

“Chango” Farías Gómez y Folklore Joven. Una aproximación a los criterios de legitimidad del campo folklórico en la década neoliberal argentina.

Avance de investigación en curso

GT 32- Sociología del Arte y la Cultura

Julián Beaulieu

Universidad Nacional de Córdoba
Julianbeaulieu1@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo tiene como eje problemático a la dinámica del folklore argentino en un contexto histórico que va desde 1989 hasta 2003. En el período, considero que el campo folklórico vivió una alteración de sus lógicas de producción, consumo y legitimación, que se evidenció en una creciente adaptación de sus propuestas estéticas a las exigencias del mercado. La emergencia del llamado Folklore Joven, se relacionó al proceso de globalización cultural y a la entronización de la lógica de mercado en el campo.

Pretendo dar cuenta de las prácticas de producción musical y estrategias de legitimación en la música folklórica argentina tomando a dos referentes claves del campo en el periodo mencionado: “Chango” Farías Gómez y Soledad Pastorutti.

Palabras claves: Neoliberalismo - Folklore Joven- “Chango” Farías Gómez.

1-Introduccion.

El presente trabajo pretende abordar al campo de la música folklórica argentina desde la mirada de las ciencias sociales, específicamente desde el punto de vista de la historia y la sociología. El enfoque propuesto es, debe decirse, deudor de una corriente de investigación que se ha intensificado en los últimos años con la creación de la IASPM Rama Latinoamericana¹. Desde su creación, los estudios sobre música popular desde el enfoque de las ciencias sociales y la musicología han crecido significativamente en la región, y han generado la irrupción de numerosos equipos de investigación a lo largo de las universidades de la República Argentina².

De acuerdo a eso, parto de pensar a la música folklórica no sólo como el arte de creación de un conjunto de obras musicales consideradas folklóricas, sino también como un fenómeno que se encuentra intrínsecamente relacionado a la vida y dinámica de la sociedad de la cual forma parte. En otras palabras, implica pensar en ella en tanto campo de producción de bienes simbólicos (culturales), cuya dinámica interna no puede explicarse sólo endogámicamente, sino también en articulación con procesos históricos, sociales, políticos, económicos y culturales que lo exceden.

El trabajo propuesto no debe entenderse como una “Historia de la música folklórica argentina de finales del siglo XX”, sino como un trabajo cuyo eje problemático es la relación entre los procesos económicos, políticos y sociales con los procesos culturales y específicamente musicales en la Argentina de finales de siglo XX. Tampoco debe esperarse una biografía de las figuras del espacio

¹ Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Ver <http://www.iaspmal.net/anais/>.

²El presente trabajo se ha desarrollado en el seno de un equipo de investigación dirigido por el Dr. Claudio Díaz y radicado en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

musical elegidas para el abordaje (hago referencia fundamentalmente a “Chango” Farías Gómez y Soledad Pastorutti). Evidentemente, considero fundamental tener en cuenta la trayectoria (Bourdieu, 1997) que cada uno de los artistas ha desarrollado a lo largo de su historia en el campo en la medida en que ella se convierte en un dato clave para dar cuenta del lugar ocupado por los actores del campo. Propongo pensar al campo de la música folklórica argentina en términos de relaciones entre posiciones y de lugares con capacidades desiguales de relación en el marco de un espacio social jerarquizado, desigual (Costa y Mozejko, 2002).

En síntesis, entiendo al espacio social constituido por el folklore argentino como un campo (Bourdieu, 2000), es decir, como un sistema de relaciones entre posiciones en disputa por recursos considerados valiosos. Entiendo al folklore argentino como un campo constituido por una multiplicidad de actores que tienen injerencia directa en él, y que incluyen a músicos (compositores, arregladores, intérpretes, sesionistas), medios de comunicación (gráficos, radiales, televisivos), comisiones organizadoras de eventos folklóricos, productores artísticos y ejecutivos, etc. De modo que entiendo al músico e intérprete de canciones folklóricas de manera relacional, posicionado, e inscripto en una red de relaciones que dan sentido a su identidad y a su práctica, como generador de enunciados fundamentalmente artísticos. Procuero entonces privilegiar la mirada de los agentes sociales que producen arte en el campo folklórico como sujetos cuya identidad forma parte del devenir histórico del sistema de relaciones global y específico del que son parte, así como del estado de fuerza del campo en el que producen.

