

El Chango Farías Gómez y la ‘música popular argentina’: un proyecto vigente¹

Diego Madoery², Juan Pablo Piscitelli³, Sergio Mola⁴, Octavio Taján⁵

¹ _ El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación “Música popular en Argentina. Rock, folklore y tango. Estudios preliminares para su historización”, de la Universidad Nacional de La Plata.

² _ Es Profesor Titular de la cátedra “Folklore Musical Argentino”, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P. Es Profesor en Composición y Dirección Orquestal egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente es Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: diegomadoery@gmail.com

³ _ Profesor de conjuntos instrumentales y de cámara (FBA-UNLP). Investigador categoría V. Docente de la cátedra guitarra 2 -enfoque2- (FBA-UNLP) y de las cátedras Coordinación de conjuntos vocales e instrumentales II, Taller de folklore argentino, Lenguaje musical y práctica de orquesta del Conservatorio de Música de Chascomús. E-mail: elciego76@hotmail.com

⁴ _ Profesor y licenciado en composición en la facultad de Bellas Artes, UNLP. Ayudante en la Cátedra “Folklore Musical Argentino” desde 2004. Tallerista de Extensión “Tamboriles de Candombe” desde año 2010 y continua. Músico percusionista en diferentes agrupaciones de folklore y candombe en la ciudad de la Plata. Director de coros en la Municipalidad de Berisso. E-mail: sergiomo2001@yahoo.com.ar

⁵ _ Es Profesor en Composición en la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Ayudante en la Cátedra “Folklore Musical Argentino” desde 2006 y en la Cátedra de Instrumento en la Carrera de Música Popular. Se desempeña en el Instituto Cultural Bonaerense como investigador en el marco del proyecto “Música folklórica de la provincia de Buenos Aires” y como docente. Músico guitarrista, cantante, compositor y arreglador en diversas formaciones de música popular. E-mail: octaviotajan@yahoo.com.ar

Resumen: El trabajo analiza la producción de Juan Enrique (el Chango) Farías Gómez como arreglador e intérprete a fin de dar cuenta de algunos rasgos de estilo característicos que cuestionaron la escena folklórica argentina, tales como sus búsquedas tímbricas y sus particularidades en relación con el ritmo. La hipótesis del trabajo plantea que, es en la conjunción de éstos rasgos (rítmico-tímbricos), desde donde el Chango produce un conjunto de innovaciones. Para esto nos focalizaremos en piezas de los discos *Marian + Chango* (1976), *Contraflor al resto* (1892), y de la agrupación *Músicos Populares Argentinos Nadie más que nadie* (1985) y *Antes que cante el gallo* (1987).

Palabras clave: Chango Farías Gómez – Folklore profesional argentino - escena alternativa – análisis estilístico.

1. Introducción

Juan Enrique (el Chango) Farías Gómez (1937-2011) fue un artista de la música popular argentina que continuamente interpeló la escena del folklore profesional⁶. Si bien sus diversas agrupaciones, no formaron parte del canon de la corriente principal

del folklore profesional en la Argentina, sí fueron influyentes hacia otros músicos de escenas donde convergen diferentes complejos genericos como, el folklore, el jazz, el rock y otros géneros de la música latinoamericana.

Nos proponemos realizar un aporte a la historia de la música popular en Argentina desde el análisis estilístico de un representante crítico de la escena folklórica.

Es posible comprender la producción del Chango Farías Gómez desde la noción de ‘canon alternativo’ (Antti-Ville Kärjä, 2006). En este sentido, pode-

⁶ _ Con ‘folklore profesional’ se hace referencia al conjunto de prácticas y músicas vinculados a los géneros del repertorio del folklore argentino que se encuentran en diversos modos de profesionalización. (ver Madoery, 2011)

mos situarlo como un músico que construyó desde los bordes del canon de la corriente principal del folklore profesional. Farías Gómez cuestionó en sus palabras y su música los límites del folklore. Evidentemente, entre la/s definición/es que proponen los estudios sobre el ‘folklore’ y el canon hegemónico construido como la escena folklórica de los músicos profesionales, la música del Chango presentaba un problema de categorización. Los Huanca Hua, primera agrupación vocal que lideró entre los años 1960 y 1966, no fue el primer grupo que interpretó piezas del folklore arregladas sólo para voces, pero, sin lugar a dudas, fue la agrupación que instaló esta formación y recurso de arreglo y se convirtió en referente. Al respecto el Chango dice:

