de su pecho, el ekeko argentino pasó a ser llamado «chango sin arreglo»; y no pudiendo desentrañar el sentido último de esta expresión, sus seguidores tienen interpretaciones diferentes sobre este punto, pues están aquellos, los músicos, que dicen tiene que ver con su *inevitable condición de inventor* de nuevos y polémicos rumbos para la música popular; y que están los otros que creen ver en la expresión «sin arreglo» una relación con la esencia de la doctrina política que este ekeko abraza como propia, pues se sabe por tradición oral, que los llamados *peronistas no eran buenos ni malos, sino incorregibles* (...) y que uno u otro aspecto serían en él característicos, y es por eso que resignados le calzaban esa expresión, con lo cual parecen querer expresar que este benefactor no tendría arreglo (...) (bastardillas mías).

El primer sentido que asume la idea de Sin arreglo, la del *inevitable inventor*, abona la construcción del enunciador que analizamos en el apartado anterior. El segundo, se relaciona con su manera de posicionarse social y políticamente en el país. La frase acerca de los peronistas («no son buenos ni malos, sino incorregibles») se atribuye a Jorge Luis Borges, y es el segundo sentido que asume la idea del nombre del disco. De esta manera, la idea de *Sin arreglo* tiene un sentido dual, artístico y político, que refiere a su larga trayectoria no solo en el ámbito musical, sino también en el político y social. El enunciador se define como peronista, y trama esa vinculación identitaria con su proyecto artístico/innovador como si se tratara de dos consecuencias de lo mismo. La estrategia de tramar la militancia política con el proyecto artístico lo inscribe, inmediatamente, en una tradición específica dentro del folklore, que hunde sus raíces en el paradigma renovador (Díaz, 2009). Y, a raíz de ese sentido dual, refuerza la construcción de un enunciatario del que demanda *admiración y complicidad*: en virtud de sus competencias musicales, pero también por su compromiso político.

Esa construcción del enunciatario se realiza apelando a la existencia de una comunidad política de la que CFG se considera parte, a pesar de todo. Una comunidad donde el compromiso y la lealtad política son un valor y una bandera, así como la corriente de afectos con la que están ligados. En la compleja trama simbólica que se construye en la sección gráfica del disco existe una denodada intención de reivindicar la identidad peronista, de exhibir esa lealtad identitaria. La manifestación de ese *orgullo resistente*, a pesar de los vaivenes históricos del peronismo y de la fuerte devaluación social de la militancia, que se vivía a finales de los 90, es también una estrategia de apelación a un enunciatario que se siente, a pesar de todo, parte de esa comunidad imaginada.

#### 4. REPERTORIO Y FORMACIÓN INSTRUMENTAL

La instancia de composición de canciones, o de selección de repertorio en el caso de los intérpretes, es sin dudas una elección estratégica a partir de la cual el material discográfico asume distintos sentidos, interpela y construye potencialmente distintos públicos, y se proyecta comercialmente de distintas maneras. En el mismo sentido, la realización de versiones de canciones a través de nuevos arreglos e interpretaciones, imprime un posicionamiento del artista en el campo específico de la música en el que se desenvuelve. El repertorio de CSA es en este sentido un ejemplo bastante claro. Las canciones seleccionadas se relacionan directamente con la trayectoria de CFG y reafirman su posicionamiento dentro de la corriente de renovación e innovación de la música popular argentina.

De las catorce pistas que componen el disco, cuatro pertenecen a Atahualpa Yupanqui, tres a «Cuchi» Leguizamón, tres a Manuel Castilla, una a Víctor Jara, uno a «Tata» Farías Gómez y «Pocha» Barros (padre y madre de CFG), uno a Correa y Frías y tres al mismo CFG.