De manera complementaria entiendo que cada campo, en su historicidad, genera una estructura de valores y de normas de producción que es siempre motivo de lucha. En tal sentido, el campo de la música folklórica argentina puede considerarse como escenario en donde se han instituidos criterios hegemónicos de producción, consumo y legitimación, los cuales funcionan como criterios de inclusión/exclusión respecto de lo considerado auténticamente folklórico. En palabras de Williams:

“una hegemonía dada es siempre un proceso (...) debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Así mismo es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por lo tanto debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contra hegemonía y hegemonía alternativa...” (2000:134).

De la cita, se deduce que la noción de hegemonía se encuentra sujeta a disputas contrahegemónicas, ancladas en valores que desconocen en parte los valores del canon hegemónico, devenido en tradicional. La reactualización de la hegemonía implica la existencia de instancias e instituciones de consagración y legitimación construidas a lo largo de la historia del campo que también se convierten en objeto de disputa (en el folklore argentino, una instancia de legitimación central es el Festival Nacional de Folklore de Cosquín). Esas instancias, en tanto construcciones históricas, pueden ser desconocidas por parte de los agentes que disputan las condiciones sociales de la hegemonía, y ese desconocimiento puede dar lugar a la aparición de instancias de legitimación alternativas a la hegemónica.

De manera que la legitimidad y la legitimación son categorías que se relacionan con el reconocimiento social a un actor específico, en virtud de la posesión de ciertas competencias y propiedades valoradas en el seno de ese campo, así como por el aval de las instancias de consagración y legitimación reconocidas en aquel sistema de relaciones. De acuerdo al enfoque de este trabajo, considero que las competencias socialmente valoradas y las instancias de legitimación son construcciones históricas sujetas a disputas por la imposición de nociones asociadas a la autenticidad del hecho folklórico.

A la luz de un contexto histórico que va desde 1989 (fin del gobierno de Raúl Alfonsín y asunción de Carlos Menem) hasta 2003 (asunción de Néstor Kirchner), pretendo analizar la relación entre un campo de producción cultural específico con un modelo económico, social y político de profundo alcance

como el Neoliberalismo. Sostengo *a priori* que, el comienzo de la década menemista en la República Argentina, con la aplicación del recetario neoliberal en el país, abrió el cauce para la instauración de la lógica de mercado como lógica hegemónica en Argentina. Considero que aquella instauración incidió de manera diversa en los distintos campos de la sociedad argentina. En este sentido, de ningún modo creo que el folklore haya respondido como un reflejo de los cambios en el modelo económico social, sino que este asumió características particulares en su funcionamiento durante el período considerado. Sostengo como hipótesis de este trabajo que la profundización del neoliberalismo produjo una transformación en la música argentina alterando fuertemente al campo folklórico en los criterios de producción, circulación, consumo, legitimación y consagración. En el sentido que he desarrollado, entiendo que la música popular argentina formó y forma parte de los procesos de globalización cultural y social en el marco de la década neoliberal.

Según Portorrico (1997), durante la década de 1990 “se percibe una creciente internacionalización tanto de la música como de la poética. Artistas que obtuvieron su prestigio como intérpretes del género ‘folklórico’ incorporan a sus repertorios canciones que les permitan conformar el gusto del mercado internacional del espectáculo” (p.25). La cita alude a un periodo de fuerte cambio en el universo folklórico argentino, asociado con la aparición de un nuevo fenómeno en el campo: el Folklore Joven (de ahora en más FJ). Jóvenes con propuestas estéticas diversas, adquirieron rápida difusión y repercusión en los festivales tradicionales y en la prensa, dando lugar a un fenómeno que la prensa denominó como “Folklore Joven”. Surgido de “las provincias”, el fenómeno del FJ agrupaba a una serie de artistas cuyas competencias centrales eran una capacidad de vender, convocar y producir en el público una gran efervescencia, competencias que convirtieron a esos artistas en figuras dominantes del campo. Estoy haciendo referencia a las figuras de Soledad Pastorutti (Santa fe), Los Nocheros (Salta), Los Tekis (Jujuy), Abel Pintos (Provincia de Buenos Aires), Los Sacha (Córdoba), entre otros. Por cuestiones de espacio analizaré específicamente el caso de Soledad Pastorutti.