Y en Cosquín salieron 4 pibes vestidos de traje porque todo el mundo andaba vestidos de bombacha y botas. Con una guitarra en la mano y cantaron a capella y se armó una. Estaban los folklorólogos, que los periodistas fueron a preguntarles. ¿Qué les parece este asunto?: ‘eso no es folklore’ (respondieron los folklorólogos)⁷. Me vinieron a ver a mí, dicen los folklorólogos que eso no es folklore. No, la verdad que ni lo mío ni lo que hacen los demás es folklore, porque de acuerdo con la de-

finición de folklore, eso ya es una cosa que está hecha. Es como que cualquiera de nosotros abre un arcón y dice: chacarera. Entonces la puedo interpretar mejor o peor. Y desde aquel entonces yo siempre discuto con el *establishment*⁸.

Las disputas por las denominaciones estuvieron presentes desde sus primeros proyectos y apoyan la tesis del presente trabajo: la música del Chango siempre resultó de difícil categorización porque transitó la tensión entre el centro y las márgenes de la escena folklórica. Así, su búsqueda se encaminó en la construcción de una categoría más amplia o menos específica: ‘música argentina’, sin más⁹. El trabajo analiza sus producciones como arreglador e intérprete a fin de dar cuenta de algunos rasgos de estilo característicos que cuestionaron la escena folklórica, tales como sus búsquedas tímbricas y texturales y sus particularidades en relación con el ritmo. La hipótesis del trabajo plantea que, es en la conjunción de éstos rasgos (rítmico-tímbricos y texturales), donde el Chango produce un conjunto de innovaciones. Para esto nos focalizaremos en piezas de los discos *Marian*

+ *Chango* (1976), *Contraflor al resto* (1982), y de la agrupación Músicos Populares Argentinos, *Nadie más que nadie* (1985) y *Antes que cante el gallo* (1987)

2. El Chango y su obra

Nació en la ciudad de Buenos Aires el 19 de septiembre de 1937. Su formación musical estuvo estrechamente vinculada a un contexto familiar donde todos tuvieron relación activa con la música¹⁰. Esta formación fue importante tanto por la práctica de tocar, como por la variedad de música escuchada en el seno familiar: folklore, jazz y música académica. Esta convivencia con la música desde tan temprana edad, marcó el desarrollo del músico que muy joven comenzó el camino de la profesionalización con el grupo Los Huanca Hua.

En esta primera etapa de la investigación hemos periodizado la obra del Chango en tres grandes momentos.

¹⁰ _ Marián Farías Gómez nos ha comentado en una entrevista personal realizada el día 29 de marzo de 2012 sobre la práctica musical en el hogar familiar. Su padre, Enrique Napoleón Farías Gómez fue compositor, recopilador y pianista. Sus hermanos Pedro y Marián formaron parte de los Huanca Hua. La práctica musical, dice Marian, era continua.

⁸ _ Chango Farías Gómez. Entrevista realizada por el periodista Lalo Mir en el Programa “Encuentro en el Estudio”, Canal Encuentro, ciclo 2011.

⁹ _ *Ibidem*.

⁷ _ Entre paréntesis, de los autores.