Atahualpa Yupanqui es una figura cuya legitimidad es reconocida no solo por el sector más tradicionalista del campo, sino también por las corrientes renovadoras. Por parte de CFG, Yupanqui también es reconocido como el «primer» renovador de la música popular argentina. Según él:

*Atahualpa es el primer tipo que hace la primera mezcla, toma el ritmo de la zamba que era muy español en aquel entonces, no existía ni la vuelta siquiera de la zamba, y él empieza a cantar el drama de la vida y la muerte del hombre que genera esa música: «del cerro vengo bajando, camino y piedra, traigo enredada en el alma, viday, una tristeza...» (...) Por eso tomo [a] Atahualpa Yupanqui, porque me da posibilidad de desarrollar su música en forma fantástica... (Beaulieu, 2017; bastardillas mías).*

El reconocimiento de Yupanqui reposa sobre la valoración de ciertas propiedades artísticas. El hecho de realizar «la primera mezcla» y «empezar a cantar al drama de la vida y la muerte del hombre» es reconocido por CFG como la inauguración de una corriente en la que él se inscribe. En este sentido, la elección de Yupanqui no puede considerarse una elección aislada, ni mucho menos inconsciente. Tomaré algunas de las canciones de Yupanqui incluidas en el disco.

En el caso de la «Zamba del grillo», se mantiene el compás característico de la zamba (3/4), aunque la clave rítmica de ella se desdibuja totalmente en la fusión con el ritmo de bossa nova. En la introducción y en los primeros compases de la estrofa, la melodía se canta en tempo *rubato* sobre la base rítmica característica del bossa nova. Esta fusión rítmica se desarrolla con total naturalidad en el arreglo, lo que genera una fusión casi imperceptible de los géneros.

El otro tema de Yupanqui es «Alabanzas», una chacarera simple. El arreglo de CFG incluye el uso de violines y flautas tocando al unísono (por Peteco Carabajal y Mono Izarrualde), un bajo de 6 cuerdas realizando un acompañamiento armónico y melódico (por Juancho Farías Gómez), y batería y percusión (por CFG). Si bien el arreglo mantiene la forma clásica de la chacarera simple (ocho compases en interludios y estrofas), este se ejecuta de manera instrumental, distribuyendo la melodía entre la flauta, el violín y el bajo.

En «Milonga del peón de campo», en cambio, el arreglo se corresponde con la sonoridad clásica del género: una guitarra de acompañamiento armónico y otra realizando una sección melódica con arreglos por terceras o sextas paralelas diatónicas. Si bien el arreglo no puede caracterizarse de innovador, la elección de la milonga se relaciona con la inclusión del «hombre común» (provinciano y trabajador) en las poesías que Yupanqui había realizado tempranamente, y que CFG reconocía como una innovación. En el caso de la elección de canciones de Manuel Castilla y Víctor Jara sucede algo similar. En las canciones incluidas en CSA («Canción del obraje» y «Juan panadero», de Castilla, y «Te recuerdo, Amanda», de Jara) la temática de los trabajadores se retoma de manera recurrente, lo cual constituye una continuidad con la renovación propuesta por Yupanqui.

Conviene detenerse ahora en la inclusión de «Cuchi» Leguizamón. Desde la década de 1950, Leguizamón había sido el responsable de la composición de una gran cantidad de canciones con ciertas particularidades que lo referenciaron como uno de los exponentes de la renovación del folklore. Según Madoery:

Cuchi Leguizamón propuso un cambio estilístico formal en la zamba «La unitaria» que tuvo continuidad tanto en su obra como en la escena folklórica (...) su particular modo de combinar elementos de la baguala con una armonía rica en variantes, y la diversidad en la construcción estrófica, la métrica y la rima en las poesías y sus consecuencias en el ritmo de las melodías constituyen un conjunto de rasgos innovadores en el género (2012: 440).

La temprana asociación de Leguizamón con Manuel Castilla, por una parte, y Jaime Dávalos, por otra, funcionó como caldo de cultivo para la composición de una gran cantidad de obras que, a través de la popularidad de «Los Fronterizos», pasaron a formar parte del repertorio aceptado y legitimado por el paradigma tradicional del folklore. Esto no significó que «Cuchi» Leguizamón se sujetara a fórmulas compositivas cuyo éxito ya se encontrara probado. Por el contrario, sus esfuerzos de renovación siguieron a lo largo de los años, y muchas de sus canciones pasaron a formar parte del repertorio de la corriente renovadora del folklore, fundamentalmente a través de las interpretaciones del «Dúo Salteño».