La emergencia del FJ en el campo, y su posterior “entronización” en el folklore argentino, convivió con artistas cuya trayectoria en aquel espacio social se remontaba a varias décadas. En los albores de la década de 1990, la trayectoria de “Chango” Farías Gómez (de ahora en adelante CFG) en el campo alcanzaba prácticamente los treinta años. La producción de arreglos, composiciones e interpretaciones en grupos como Los Huanca Hua, el Grupo Vocal Argentino, la MPA, lo habían llevado a ocupar una posición dominante en el folklore anclada en el reconocimiento de sus pares como un renovador e innovador. Es decir, como un artista cuya producción siempre se había realizado por fuera de los márgenes del canon tradicional-dominante.

A mediados de la década de 1990, el folklore argentino puede describirse como un espacio habitado por propuestas estéticas diversas, asentadas sobre criterios de legitimidad heterogéneos. Entre 1995 y 1999, Soledad Pastorutti se había convertido en una figura central del folklore argentino. Por su parte, CFG gozaba de un prestigio notable en el campo evidenciado en el cargo de Director Nacional de Música (1989-1992), así como en el diploma al mérito entregado por la fundación Kónex (1995)³.

Nos encontramos entonces frente a dos figuras de gran reconocimiento y popularidad en el campo en el periodo contemplado. Ahora bien, ¿Cuáles fueron las competencias y propiedades socialmente valoradas sobre las cuales Farías Gómez como “la Sole” se posicionaron en el campo folklórico? ¿Cuáles fueron las prácticas y estrategias a través de las cuales los actores considerados legitimaron sus distintas posiciones?

³ Ver <http://www.fundacionkonex.org/b1821-chango-faras-gmez>

2-El Folklore Joven.

En Septiembre de 1997, el diario Clarín titulaba en una nota: “El folclore joven llenó estadios” (Rodríguez y Platia, Clarín, 23/09/1997). La publicación aludía a un fenómeno que parecía estar lo suficientemente consolidado como para descifrar qué se quería decir con “folklore joven”, pero además como para “llenar estadios” en las provincias de Córdoba y Salta. En segunda instancia, entre las figuras que llenaron aquellos estadios, la publicación destacaba a “Soledad, Los Nocheros, Los Alonsitos, Los Tekis y Los Sachas”, artistas presentados como los encargados de una “renovación en el género nativo”. ¿Qué elementos, según la publicación, permitían reunir a estas figuras bajo la denominación de Folklore Joven? Por una parte, un promedio de edad que no llegaba a los treinta años. Por otra, una capacidad compartida de convocar y vender discos masivamente.

De las figuras a las que he hecho referencia, dos de ellas llaman especialmente la atención de la nota: Soledad Pastorutti y Los Nocheros. Respecto de “La Sole”, la nota aclara: “Hay una diferencia entre Soledad y el resto de los conjuntos. Ella ha conquistado al público con el folclore tradicional, con dos guitarras y un bombo. Es decir, no tiene bochinche. De su voz y simpatía depende su éxito...” (Clarín, 23/09/1997). En referencia a Los Nocheros, la descripción es la siguiente: “Lo cierto es que a Los Nocheros la gente los festeja y viva como si fueran un equipo de fútbol (...) las chicas les aúllan como si fueran un grupo de rock y ellos se comportan como si fueran ambas cosas. Con su sello folk-romántico, cantan ‘Angélica, cuando te nombro’..., y el público estalla” (Ídem).

La misma nota encuentra otros elementos comunes entre las dos figuras. El primero de ellos es el origen en la “Noche de los Jóvenes” en el Festival Nacional de Cosquín de 1997⁴. El segundo, es el elemento identitario que permite agruparlos bajo el nombre de FJ: “Sin espacios para las dudas, estos salteños son los protagonistas de un fenómeno de convocatoria -junto al de Soledad- difícil de soslayar. Ambos, más allá de sus cualidades interpretativas, están de moda y viviendo la primavera de sus días” (Ídem). De modo que el elemento reconocido por la prensa que permite unir a las figuras que he nombrado bajo la denominación de FJ, es una capacidad de convocar difícil de soslayar.