2.1. Los grupos vocales

En 1960 formó Los Huanca - Hua, grupo vocal caracterizado por interpretar el repertorio folklórico desde un tipo de arreglo casi exclusivamente vocal incluyendo un tratamiento polifónico y también onomatopeyas que emulaban a los instrumentos característicos (guitarra y bombo). Luego de esta primera experiencia creó, en 1966, el Grupo Vocal Argentino, obteniendo reconocimiento en la Argentina, y más tarde en el resto de América (web oficial del Chango Farías Gómez)

2.2. Los grupos vocales e instrumentales

Entre los años 1975 y 76 formó un Trío con Kelo Palacios y Dino Saluzzi donde, según menciona su propia página web¹¹: “la improvisación fue el eje de esta formación”. Si bien de esta agrupación no hay registros grabados, Kelo Palacios junto a Oscar Alem, participaron del disco *Marian + Chango*, grabado en el año 1976 y editado recién en el año 1981¹². En el año 1976 parte a Francia al exilio, donde graba el disco *Lágrima*¹³. El exilio duró seis años.

11 _ <http://www.changofariasgomez.com.ar/>

12 _ Según comenta Marián Farías Gómez el disco estuvo poco días en la calle y fue rápidamente sacado de circulación por la censura. Luego en el año 1981 aparece nuevamente.

13 _ El disco *Lágrima* ha sido dejado de lado en este trabajo porque es una obra en la cual el Chango es casi el único compositor.

A su regreso, en el año 1982, presenta el espectáculo “Contraflor al Resto”, con Marián Farías Gómez y Manolo Juárez. Parte de espectáculo se grabó en el mismo año en un disco que lleva el mismo nombre. Entre los años 1982 y 83 presentó su espectáculo «Los Amigos del Chango», en el cual participaron numerosos músicos, invitados a improvisar sobre los ritmos populares argentinos. Poco después formó, en el año 1985, Músicos Populares Argentinos “MPA”, con Rubén «Mono» Izarrualde, Verónica Condomí, Peteco Carabajal y Jacinto Piedra.

Esta agrupación realizó dos espectáculos y produjo dos discos correspondientes a cada uno de ellos: *Nadie mas que Nadie*, (1985) y *Antes de que cante el gallo*(1987)

2.3. Las últimas agrupaciones y discos solistas

Hay un intervalo en su producción musical de discos debido a que el Chango se aboca por completo a la tarea política que venía desarrollando desde muy joven, como militante, y llega a la función pública como Director Nacional de Música.

En 1995 se concreta la grabación del primer disco con su nueva agrupación La Manija: *Rompiendo la*

Entendemos que este disco debe ser analizado cuando avancemos en el perfil de compositor del Chango.

red, y en el año 2003 presenta su último CD, *Chango sin arreglo*. Ese mismo año vuelve a la actividad pública como legislador en la ciudad de Buenos Aires hasta el año 2007. Su última agrupación es la “Orquesta Popular de Cámara”. Fallece el 24 de agosto de 2011.

3. La segunda etapa

Uno de los relatos que pueden contar la historia musical del Chango Farías Gómez es el recorrido que realiza desde la música vocal a la instrumental. Su última agrupación con la que no llegó a editar ningún disco se llama: “Orquesta Popular de Cámara” y en una de sus últimas entrevistas para televisión, en el programa ‘Encuentro en el Estudio’, el Chango afirma: “Yo después de andar andando descubro que la manera de desarrollar profundamente esta música es desde el punto de vista instrumental”¹⁴. Teniendo en cuenta que quien realiza esta conclusión es la misma persona que comenzó haciendo música folklórica con una agrupación vocal, prácticamente a capella, esta afirmación es significativa de su transformación y su historia en la música.

14 _ Chango Farías Gómez. Entrevista realizada por el periodista Lalo Mir en el Programa “Encuentro en el Estudio”, Canal Encuentro, ciclo 2011.

El inicio de la investigación por la etapa intermedia de su producción se funda en una hipótesis que sobrepasa este trabajo. Consideramos que en esta etapa, es donde aparece la figura de arreglador/intérprete que funda los cimientos de la escena alternativa, que hoy sigue vigente y que podría denominarse como ‘música popular argentina’. Una confluencia de músicos y estéticas que, sobre la base de materiales, géneros y/o instrumentos provenientes del folklore, construyen desde la combinación con otros macro-géneros como el jazz, o el rock.