De modo que la selección de canciones de Leguizamón en CSA no puede considerarse de forma aislada. Se trataba de la elección de uno de los compositores más renovadores de la zamba argentina desde la década de 1960. En este sentido, si se tiene en cuenta a CFG como arreglista e intérprete relacionado con la corriente de renovación de la música popular argentina, la inclusión de «Cuchi» Leguizamón era prácticamente una obligación, una vinculación lógica. El sentido de esa inclusión se refuerza si se considera la participación de Mercedes Sosa en «Canción del obraje». A comienzos del nuevo milenio, difícilmente podría encontrarse una figura con el grado de legitimidad en el campo de la música popular argentina como la de Mercedes Sosa. Ese reconocimiento incluía al sector más tradicionalista del folklore, a la corriente de renovación, al Folklore Joven, y al campo del rock argentino. Su participación en los discos no pasaba inadvertida, ni mucho menos. Aún para una figura de gran legitimidad como CFG, la inclusión de Mercedes Sosa significaba una reafirmación de su posición, pero, además, también implicaba la inclusión simbólica del «Canto con fundamento»<sup>[26]</sup> en el repertorio. En efecto, Mercedes Sosa era la exponente más legitimada del canto comprometido político y socialmente. Su participación en el Movimiento del Nuevo Cancionero, el exilio sufrido durante la dictadura militar (1976-1982) y la cuidadosa selección de canciones que componían sus discos hacían de ella un referente del «canto con contenido». De esta manera, la inclusión de Mercedes Sosa en «Canción del obraje» era también una estrategia a través de la cual CFG tomaba posición en la interpretación de canciones.

El caso de «El huajchito» representa simbólicamente el inicio de la trayectoria de CFG. A comienzos de la década de 1960, los «Huanca» habían realizado un arreglo de esa canción que incluía onomatopeyas y el uso polifónico de voces. Era, en otros términos, el tema que había lanzado a la fama a CFG como arreglador y director de conjuntos vocales. Por otra parte, la composición pertenecía a su padre y madre, con lo que su inclusión también puede hacer referencia a la tradición musical de su familia.

Como he desarrollado, la elección de repertorio es sin dudas relevante para dar cuenta de la inscripción de CFG en una corriente particular de producción de música popular. Ahora bien, en el caso de «Sin arreglo» el repertorio también se relaciona con las vivencias de CFG y con su edad. La inclusión de «París, junio del '78» es una clara referencia a la experiencia del exilio, por ejemplo. A poco de comenzada la dictadura militar en 1976, CFG partiría hacia un exilio que se extendería hasta 1982. Finalmente, «Vieja viola» puede considerarse como una alusión a la larga trayectoria de CFG en el campo.

Antes de terminar con el análisis del repertorio, creo importante hacer mención de una recurrencia en la selección de las canciones. En el repertorio, la temática del carnaval aparece en tres canciones, dos de las cuales pertenecen a CFG: «Tristeza de carnaval», «Oh, negritud» y «Zamba del carnaval» («Cuchi»

Leguizamón). Considero relevante detenerme en esta cuestión, en la medida en que sería una preocupación no solo artística sino también política de CFG.

En junio de 1976, la dictadura militar presidida por Jorge Rafael Videla derogaba las leyes que establecían como días no laborables el lunes y martes de carnaval. Esa decisión se fundamentaba en la necesidad de «incrementar la productividad a través de la eliminación de pausas en la actividad nacional» (Decreto/Ley N° 21.329). La eliminación de los feriados nacionales no significó una prohibición absoluta de los festejos de carnaval –en la medida en que ellos siguieron funcionando como «válvula de escape» a la terrible matriz de coerción y represión que había instaurado la dictadura (Salvi, 2011)–, aunque de manera evidente, significó un obstáculo para la participación de las clases trabajadoras en el festejo popular. Según Salvi (2011: 48), «las prohibiciones y censuras por parte de la última dictadura militar desgastaron los lazos de solidaridad, las relaciones comunitarias y el esparcimiento barrial que significaban las murgas». La transición democrática de la década de 1980 no retomó al festejo y los feriados de carnaval como política de Estado, lo cual acentuó el proceso de desarticulación iniciado durante la dictadura. La situación del carnaval en la Argentina sería objeto de preocupación por parte de CFG, y se manifestaría en la producción de canciones y en su actividad política. Retomo un fragmento de «Tristeza de carnaval»:

*¿Qué pasó, que pasó con la alegría del carnaval?  
Se perdió, se perdió  
como la perla de un collar.  
Perlitas de perla,  
de perla un collar  
se llevó la magia de este carnaval.  
Carnaval, carnaval...*

Según el relato de CFG, lo importante parece ser la *pérdida de la alegría* y la *nostalgia* por algo que ya no está, situación que contrasta fuertemente con el carácter que tenían las canciones de los militantes y músicos peronistas de principios de la década de 1970. De acuerdo a lo que señalan Molinero y Vila, «las canciones de CPL (Cancionero Para la Liberación del movimiento peronista) también denunciaban el pasado y mostraban indignación, pero desde un presente y hacia un futuro de esperanza: los militantes peronistas sentían que ya estaban comenzando a ser (o inclusive ya habían sido) parte del gobierno» (2016, p.31). En otras palabras, entiendo que existe un cambio en términos de las implicancias emocionales de las canciones en el marco de un movimiento político del cual CFG se postula continuador, a pesar de todo. Si a principios de los 70 *la esperanza* signaba las directrices de las canciones del ala peronista del «Movimiento de la Canción Militante» (Ídem) del cual CFG era parte, a comienzos del 2000 la esperanza parece haber sido cambiada por una emocionalidad relacionada con la nostalgia y con esa suerte de orgullo resistente.

Luego de su designación como legislador de la ciudad de Buenos Aires (2003-2007), uno de los primeros proyectos que CFG presentaría sería la reinstauración de los feriados de carnaval en la jurisdicción de la ciudad de Buenos Aires, proyecto que se haría efectivo en 2004 y que a partir de 2011 se nacionalizaría con la ley de ordenamiento de feriados nacionales.

Finalmente, respecto del uso de instrumentos en el repertorio, no existe una formación homogénea en todas las canciones. El denominador común entre todas ellas es sin dudas la voz de CFG. Esto constituía una novedad en su trayectoria, ya que nunca había grabado un disco íntegramente cantado por él. Además de su voz, CFG ejecuta casi todas las guitarras rítmicas del disco, los bombos legüeros, algunas baterías y accesorios de percusión, lo cual resalta su condición de multiinstrumentista.

Las formaciones instrumentales usadas pueden dividirse en tres. La primera sección está compuesta por siete canciones que presentan una instrumentación bastante simple, compuesta por una o dos guitarras, algunas flautas, melódicas, bajo eléctrico y un bombo («Canción del obraje», «París, junio del '78», «Te recuerdo, Amanda», «Juan panadero», «Zamba del carnaval», «Milonga del peón de campo» y «Vieja



viola»). Estas canciones tienden a enaltecer la interpretación de CFG a través de arreglos instrumentales simples, casi sin solos de instrumentos (a excepción de «Zamba del carnaval»).

La segunda sección está compuesta por una chacarera instrumental («La alabanza»), un gato («El huajchito») y un ritmo de murga («Tristeza de carnaval»). En el caso de los dos primeros, se respeta la forma coreográfica de los géneros y los arreglos se apegan a la sonoridad tradicional (bombos, baterías, violines, flautas, bajos y guitarras clásicas). «Tristeza de carnaval» incluye el uso del bombo de murga (bombo con platillo), silbatos y coros característicos del género (voces cantadas por terceras).

El tercer tipo de instrumentación comprende el uso de formaciones complejas, con una gran variedad de instrumentos de percusión e instrumentos eléctricos. En el caso de la «Zamba del grillo» y «Debajo del sauce solo», la fusión del ritmo de la zamba con el bossa nova incluye el uso de instrumentos de percusión característicos de la música popular brasilera, como pandeiros, congas, semillas, surdos, etc. Por otro lado, en «Oh, negritud» se incluyen guitarras eléctricas y tambores de candombe; esta misma sonoridad se utiliza en «Nostalgias tucumanas», aunque también se incluye el uso del bandoneón y el *flugel* como instrumentos solistas, que acercan los arreglos a la sonoridad del jazz. En el tercer tipo de sonoridad, resalta la capacidad arreglística de CFG en su habilidad para fusionar ritmos latinoamericanos y sonoridades de distintos géneros. Si se analiza *Chango sin arreglo* teniendo en cuenta las instrumentaciones de los temas, también puede decirse que representan un repaso por las propuestas que CFG había realizado desde el inicio de su trayectoria en el campo de la música popular argentina.