En diciembre de 1997 Clarín publica: “El folclore joven toma a la Capital Federal”⁵. Con dos festivales en el Luna Park, el evento es marcado como el desembarco del nuevo fenómeno en la capital de la República Argentina. Cada uno de esos festivales sería encabezado por “platos fuertes”: el grupo salteño Los Nocheros y la santafesina Soledad, dos caras de un mismo fenómeno de ventas (Clarín, 03/12/1997).

Aun cuando la propuesta de Soledad se inclinara a temas tradicionales y Los Nocheros giraran más hacia lo “erótico” (Ídem, 03/12/1997), ambos compartían un elemento que puede no ser muy evidente. En ambas figuras, existían elementos que se alejaban de las normas estéticas de producción del canon tradicional y que generaban algún acercamiento con el público joven. En el caso de Soledad, su forma de moverse en el escenario, en el caso de los Nocheros, una imagen cercana a la de los grupos de rock/pop.

⁴ El Diario Clarín denominó “Noche de los Jóvenes” a la noche protagonizada por Soledad y Los Nocheros en el Festival Mayor de Cosquín de 1997. Según el diario “Y pasa que hacia allí hay que apuntar cuando de analizar el fenómeno se trata: según parece, la llamada Noche de los Jóvenes de la última edición del Festival de Casquín, no pasó en vano. En aquella oportunidad, Los Nocheros y Soledad protagonizaron un estallido tan sorprendente como impactante, del cual esta primavera folclórica emerge como el mejor de sus brotes. Desde aquel Casquín, la música que hacen estos chicos que están lejos de pisar los treinta, no sólo no ha dejado de sonar por las radios, sino que cada vez atrae a más jóvenes a las presentaciones de estos y otros grupos de raíz folclórica que recorren todo el interior provincial”

⁵De esta manera es titulada la nota por el diario Clarín. 03/12/1997. Disponible en internet: <http://edant.clarin.com/diario/1997/12/03/c-00701d.htm>

De acuerdo a lo que he mencionado, puede decirse que hacia 1997, un fenómeno irrumpió en el folklore argentino ocupando la atención de los medios de comunicación y de *las majors* (industrias discográficas de dominio internacional como Sony Music y Emi). Veremos el caso de Soledad.

3- Soledad: El Huracán de Arequito.

A inicios de 1995, Soledad Pastorutti, una joven cantante proveniente de un pueblo de la Provincia de Santa fe, “Arequito”, desembarca por primera vez en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín. Aquel desembarco se realizaba en el circuito de peñas que rodea al escenario central, y se correspondía con el de muchos artistas⁶. La repercusión de “La Sole” en el circuito de peñas que circunda al escenario mayor, abrió las puertas para la actuación en el escenario mayor del festival. Si bien la actuación en 1995 se vería frustrada por una disposición municipal⁷, Soledad volvería al Festival Nacional de Cosquín en 1996 actuando por primera vez en el escenario mayor, teniendo gran repercusión en el público y la prensa.

El éxito conseguido en aquella actuación, televisada para toda Latinoamérica, hizo que Soledad se consagrara como la “Revelación” del Festival y que recibiera el premio “Cosquín de oro”. En términos de Bourdieu, la cantante comenzaba su trayectoria en el campo de la música folklórica en una instancia de gran poder legitimador, frente a un público masivo y con una presentación de gran éxito en términos de repercusión mediática. ¿Qué fue lo que presentó Soledad en aquella actuación y que generó aquella reacción en el público? ¿Qué se estaba “revelando” con el premio concedido a Soledad?

En primera instancia, aquella presentación se realizó con una formación instrumental tradicional, es decir, con dos guitarras (rítmico-armónica y melódica) y un bombo legüero. Los arreglos de las canciones presentadas en Cosquín estaban basados en un acompañamiento armónico y rítmico de una guitarra y un bombo legüero, complementados por otra guitarra que realizaba las melodías de las introducciones e interludios; esta también reforzaba armónicamente a la guitarra rítmica. Desde el punto de vista vocal, el arreglo estaba limitado a una superposición de voces cantando al unísono.