A continuación expondremos los rasgos que aparecen con cierta recurrencia en los cuatro discos, en relación con el repertorio elegido y las características musicales de los arreglos.

3.1. El repertorio de los discos

El repertorio está constituido por géneros del folklore argentino en su mayoría, a excepción de un guarania (“Recuerdos de Ypacarai”, *Antes que cante el gallo*) y varias canciones (*Contraflor al resto*, *Nadie más que nadie* y *Antes que cante el gallo*). Los géneros predominantes son la zamba (ocho: una con la forma modificada) y la chacarera (nueve: dos de ellas con la forma modificada y tres aires de chacarera). En el recorrido de los cuatro discos ana-

lizados se observa como gradualmente aparecen las canciones, incrementándose proporcionalmente en el último disco analizado (dos de siete piezas). En los discos de MPA aparece el huayno (dos en *Nadie más que nadie*), un gato y una guarania en *Antes que cante un gallo*. Los cuatro discos analizados contienen alguna pieza de Gustavo “Cuchi” Leguizamón (cinco piezas en todos los discos). Peteco Carabajal es el compositor predominante pero sólo aparece en los discos de MPA (seis de las quince piezas musicales de los discos de MPA)

Tanto en *Contraflor al resto* como en *Nadie más que nadie*, aparecen tracks, en forma de relatos con acompañamiento musical.

3.2. Los arreglos

Antes de comenzar con el análisis de los discos, es necesario establecer que se entiende por el arreglo y la versión. En tal sentido, este trabajo se funda en dos anteriores: “Los procedimientos de producción musical” (Madoery, 2000) y “Género-tema-arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música” (Madoery, 2007). Una de las ideas que aparecen formuladas teóricamente en estos marcos es que el arreglo finaliza en la versión, es decir, en la ejecución en vivo o en la grabación. Esto implica procedimientos de producción musical tanto

en la construcción/composición (instrumentación y desarrollo textural, armonización/rearmonización) como en la interpretación (*performance*). Este enfoque permite analizar tanto cuestiones constructivas como interpretativas y sonoras del arreglo.

Cabe destacar que, en el único disco donde se establece con claridad la autoría de los arreglos es en *Contraflor al resto*¹⁵. Si bien el disco *Marian + Chango* no contiene esta información, Marian Farías Gómez, nos confirmó que fue el Chango el responsable de los arreglos, dejando cierta libertad en las partes de los instrumentistas¹⁶. En *Antes que cante un gallo*, el disco informa que los arreglos pertenecen al grupo, lo que parece también probable para *Nadie, más que nadie*. Si bien aparece evidente que el arreglo fue desarrollado por el grupo en estos discos, también resulta notoria la dirección musical del Chango. Esta investigación intenta abordar la continuidad de algunos aspectos del arreglo donde el Chango ha tenido fuente incidencia. Marián Farías Gómez comentó que el Chango no solo se preocupaba por los arreglos sino también por la mezcla y masterización de los discos¹⁷.

¹⁵ _ En este disco se especifica la responsabilidad en los arreglos en cada una de las piezas. El Chango es responsable individualmente de “Tutito”, “Zamba del carnaval”, “Maturana”, y “Chacarera de un triste”

¹⁶ _ Entrevista personal a Marián Farías Gómez realizada el día 29 de marzo de 2012.

¹⁷ _ *ibidem*

Las características de los arreglos/versiones se articulan a partir de la tensión centro/periferia. El folklore profesional ya había generado un canon central en la década de 1960, que se expresaba no sólo en un tipo específico de repertorio sino también ciertos modos de interpretarlo. A su vez, cada género conlleva estrategias básicas de arreglo manifiestas en procedimientos vinculados a los roles en la agrupación: voz/voces solista/s, instrumentos melódicos, instrumentos de acompañamiento rítmico-armónico, e instrumentos de acompañamiento rítmico-percusivo (Madoery, 2000 y 2007). Entonces, se observa en los discos de esta etapa una particular tensión entre los arreglos estandarizados o canonizados y aquellos que buscan descentrarse, dando lugar a diferentes combinaciones entre estos: tradicional, alternativo y ambos en una misma pieza.