## 5. «CHANGO» FARÍAS GÓMEZ: ¿TÓTEM O TABÚ?[27]

¿En qué sentido podría considerarse la figura de CFG un tabú? En el análisis he hecho referencia a las reticencias de las compañías discográficas para incluir a CFG en su cartera de producciones, ya sea como solista o director artístico de algunos discos. Las distintas innovaciones que CFG había realizado en el campo de la música popular lo habían consagrado culturalmente, pero ese reconocimiento no se tradujo en capacidad de venta ni convocatoria (*Rompiendo la red* como *Chango sin arreglo* serían editados por sellos discográficos pequeños, cuyas capacidades de distribución y de reedición fueron acotadas). Otro indicador de su posición marginal, en términos comerciales en el campo del folklore, es su ausencia sistemática en los grandes festivales. Luego de la edición de *Rompiendo la red*, CFG no volvería a participar del Festival de Cosquín ni del de Jesús María, entre otros. Como contracara de esta situación, hacia finales de la década de 1990 otras figuras –como «Soledad» y «Los Nocheros»– sí ocupaban lugares centrales, muy valorados por las comisiones de los festivales. Esa valoración se expresaba en la ocupación de determinados horarios, *cachets* pagados, etc.

Dicho de otro modo, la producción artística de CFG implicaba un alejamiento de las fórmulas de éxito ya probadas en el mercado, y eso tenía como consecuencia su marginalización de algunas de las principales instituciones de legitimación del campo (la industria discográfica y los grandes festivales de folklore). Si se recuerda la realidad de doble faz de los bienes simbólicos planteada por Bourdieu (2003), la figura y la obra de CFG gozaban de una valoración por un criterio eminentemente artístico y simbólico, y eso lo convertía en un artista de concierto, es decir, un artista cuya música era más adecuada para salas de concierto (teatros, auditorios, etc.). Comparativamente, su valoración mercantil, era marginal frente a su valoración artística.

En oposición a la pregunta planteada más arriba, ¿qué significaba ser un tótem? La edición de CSA redobló y reforzó el reconocimiento social y cultural de CFG como un tótem del campo (en 2005 fue reconocido nuevamente por la Fundación Konex con el «Diploma al Mérito» como uno de los cinco mejores solistas masculinos de folklore de la década en Argentina). Por otra parte, la edición de CSA era también un manifiesto a través del cual CFG expresaba su capacidad de relación en el campo, a través de la inclusión de una gran cantidad de músicos invitados en el disco –entre los cuales se incluye a Mercedes Sosa– evidenciaba el lugar de gran jerarquía ocupado en la música argentina. Ser un tótem implicaba no sólo el reconocimiento de su capacidad interpretativa y arreglística, sino también su capacidad de relacionarse

socialmente en el campo, la cual se expresaba en su participación en otros discos. En 2004, el sello discográfico alemán *Deutsche Grammophone* convocaría a CFG para producir el disco de Mercedes Sosa *Corazón libre* (2005). Esa convocatoria significaba la producción de un disco de una de las intérpretes más importantes de la música popular latinoamericana, es decir, era un reconocimiento que excedía los límites de la música popular argentina y acreditaba nuevamente su competencia como arreglador y productor artístico.

El lugar de gran legitimidad en el que CFG estaba ubicado a inicios del nuevo milenio lo hacían portador de cierto poder de decisión en el campo. Es cierto que CFG era uno de los representantes más salientes de la corriente de renovación en la música popular argentina, y eso lo hacía partícipe de la construcción de un sistema social de adjudicación de valor y de clasificación en esa corriente. En otras palabras, dada su larga trayectoria, era una de las figuras con capacidad de determinar qué era renovador/innovador/valioso y qué no.<sup>[28]</sup> Estoy refiriéndome a un poder de clasificación y de decisión a partir de un punto de referencia que son sus mismas producciones. Según CFG, «MPA se disolvió hace diez años, y desde entonces, más allá de algunos intentos aislados, no surgió nada que sea realmente novedoso» (D'Addario, 1998: 2).