El repertorio ejecutado en vivo, estuvo compuesto por dos Chacareras, especie folklórica característica de Santiago del Estero. Ninguna de las dos formaba parte de las chacareras clásicas o tradicionales del cancionero folklórico en la medida en que su creación era relativamente reciente⁸. Teniendo en cuenta los arreglos musicales y la formación instrumental presentada puede decirse que existía un apego al paradigma estético clásico, aunque con canciones que no formaban parte del cancionero folklórico tradicional. De modo que la propuesta estética de Soledad Pastorutti al arribar al escenario mayor del Festival de Cosquín no contenía rasgos que pudieran caracterizarse de innovadores desde un punto de vista musical.

La vestimenta también podía calificarse como tradicional, es decir, apegada a un estilo rural-gauchesco (alpargatas, bombachas de gaucho, chalecos, remera negra y un poncho). De los rasgos que he descripto podría decirse que “la Sole” mantenía un apego bastante fuerte con la tradición folklórica que se evidenciaba en su música, así como en su vestimenta. Ahora bien, si hay algo que verdaderamente debe destacarse es el componente performativo de “La Sole”. La performance desplegada en el

⁶El circuito de peñas funciona como una instancia a través de la cual el público puede legitimar, apoyar y fomentar la actuación de algún artista en el gran escenario “Atahualpa Yupanqui”. El acceso a ese escenario también se realiza a través del “Pre-Cosquín”, certamen nacional de artistas a través del cual se compite en distintas instancias y en el cual se eligen a los nuevos “valores” del folklore argentino. Al respecto ver Florine (2005).

⁷La presentación se vería frustrada por una disposición municipal que prohibía la exhibición de menores de 18 años en televisión luego de medianoche.

⁸Según el registro de SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores), “A don ata” (M.A. Quiroga) había sido registrada el 02/08/1995, mientras que “Entre a mi pago sin golpear” (P. Trullenque y C. Carabajal) había sido registrada el 12/04/1985. Ver página oficial de SADAIC: www.sadaic.org.ar.

escenario Atahualpa Yupanqui mostraría, con un alcance masivo, las características de una intérprete cuya característica fundamental era una capacidad genuina de producir una enfervorización en el público poco vista en el campo. Los elementos que producían aquella reacción en el público eran su manera de moverse en el escenario, lo cual incluía saltar, correr, revolear el poncho e interpelar al público través de una inclusión en su canto y actuación en el escenario.

En su primera actuación en Cosquín, Soledad demostraba una propiedad genuina que era la de producir en el público una gran efervescencia. Siendo una artista joven y desconocida, lograba lo que pocos en el festival: Hacer un *bis*⁹ a pedido del público. El éxito, en términos de aceptación del público y de la comisión del festival, era incuestionable. Nació el “Huracán de Arequito”¹⁰.

Aquel “Huracán” poseía algunos elementos que formaban parte de un mundo extraño al folklore y se vinculaban fundamentalmente con el despliegue escénico y la vinculación de Soledad con el público. Saltar, correr y revolear un poncho en el escenario vinculaban a Soledad con prácticas tradicionales del rock y del pop. Aquella vinculación entre interpretación de canciones del mundo folklórico, aunque con prácticas escénicas *rockeras*, fue un componente clave en el acercamiento del folklore de Soledad a un público joven y masivo.

Si la capacidad de Soledad para llegar al público, hicieron de ella un fenómeno de gran aceptación popular, la legitimidad en el campo también sería otorgada mediante el apoyo de personajes de larga trayectoria en el campo (Portorrico, 1997; Molinero, 2011). El debut de Soledad Pastorutti en Cosquín se realizaba de la mano Cesar Isella, referente del campo por una vasta trayectoria realizada en el grupo “Los Fronterizos”. Isella, asumiría la representación de Soledad por cuatro años.