Esta tensión será desarrollada en los siguientes aspectos: la textura y el timbre, el ritmo, la forma y los vínculos con otros géneros.

3.2.1. Textura

– Texturas con rasgos contrapuntísticos. Nos referimos a diseños texturales que incluyen con-

tramelodías, el movimiento de bajos o superposición de diversos *ostinati*¹⁸.

– Polifonía coral homorrítmica en dos o más voces. La polifonía en las voces es homorrítmica salvo los casos de entradas en forma de canon o ecos, como se detallan en el ítem siguiente. En los discos anteriores a MPA, la polifonía vocal sucede en los últimos segmentos de las partes. En MPA existen casos donde toda la pieza tiene un estilo polifónico, en las voces¹⁹.

– Eco/entradas en forma de canon. Incluimos en un mismo ítem, tanto al efecto de audio, llamado *delay* o eco como a las entradas desfasadas de una misma frase o motivo por considerarlas como una estrategia del mismo sentido: el desfase²⁰. El efecto de *delay* en la flauta de Insaurralde en “La viuda” (*Nadie, más que nadie*) es utilizado tanto como efecto tímbrico, como de

desfase polifónico hacia el final de su intervención en la primera parte de la zamba.

– Contrastes por densidad textural y diferentes instrumentaciones. Aquí incluimos el cambio de densidad en la textura para acentuar cambios en la forma. En algunos casos estos cambios se yuxtaponen²¹.

– Recursos de la guitarra como acompañamiento. Aquí encontramos las distintas formas de acompañamiento que no responden al rasgueo tradicional²². En general, se observa un acompañamiento despojado y variado. También es común la búsqueda de diferentes timbres producto del uso de efectos, como mencionaremos en el próximo ítem²³.

3.2.2. Timbre/instrumentación

En este ítem observamos tres rasgos relacionados con la textura: el uso de instrumentos de percusión o teclados en función tímbrico-rítmica; la incorporación de instrumentos no tradicionales en las for-

18 _ “El pajarillo”, “Piedra y Camino” *Marian + Chango*, “Zamba de carnaval” y “Maturana” *Contraflor al resto*, “Lo que canto a la mañana”, “Como pájaros en el aire” y “Para un amanecer” *Nadie, más que nadie*, “La canción del brujito” *Antes que cante el gallo*.

19 _ “Vidala para mi sombra” *Marian + Chango*, “Como pájaros en el aire”, “Digo las mazamorra”, y “Soy piedra y raíz” *Nadie, más que nadie*, “La canción del brujito”, “Maturana” y “Don Sixto Palavecino” *Antes que cante el gallo*.

20 _ “Chacarera de un triste” *Marian + Chango*, *Contraflor al resto*; “Digo las mazamorra”, “La viuda” (flauta), “Para un amanecer” *Nadie, más que nadie*

21 _ “Quien te amaba ya se va”, “El pajarillo” “La añera”, “Chacarera Santiagueña” *Marian + Chango*; “Maturana” *Contraflor al resto*; “Como pájaros en el aire”, “Digo las mazamorra”, “Para un amanecer” *Nadie, más que nadie*

22 _ “Piedra y Camino” *Marian + Chango*, “Zamba del carnaval”, “Maturana” *Contraflor al resto*, “La viuda” *Nadie, más que nadie*

23 _ “Zamba del carnaval” *Contraflor al resto*; “La viuda”, “Para un amanecer” (guitarra eléctrica) *Nadie, más que nadie*

maciones más tradicionales (bajo, batería, teclados, otras guitarras); y el uso de efectos de sonido tanto en los instrumentos como en las voces.

