

# Contextualizar la trayectoria del “Chango” Rodríguez. Una contribución a la historia de la cultura en Córdoba y Argentina (1960-1975)

*Contextualize the life of “Chango” Rodríguez. A contribution to a history of culture in Córdoba and Argentina (1960-1975)*

 **Ana Trumper**

Escuela de Historia  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Universidad Nacional de Córdoba  
[ana.trumper@mi.unc.edu.ar](mailto:ana.trumper@mi.unc.edu.ar)

Recibido: 15/07/24. Aceptado: 23/08/24

## Resumen

La contextualización de un fragmento (1960-1975) de la trayectoria vital y profesional del folclorista José Ignacio, el “Chango”, Rodríguez nos permitió conocer más sobre la cultura de los 60 y 70 en la escala local, nacional e internacional. Sus estrategias adaptativas funcionaron como un punto de partida para la consideración de diversos procesos culturales.

Las reflexiones del Chango sobre la música popular tienen sentido si los ubicamos junto a contextos como la carrera espacial y la expansión de la industria cultural, su masificación y juvenilización. El análisis de su *propuesta renovadora* de la música nativa nos lleva a tener en cuenta el proceso de expansión y diversificación del campo a partir de 1960 (“boom” del folclore) y el de retracción desde 1965 (“reflujo” del boom). La virtual expulsión de Rodríguez del circuito masivo nacional y la reducción del consumo y circulación de su música hacia

## Abstract

The contextualization of a fragment (1960-1975) of the life and professional trajectory of folklorist José Ignacio “Chango” Rodríguez allowed us to learn more about the culture of the 1960s and 1970s on a local, national and international scale. His adaptive strategies functioned as a starting point for the consideration of diverse cultural processes.

Chango’s thoughts on popular music make sense next to contexts such as the space race and the expansion of youth culture and mass cultural industry. The analysis of his proposal of renovating native music leads us to take into account the process of expansion and diversification of the field from 1960 (folklore “boom”) and that of retraction from 1965 (“reflux” of the boom). The virtual expulsion of Rodríguez from the national mass circuit and the reduction in the consumption and circulation of his music towards the end of the 1960s can be understood when considering the political

---

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Trumper, A. (2024). Contextualizar la trayectoria del “Chango” Rodríguez. Una contribución a la historia de la cultura en Córdoba y Argentina (1960-1975). *Síntesis* (15), 76-89.

finales de los 60 se comprenden al considerar las experiencias de lucha del estudiantado de la UNC y la politización y radicalización de la cultura. La trayectoria del Chango nos permite visualizar el dinamismo de la música popular y de los gustos musicales, ambos en constante transformación durante el periodo trabajado.

**Palabras clave:** *Chango* Rodríguez; Música popular; Historia de la cultura; contexto; punto de partida

experiences of the UNC students and the politicization and radicalization of culture. Chango's trajectory allows us to visualize the dynamism of popular music and musical tastes, both in constant transformation during the period under study.

**Keywords:** *Chango* Rodríguez; Popular music; History of culture; context; starting point

---

#### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

Trumper, A. (2024). Contextualizar la trayectoria del "Chango" Rodríguez. Una contribución a la historia de la cultura en Córdoba y Argentina (1960-1975). *Síntesis* (15), 76-89.

## Contextualizar la trayectoria del “Chango” Rodríguez. Una contribución a la historia de la cultura en Córdoba y Argentina (1960-1975)

### Introducción

En este artículo recorta una zona del TFL titulado “‘Un cajón en la motoneta’. El ‘Chango’ Rodríguez y la música popular en Córdoba y Argentina (1960-1975)”. Interesa aquí rescatar el núcleo central de la investigación: la contextualización realizada a partir del estudio de un fragmento de la trayectoria vital y profesional del folclorista cordobés José Ignacio “el Chango” Rodríguez (1914/1975). Este ejercicio permitió conocer más sobre la cultura cordobesa y argentina de la época y sobre el propio Chango.

La vida del cantautor ha sido muy conocida popularmente desde su consagración nacional en 1960 hasta el presente, en especial su paso por prisión de 1963 a 1968 debido a un asesinato. Sin embargo, al iniciar la investigación, fue notoria en la literatura referida a esta figura la concentración de la atención en ciertos acontecimientos y el consecuente “olvido” de otra gran parte de la vida del Chango y sus aportes a la música popular, por ejemplo, su *propuesta renovadora*.<sup>1</sup> En las numerosas entrevistas que otorgó a la revista *Folklore*, Rodríguez expresó cierta preocupación ante lo que le parecía el abandono del folclore por parte de la juventud argentina frente a músicas extranjeras más competitivas, particularmente, el *twist* norteamericano. Esa reflexión lo llevó a crear “ritmos nuevos” bailables y a modificar otros ya existentes para captar a ese codiciado público juvenil. Si obviamos esta información, la trayectoria de esta figura resulta simplificada y aplanada.