La actuación de “La Sole” en Cosquín también conllevó la atención de una de las empresas discográficas más importantes a nivel internacional. En 1996, Soledad firma contrato discográfico con Sony Music, a través del cual rápidamente edita su primer disco: “Poncho al viento”. La imagen de portada del primer disco editado por Soledad, presentaba a una artista con los mismos rasgos estéticos con los que se había presentado en el Festival de Cosquín: Cantando en un escenario, con ropa negra, chaleco color marrón y revoleando un poncho. La asociación entre la imagen de aquella artista revelada en el Festival de Cosquín de 1996 y la portada del primer disco sin duda resultaría efectiva, en términos de venta. Según la página oficial de Soledad Pastorutti, el primer disco editado “marcó un hito en la industria discográfica argentina, al provocar una explosión de ventas que superó la barrera de las **800 mil unidades** en muy poco tiempo” (Página oficial de Soledad Pastorutti) [negritas en el original]¹¹.

Al año siguiente de su primera actuación en Cosquín, y de la edición de su primer disco, Soledad recorre el país con una gira nacional de 181 conciertos que culminaría con el premio “Consagración” en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín en 1997.

Luego de la edición de su segundo disco, Soledad Pastorutti realiza en Buenos Aires (capital de la República Argentina) diez conciertos a sala llena en el Teatro Gran Rex, cantidad que se duplicaría durante 1998. En términos de convocatoria de público, Soledad era sin dudas un fenómeno. En términos de venta, los dos primeros discos de Soledad “compiten y se alternan en el primer puesto”¹². Ese mismo año, Soledad es elegida para componer una canción (“Los sueños de todo el mundo”) para una edición discográfica internacional, con motivo de la realización del campeonato mundial de fútbol. Según la página web oficial de Soledad:

⁹En la música popular en general, los “bises” son canciones que no están estipuladas en el repertorio de manera inicial. El artista suele dejar algunas canciones en caso de tener que continuar la actuación por pedido del público, o del contratante.

¹⁰ Según la página oficial de Soledad, “La Argentina folclórica habló durante semanas del “Huracán de Arequito”, tal como fuera bautizada por los medios periodístico”. Ver www.lasole.net.

¹¹ Ver <http://www.lasole.net/>.

¹² Idem.

“Luego del mundial, recibió en Madrid (España) una distinción de Sony Music Internacional por haber alcanzado **1.000.000 de unidades vendidas** con sus dos primeros álbumes. En su regreso al país, Sony Music Argentina la reconoce públicamente como la artista que produjo las mayores ventas en menor tiempo de la historia de la compañía, tomando en cuenta a todos los artistas, de todos los géneros musicales” (Negritas en el original)¹³.

De lo que he desarrollado hasta el momento, puede decirse que a tres años del comienzo de su trayectoria, Soledad se había posicionado como una artista de gran reconocimiento en el folklore. Si su entrada en el campo se había realizado a partir de la posesión de competencias que se relacionaban con su capacidad interpretativa y performativa, el rápido crecimiento de su popularidad se había relacionado también a la intervención de la industria discográfica. En los tres años que he mencionado, la artista había editado tres álbumes (dos en estudio, uno en vivo) y había realizado una cantidad de conciertos difíciles de contar. La intervención de la discográfica haría de Soledad una artista de proyección internacional lo cual se evidenciaría en los años posteriores.

4- Chango Farías Gómez: “El tótem del folklore”¹⁴.

A principios de la década 1990, la trayectoria de CFG alcanzaba prácticamente los treinta años. La producción de arreglos, composiciones e interpretaciones en grupos como Los Huanca Hua, el Grupo Vocal Argentino, la MPA, lo hacían ocupar una posición de prestigio en el folklore basada en el reconocimiento de sus pares como un renovador e innovador. Aquella capacidad de innovación se asentó sobre la posesión de ciertas competencias musicales valoradas en el campo (Costa y Mozejko, 2002), las cuales fueron acumuladas en el curso de su trayectoria. Veamos en que consistió aquella renovación.

Hacia 1960, “Chango” Farías Gómez forma el grupo vocal “Los Huanca-Hua” (1961-1965). La introducción de nociones polifónicas que trascendieron el uso de terceras paralelas¹⁵ hicieron de los Huanca hua un grupo de gran innovación estilística y tímbrica; 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 “chasquido” de las guitarras etc). El tratamiento polifónico de voces le valió a los “Huanca hua” el premio revelación de Cosquín en el año 1962. A finales de la década de 1960, CFG formaría el “Grupo Vocal Argentino” (GPA). En el GPA existe una profundización en la búsqueda armónica de los arreglos, así como una ubicación de las voces en su tesitura correspondiente.