Los teclados electrónicos aparecen en *Marian + Chango*, *Contraflor al resto* y *Antes que cante un gallo*. En “Quien te amaba ya se va”, la introducción y la primera estrofa aparecen yuxtapuestas. Luego de un comienzo tradicional con acompañamiento y melodía en guitarras, el acompañamiento en la estrofa es realizado por el piano fender rhodes con pocas articulaciones rítmicas, casi como un objeto tímbrico. En *Antes que cante el gallo* se incorporan otros teclados con una mayor variedad tímbrica²⁴. En *Marian + Chango*, en algunos casos, aparece la percusión utilizada más en su materialidad tímbrica que con una marcación rítmica determinada, sobre todo en el uso de los platillos²⁵. La incorporación del contrabajo aparece ya en *Marian + Chango* incorporando un timbre novedoso para la escena folklórica. En los restantes discos es el bajo eléctrico el instrumento que cumple este rol. Entre *Marian + Chango* y los discos de MPA, se observa como el bajo comienza a incorporar roles más guitarrísticos y efectos de sonido.

²⁴ _ “La canción del brujito”, “El humahuaqueño”, “comienzo de “Recuerdos de Ipacará” *Antes que cante el gallo*.

²⁵ _ “Corazón atamisqueño” (final), “Piedra y Camino” y “Chacarera Santiagueña” *Marian + Chango*

En relación con la guitarra, en *Contraflor al resto* aparece el timbre característico de la guitarra *ovation* (junto al efecto de *chorus*)²⁶ y en MPA se incorpora la guitarra eléctrica.

Asimismo, el uso de efectos tanto en las voces como en los instrumentos también recorre a todos los discos analizados.²⁷ La reverberación en las voces es usada en algunos casos puntuales como un efecto no solo de prolongación sino de transformación tímbrica, como en las notas tenidas del Chango en las estrofas de “Chacarera Santiagueña” (*Marian + Chango*). En general la reverberación produce una espacialidad diferente, aspectos que pueden ser vinculados a la textura, como es considerado por Allan Moore en su libro sobre rock. (Moore. 2001: 120-121) En la guitarra y el bajo, también aparecen otros efectos como el *chorus*, otorgando un timbre diferente al instrumento.

3.2.3. Ritmo

Aquí consideramos dos aspectos: la tensión/ambigüedad entre tempo *rubato* y un tempo más medi-

²⁶ _ En la entrevista realizada a Marán Fariás Gómez, ella comenta que ella y el Chango fueron los primeros en traer este tipo de guitarra a la Argentina.

²⁷ _ “Piedra y Camino”, “Chacarera Santiagueña” *Marian + Chango*; “Zamba del carnaval” y “Maturana” *Contraflor al resto*, “Digo las mazamorra”, “Te voy a contar un sueño” (flauta, violín reverb) *Nadie, más que nadie*

do o regular²⁸ y la aumentación métrica en la marcación del 3/2- 6/4 sobre la tradicional birritmia 3/4 - 6/8 de la chacarera. El primero es un recurso ampliamente utilizado en estos discos y el segundo, si bien no aparece con tanto énfasis, es un rasgo novedoso para la escena folklórica y que va a permanecer como una variante estilística de acompañamiento en este género.

La tensión/ambigüedad entre tempo *rubato* y tempo más ajustado se observa no sólo en las piezas de tempo lento, sino también en las chacareras, tradicionalmente consideradas como de tempo “vivo”²⁹. Las dos versiones de la “Chacarera de un triste” (*Marian + Chango* y *Contraflor al resto*) es un claro ejemplo en este sentido.

En algunos casos la ambigüedad del tempo *rubato* instala una temporalidad donde la pulsación se pierde, como en las introducciones y algunos interludios de “Panza verde” *Marian + Chango*, “Lo que canto a la mañana”, “Te voy a contar un sueño” y “Para un amanecer” *Nadie, más que nadie*.

²⁸ _ Con tempo más medido o regular nos referimos a un tempo que tiende a la isocronía.

²⁹ _ “Piedra y Camino”, “Chacarera de un triste”, “Panza verde”, “La añera” *Marian + Chango*, “Zamba del carnaval”, “Maturana” *Contraflor al resto*; “Lo que canto a la mañana”, “Como pájaros en el aire”, “Te voy a contar un sueño” *Nadie, más que nadie*.