Si se retoma la pregunta que da título a este apartado, la construcción de CFG como una figura relacionada a un *tótem* implica al menos dos cuestiones. Por un lado, su reconocimiento legitimado socialmente como un músico virtuoso, complejo, innovador, pero también su orgullo por sostenerse como un peronista resistente. Estas dos dimensiones son claves en la construcción del enunciatario que busca el material discográfico en su conjunto. Se apela a un enunciatario con un fuerte sentimiento de pertenencia identitaria, conmovido por la admiración hacia uno de los más virtuosos y comprometidos de los miembros de esa comunidad imaginada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara (2004). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beaulieu, Julián (2017). *Entrevista a «Chango» Farías Gómez por Julián Beaulieu (Parte 1)*. <https://www.youtube.com/watch?v=s1jq0uayKI&t=432s>
- Bourdieu, Pierre (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Ed. Taurus [1a edición en francés, La Distinction, Les Éditions de Minuit, 1979], Traducción de M<sup>a</sup> del Carmen Ruiz de Elvira.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Aurelia Rivera.
- D'Addario, Fernando (1998). *El pueblo puede equivocarse*. Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-11/98-11-19/pag29.htm>
- Díaz, Claudio Fernando y Montes, María de los Ángeles (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico. *El oído pensante. Instituto de Ciencias Antropológicas - Filo: UBA*.
- Díaz, Claudio (2005). El lugar de la 'tradición' en el Paradigma Clásico del Folklore Argentino. *Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. <http://www.iaspmal.net/anais/>
- Díaz, Claudio (2009). *Variaciones sobre el ser nacional: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Recovecos.
- Díaz, Claudio (compilador) (2015). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Recovecos.
- Frías, M. (2004). *El tótem del folclore*. Clarín. <http://edant.clarin.com/diario/2004/05/03/espectaculos/c-00702.htm>
- Gravano, Ariel (1985). *El silencio y la porfía*. Ed. Corregidor.
- Grimson, Alejandro (2019). *¿Qué es el peronismo? De Perón a los Kirchner, el movimiento que no deja de conmovir a la política argentina*. Siglo XXI.
- Gutiérrez, Alicia (2005). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Ferreyra editor.
- Madoery, Diego.; Piscitelli, Juan Pablo.; Molan, Sergio; Tajan, Octavio (2012). El Chango Farías Gómez y la 'música popular argentina': un proyecto vigente. *En Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (Rama Latinoamericana), IASPM-AL*. <http://www.iaspmal.net/anais/>

- Madoery, Diego; Soruco, Daniel; Rividí, Sebastián (2012). *El 'Cuchi' Leguizamón. Las zambas y la escena musical salteña previa al boom del folklore. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (Rama Latinoamericana), IASPM- AL*. <http://www.iaspmal.net/anais/>
- Melis, L. (2007). Entrevista al Chango Farías Gómez. Argentina Folklore. <http://argentinafolklore.com/argentinafolkloreblog/2007/08/10/entrevista-al-chango-farias-gomez/>
- Molinero, Carlos (2016). *Farías Gómez. La tribu*. CDM ediciones.
- Molinero, Carlos; Vila, Pablo (2016). *Cantando los afectos militantes: las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los 70*.
- Perón, Eva Duarte. (1951). *La razón de mi vida*. [http://upcndigital.org/~ciper/biblioteca/Eva/Evita+-+La+razon+de+mi+vida+\(completo\)+\(1\).pdf](http://upcndigital.org/~ciper/biblioteca/Eva/Evita+-+La+razon+de+mi+vida+(completo)+(1).pdf)
- Portorrico, Emilio Pedro (1997). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Edición del autor.
- Saborido, Pedro (2019). *Una historia del peronismo en 27 relatos, 74 reflexiones y más de 140 metáforas que pueden servir para regocijo del simpatizante, como valiosa información para el desconocedor o el extranjero, o también como guía práctica para que el antiperonista pueda acabar de una vez por todas con el monstruo que desde hace más de 70 años azota a la Argentina. Y coso*. Planeta.
- Salvi, Ana Elizabeth (2011). Carnaval, nuevas tensiones y (re)significaciones entre el Estado y la Sociedad Civil. *Actas de las VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