Hacia mediados de la década del `80, “Chango” Farías Gómez presenta la agrupación los “M.P.A (Músicos Populares Argentinos) junto a Jacinto Piedra, “Peteco” Carabajal, Verónica Condomí y Rubén “Mono” Izarrualde. El grupo presentó una formación instrumental que renovó de manera fundamental el espectro tímbrico del folklore, a través de la inclusión de instrumentos eléctricos propios del rock y el jazz (batería, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado). 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 (2012):

“uno de los rasgos distintivos [de “Chango” Farías Gómez] 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. Esto se evidencia en el uso de la batería como en el de guitarras con amplificación propia” (2012:12).

¹³ Idem.

¹⁴ Miguel Frías, Clarín, 03/05/2004.

¹⁵ El uso de terceras paralelas en el tratamiento de voces es la superposición de una o más voces de acuerdo a una disposición interválica de terceras mayores o menores diatónicas.

A comienzos de la década de 1990, la legitimidad de Farías Gómez alcanzaría reconocimiento oficial con el nombramiento como Director Nacional de Música de la Nación (1989-1992). La ocupación de ese cargo ilustra de buena manera aquella posición legitimada en el contexto de la música nacional.

La acumulación de aquellas competencias posicionó a CFG como un artista cuya producción se desarrolló desde los “márgenes del canon tradicional” (Madoery et al, 2012:2)¹⁶, generando un cuestionamiento sistemático hacia la idea de folklore tradicionalista. Ese cuestionamiento impulsó el uso de elementos particulares a la hora de arreglar, componer y producir enunciados discográficos, rechazando a su vez la denominación de “folklore”.

Existe en la posición de CFG una resistencia a pensar a la música folklórica como una esencia, es decir, como un fenómeno cuyas características se vinculan con un periodo específico de la historia y con normativas que funcionan como criterios de inclusión/exclusión respecto de lo que es o no folklore. A partir del rechazo de CFG a calificar su música como folklore, propondría una definición de su música como música argentina de raíz popular o música nativa.

De acuerdo a lo que vengo planteando, CFG fue asumiendo la posición de un agente cuya importancia en el campo folklórico residió en el manejo de recursos armónicos, tímbricos, rítmicos y la producción de arreglos no asociados tradicionalmente al folklore argentino. El manejo de aquellos conocimientos adquirió la función de capital (competencia) a través del cual Farías Gómez abrió el cauce de una corriente en el folklore, de la que él fue representante y referente, y que podría calificarse como de renovación e innovación. Aquellos recursos funcionaron como una fuente de legitimidad que posicionaron a Farías Gómez en el campo de la música folklórica argentina como un artista reconocido social y culturalmente.

Puede decirse que la idea de complejidad en la figura de CFG fue produciéndose por la incorporación de elementos que formaron una representación de su música asociada a lo complejo¹⁷. El reconocimiento de Farías Gómez como un artista complejo no debe pensarse en términos de transformación de estructuras formales en la música argentina¹⁸, ni en un sentido de innovación armónica; la complejidad aquí se tradujo en la incorporación a la música popular argentina de elementos tímbricos como el uso de instrumentos eléctricos¹⁹, o arreglos vocales que excedieron el uso de terceras paralelas.

En la década de 1990, con la edición de discos como “Rompiendo la red” y “Sin arreglo”, CFG incorpora un nuevo elemento de innovación. En esos álbumes CFG genera una fusión rítmica del folklore con géneros latinoamericanos y españoles como el Son montuno, la Bulería, las Canciones españolas, Candombes, Bossa nova. Es decir, recurre predominantemente a especies del folklore argentino aunque desde un punto de vista en que la fusión de aquellas especies con géneros latinoamericanos y españoles es también predominante. La ampliación rítmica a través de la fusión con otros géneros y la inclusión de canciones latinoamericanas aparecen como una innovación no sólo en la trayectoria de CFG, sino también en el campo del folklore.