El uso de los metros 3/2 y 6/4 junto a sus divisiones de 3/4 - 6/8 es un recurso que aparece en los *ostinati* de la introducción y primera estrofa de la “Chacarera Santiagueña” (*Marian + Chango*). También se observa en los patrones de acompañamiento rítmico de la batería en “El puente carretero” y “Te voy a contar un sueño” (*Nadie, más que nadie*). En “Para un amanecer” del mismo disco, toda la chacarera se encuentra “expandida” por lo que los compases aumentados son percibidos en la casi totalidad de la pieza.

3.2.4. Forma

Aquí observamos la libertad en los arreglos para modificar las formas tradicionalmente estandarizadas. Así, encontramos algunos casos donde la forma es modificada en alguna de sus partes: “El pajarillo” (*Marian + Chango*), es una cueca con un interludio entre las estrofas; en “Corazón atamisqueño” (*idibem*) se alargan algunos segmentos en la segunda parte, en las dos versiones de la “Chacarera de un triste” esta extensión sucede en la primera parte. Otro recurso es la expansión de las introducciones e interludios en los cuales, por lo general, aparecen improvisaciones como así también texturas donde se hace énfasis en las búsquedas tímbricas³⁰.

30 _ “Corazón atamisqueño”, “Chacarera de un triste”, “Panza verde” *Marian + Chango*, “El campo te está esperando” *Antes que cante un gallo*.

3.2.5. Vínculos con otros géneros

Este rasgo es utilizado con gran sutileza y al mismo tiempo parece haber dejado una marca en la escena alternativa. A modo de ejemplo encontramos algunos vínculos con el blues en la introducción de “La añera” y la “Chacarera santiagueña” (*Marian + Chango*) y en algunos rellenos (*fills*) de la guitarra en “Zamba del carnaval” (*Contraflor al resto*).

Otro rasgo a destacar es que las improvisaciones suceden sobre *ostinati* y no sobre el coro típico del jazz con su correspondiente recorrido armónico. Es en el rock donde mayormente se desarrollan las improvisaciones sobre *ostinati* (*riff*). Sin embargo, tanto los *ostinati* como las improvisaciones no tienen rasgos fuertemente vinculados al rock en estos discos. Es decir, el Chango y sus músicos, toman el procedimiento del rock, pero con un lenguaje musical propio.

3.3. Reflexiones finales

Hemos analizado algunos aspectos del arreglo y la interpretación del Chango Farías Gómez. Los discos del período comprendido en este trabajo van desde el comienzo de la dictadura y el exilio del músico, a su regreso al país y el comienzo de la democracia en Argentina. Resulta interesante observar que el desarrollo de algunas ideas plasmadas en los úl-

timos discos de esta etapa tuvieron como antecedente a *Marian + Chango*, del año 1976.

Si bien el rock progresivo en la Argentina ya había avanzado en el terreno de la experimentación e innovación, y músicos relacionados con la música académica, como Ariel Ramírez (1964-1966) y Waldo de los Ríos (1966) y con el jazz como Eduardo Lagos (1969), entre otros, habían realizado experiencias con intentos de ruptura o mezcla de estilos y géneros, las innovaciones producidas por el Chango parten del repertorio folklórico y de la consideración de sus géneros. Aunque puede interpretarse al Chango como continuador de estas experiencias y músicos, sus arreglos y versiones lo ubican en un lugar particular de la escena folklórica con la cual siempre mantiene algún vínculo.

Uno de los rasgos distintivos fue el modo de incorporación de los instrumentos al repertorio folklórico. Al separarlos de los tipos de interpretación característicos de los géneros de procedencia, pudo generar un estilo particular. Esto se evidencia tanto en la inclusión de la batería como en el uso de las guitarras con amplificación propia. “Y yo decía que los instrumentos son instrumentos. Son códigos de expresión. El que le da el contenido al instrumento es el músico. No es que el instrumento condiciona

al músico”³¹. Esta afirmación podría resultar redundante u obvia pero el vínculo instrumento/rol/modos-estilos de ejecución es muy fuerte en la música popular.