## NOTAS

- [1] En la introducción del presente dossier se encuentra una definición realizada por Díaz y Montes sobre la categoría a la que he referido.
- [2] Para un análisis más detallado de la trayectoria de la familia Farías Gómez, ver Molinero, 2020.
- [3] Gravano (1985) ha analizado pormenorizadamente las innovaciones realizadas por «Los Huanca Hua».
- [4] La trayectoria de la década de 1970 ha sido tomada de la página oficial de «Chango» Farías Gómez. Ver <http://www.changofariasgomez.com.ar/>
- [5] La descripción de los rasgos musicales de los MPA ha sido tomada del artículo «El Chango Farías Gómez y la 'música popular argentina': un proyecto vigente» (Madoery *et. al.* 2012).
- [6] CFG señalaba que «La MPA supone una discusión con los conservadores que es la siguiente: que los instrumentos son instrumentos y que el contenido se lo da el músico. No es porque yo toque la batería voy a tocar lo que tocaba el tipo que desarrolló la batería» (Farías Gómez, 2009).
- [7] Ver <http://www.fundacionkonex.org/>
- [8] Respecto de esta exclusión, decía Farías Gómez: «Yo me manejé siempre en forma independiente, porque los proyectos que emprendía aparentemente no les interesaban a las grandes compañías. Pero me gustaría ver qué pasaría si una multinacional me diera las mismas condiciones de difusión que les da a otros artistas» (D'Addario, 1998: 1).
- [9] Por «autorrepresentación» entiendo la construcción imaginaria de su propia figura en el mundo de la música popular, considerada relacionalmente.
- [10] El ekeko es una manifestación cultural característica de Perú, Bolivia y el noroeste argentino que representa al Dios de la abundancia. Generalmente aparece representado como una estatuilla de barro a la que se le ofrecen una serie de elementos considerados valiosos, como billetes, comida, tabaco, etc.
- [11] Ver anexo. Imagen 2.
- [12] Ver anexo. Imagen 1.
- [13] Ver anexo. Imagen 3.

- [14] En este apartado me detendré fundamentalmente en las musicales. En el siguiente, trabajaré acerca de las propiedades políticas.
- [15] Ver anexo. Imagen 4.
- [16] Ver anexo. Imagen 5.
- [17] Ver anexo. Imagen 6.
- [18] Ver anexo. Imagen 7.
- [19] Ver anexo. Imagen 9.
- [20] Según Farías Gómez, la MPA «estaba inscripta dentro del “Luche y vuelve”» (Farías Gómez, 2009). Ver anexo, imagen 9.
- [21] La expresión «camión cargado de peronistas» se le atribuye a Atahualpa Yupanqui en alusión al grupo vocal e instrumental «Quilapayún».
- [22] Las reacciones emotivas a favor o en contra del peronismo han sido analizadas por diversos autores. Remitimos especialmente a Grimson (2019) y Saborido (2019) que aborda esa historia desde una perspectiva humorística.
- [23] Según el relato urbano, los «cabecitas negras» levantaban el parquet de sus flamantes casas para hacer asado.
- [24] El matambre a la mostaza hace referencia a la frase de Yupanqui a los Farías Gómez: «Ustedes los Farías Gómez son los únicos capaces de ponerle mostaza al asado y que no pierda el gusto».
- [25] Ver anexo. Imagen 10.
- [26] Canciones con fundamento (1965) es el nombre del segundo disco grabado por Mercedes Sosa.
- [27] Esta frase se encuentra en la parte interna de la caja de *Sin arreglo*.
- [28] Respecto de esta cuestión, haciendo referencia a Peteco Carabajal, CFG decía: «Ahora todo depende de los músicos. Qué se hace con esas herramientas. Peteco es una buena síntesis, porque no es un maquillador del folklore. Aquí hay folkloristas que solo portan apellido y buscan un “aggiornamiento” del folklore, que no es lo mismo que renovación» (D’Addario, 1998: 2).