Las sucesivas innovaciones que CFG fue haciendo a lo largo de su trayectoria artística, lo fueron dotando de recursos específicos que lo posicionaron como un artista reconocido por su complejidad y riqueza musical. Considero que el uso aceptado de esa complejidad es fruto de una legitimidad conseguida por Farías Gómez a través de su trayectoria en el campo folklórico, es decir, por un reconocimiento de sus pares y de algunas instancias de legitimación y consagración.

5- Reflexiones finales.

¹⁶ La cuestión del paradigma clásico del folklore argentino (canon tradicional) es ampliamente desarrollada por Claudio Díaz (2009).

¹⁷ Diego Fisherman (2004) ha realizado importantes aportes respecto de la cuestión de la complejidad en la música popular.

¹⁸ Esto es así en la medida en que la gran mayoría de los arreglos de Farías Gómez no tienden a cambiar el aspecto formal de las especies folklóricas, o de las formas coreográficas en el folklore argentino.

¹⁹ En la agrupación Músicos Populares Argentinos.

El trabajo que he presentado intenta dar cuenta de la heterogeneidad de los criterios de legitimación de un campo específico como el folklore argentino. En el fondo del desarrollo he intentado poner en entredicho la idea dominante de éxito que el neoliberalismo impuso en las últimas décadas en la sociedad argentina, el éxito asimilado al éxito de mercado, a la legitimación a través de medios masivos de comunicación, etc. De ninguna manera he querido enjuiciar artísticamente a la obra de alguno de los artistas que he observado en este trabajo, por el contrario, he querido remarcar que, ahí donde se impone un paradigma hegemónico (de producción, de saber, de consumir), necesariamente se abre el camino de la resistencia, de la producción desde lugares alternativos al dominante.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1997) *“Razones Prácticas, sobre la teoría de la acción”*. Barcelona. Ed. Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2000) *“Cosas dichas”*. Buenos Aires, Ed. Gedisa.
- Costa, R. L. y Mozejko, D. T. (2002) *“Lugares del decir: competencia social y estrategias discursivas”*. Rosario, Ed. Homo Sapiens.
- Díaz, Claudio F. (2009) *“Variaciones sobre el ser nacional: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino”*. Córdoba, Ed. Recovecos.
- Fisherman, Diego *“Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular”*. Ed. Paidós. Buenos Aires 2004.
- Florine, Jane L. (2005) *“Estética Musical y el festival nacional de folklore argentino”*, Buenos Aires, Actas del VI congreso Latinoamericano de la IASPM. Disponible en Internet: <http://www.iaspmal.net/anais/>.
- Madoery, D. Piscitelli, J.P, Molan, S. y Tajan O. *“El Chango Farías Gómez y la música popular argentina: un proyecto vigente”*, Córdoba, X congreso Latinoamericano de la IASPM-AL, Inédito.
- Molinero, Carlos. (2011) *“Miliciancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975”*. Buenos Aires. Ed. De aquí a la vuelta y Ed Ross.
- Portorrico, Emilio Pedro (1997) *“Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica”*. Buenos Aires.
- Williams, Raymond, *“Marxismo y Literatura”*. Barcelona. Ed. Península. 2000.

Fuentes editas

- Rodríguez J. y Platia M. *“El folclore joven llenó estadios”* Clarín, 23/09/1997. Disponible en internet: <http://edant.clarin.com/diario/1997/09/23/c-00501d.htm>
- El Folclore Joven toma la Capital Federal* Clarín. 03/12/1997. Disponible en Internet: <http://edant.clarin.com/diario/1997/12/03/c-00701d.htm>
- Frías, Miguel, *“El tótem del folclore”*, Clarín, 03/05/2004. Disponible en internet: <http://edant.clarin.com/diario/2004/05/03/espectaculos/c-00601.htm>

Páginas Web consultadas.

- “Chango” Farías Gómez. Página oficial. <http://www.changofariasgomez.com.ar/>
- IASMP (International association for the study of popular music) Rama latinoamericana. <http://www.iaspmal.net/anais/>.
- Soledad Pastorutti. Página oficial. <http://www.lasole.net/>
- SADAIC. Página oficial. <http://www.sadaic.org.ar/>