Su estilo de acompañamiento en la guitarra se sostiene en los patrones estandarizados, junto a otros desarrollos instrumentales contrapuntísticos y tímbricos. Sus gestos mantienen rasgos característicos de los géneros, pero evitan la continuidad y reiteración de los patrones de la guitarra acompañante de la escena folklórica tradicional.

Es probable que la particularidad de su estilo como arreglador e intérprete se encuentre en su forma de ‘incorporar’ elementos al folklore que no proceden directamente ni del jazz, ni del rock, ni de la música académica. La música del Chango expresó la multiplicidad sonora que vivió en su niñez y juventud. Toda esa música escuchada y vivenciada tomó forma y traspasó fronteras musicales. Ahora bien, partió del repertorio folklórico porque quería una música de matriz argentina. La búsqueda de una música que nos identifique como país fue el gran motivador de su producción. En la entrevista con Lalo Mir finaliza diciendo: “A mi me gustaría que el

argentino tuviera una conciencia más clara de qué es ser argentino”³².

El proyecto ‘música popular argentina’ no tiene aún un reconocimiento como categoría, tal como, Marina. Este trabajo como sucede con los mundos del rock, el folklore o el tango, pero sí una gran cantidad de expresiones musicales, que desde la convivencia de diferentes músicas producen estéticas de difícil clasificación para los macro-géneros institucionalizados. Es en la conjunción de esta convivencia diversificada de la música, por un lado y la preocupación por construir identidades musicales regionales y nacionales, por el otro, donde se funda este proyecto.

31 _ Chango Farías Gómez. Entrevista realizada por el periodista Lalo Mir en el Programa “Encuentro en el Estudio”, Canal Encuentro, ciclo 2011.

32 _ *Ibidem*

Referencias

Antti-Ville Kärjä. 2006. "A prescribed alternative mainstream: popular music and canon formation" en *Popular Music* Volume 25/1. Cambridge University Press, p. 3-19.

Madoery, Diego. 2000. "Los procedimientos de producción musical en Música Popular". *Revista del ISM de la UNL* N° 7. Santa Fe, p. 76-93.

_____. 2007. "Género-tema-arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música" Ponencia presentada en el *I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*. Universidad Nacional de Villa María, Córdoba.

_____. 2011. "El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades". En: **¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL**. Montevideo: IASPM-AL y EUM. p. 11-19.

Moore, Allan (2001-2004) *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock*; (revised edition). Buckingham (England): Ashgate Press.

Página web consultada

Página oficial del Chango Farías Gómez. <http://www.changofariasgomez.com.ar/> [Consultada entre los meses febrero y marzo de 2012]

Otras fuentes citadas

Chango Farías Gómez. Entrevista realizada por el periodista Lalo Mir en el Programa "Encuentro en el Estudio", Canal Encuentro, ciclo 2011.

Marián Farías Gómez. Entrevista personal realizada el día 29 de marzo de 2012.

Discografía

Ariel Ramírez con el charango de Jaime Torres. L.P. *Folklore en Nueva Dimensión*. 1964. Phillips.

Ariel Ramírez y el Conjunto Ritmos. L.P. *Folklore para el Nuevo Tiempo*. 1966. Phillips.

Chango Farías Gómez con Marián Farías Gómez, Manolo Juárez y la participación especial de Marilina Ross. L.P. *Contraflor al resto*. 1982. C.B.S.

Eduardo Lagos. L.P. *Así nos gusta*. 1969. Trova.

Marián y Chango Farías Gómez. Casette. *Marián + Chango*. 1976-1981. Cabal.

Músicos Populares Argentinos. MPA. L.P. *Nadie más que nadie*. 1985. C.B.S.

Músicos Populares Argentinos. MPA. L.P. *Antes que cante un gallo*. 1987. Confluencia.

Waldo de los Ríos. L.P. *Folklore Dinámico*. 1966. Hispavox.