Revel (2005), Levi (2019) y Bourdieu (1997) advierten sobre ese tipo de problema en biografías históricas. Es importante considerar “la complejidad de la identidad, su formación progresiva y no lineal y sus contradicciones” para evitar la reproducción acrítica de ciertas interpretaciones respecto a la trayectoria del Chango, independientemente de que hayan sido creadas por terceros o por él mismo (Levi, 2019, p. 200). En ese sentido, en el TFL realizamos un trabajo historiográfico exhaustivo basado en

---

1. El uso de las cursivas en este artículo tienen tres funciones: destacar categorías o conceptos particulares tanto los creados en el TFL mencionado como los elaborados por otros autores; señalar palabras en un idioma distinto al español; e identificar nombres de publicaciones como diarios o revistas.

la contextualización de la trayectoria del Chango que buscó insertar a la figura en la realidad social de su época y reponer su complejidad y multidimensionalidad.

Por una parte, eso permitió entender mejor su propia trayectoria, que periodizamos en tres momentos: iniciación musical (1935-1960), consagración nacional (1960-1971) y encapsulamiento local (1971-1975). En este recorrido tuvo altibajos respecto a la recepción y circulación de sus canciones y, en definitiva, al lugar que ocupó en el campo del folclore nacional.

Por otra parte, la contextualización permitió encontrar conexiones entre mundos musicales (el del folclore, el del *rock and roll* y *twist* y el del cuarteto) usualmente considerados como ámbitos autónomos y separados. Además, la figura funcionó como un notable *punto de partida* para conocer diversos procesos culturales de la época.

Una de las apuestas metodológicas del TFL es otorgar centralidad al contexto en la comprensión del objeto de estudio. Se buscó “abandonar una noción extendida de contexto como marco homogéneo dado de antemano en beneficio de otra que, presumiendo su presencia activa en los fenómenos de interés, entiende que del análisis de estos debe provenir la precisión de la extensión y naturaleza de aquéllos” (Agüero y García, 2010, p. 8). De esta forma, la trayectoria del Chango, sus acciones, contactos y la circulación de sus canciones funcionaron como una puerta de entrada a la consideración de procesos culturales locales, nacionales e incluso regionales e internacionales. Auerbach plantea como método la elección de “un fenómeno central y acotado [que funcione] como punto de partida” para sintetizar la vastedad de la experiencia histórica humana, pero que también permita resaltar su profundidad, diversidad y riqueza teniendo un horizonte de *historia total* (2010/2011:15). De la misma forma, las estrategias adaptativas del Chango en lo artístico y comercial son en el TFL prismas con una “fuerza de irradiación” que permiten iluminar diversos aspectos de la cultura de los 60 y 70.

## Tiempos modernos

Una rápida mirada a las entrevistas que el Chango dio a la revista *Folklore* basta para descubrir que tenía una inquietud respecto a la situación del folclore del momento y que insistía en la necesidad de renovar esa música para hacerla competitiva y garantizar su supervivencia. Para él, era fundamental incorporar temas y sonidos nuevos vinculados a recientes cambios culturales, es decir, adecuar el folclore a su presente.

Para Rodríguez, el deber del folclorista era identificar y expresar en canciones las “emociones”, sentimientos y vivencias del “pueblo” argentino más allá de los elementos que conformaban una tradición criolla.<sup>2</sup> Había que prestar especial atención a los cambios y novedades: “es necesario que los autores entremos en una mayor comprensión de la época [...] debemos aceptar la evolución y la renovación de los moldes tradicionales” y abandonar la repetitiva representación de estereotipos como los gauchos.<sup>3</sup> La invención y difusión de “ritmos nuevos” bailables y de origen nativo, como la “marea”, fue central en la *propuesta renovadora* del folclore que el Chango implementó en su propia producción musical y promovió para el resto de los músicos. Estas reflexiones se comprenden mejor considerando los grandes cambios en la realidad cultural argentina y mundial de principios de los 60. Lo que le parecía el inicio de una “nueva era” resultaba imposible de ignorar para el Chango y merecía un folclore renovado que se adecuara a los cambios. El Chango sostuvo en una de sus entrevistas de 1961 que “estamos en la época del primer impacto a la Luna y donde ya no se busca ‘un litro de vino en el overo’ sino ‘un cajón en la motoneta’”.<sup>4</sup> Esta frase es especialmente iluminadora porque, por una parte, nos lleva al contexto de la “carrera espacial” y, por otra parte, al de la juvenilización de la cultura, dos fenómenos de la época de gran impacto a nivel internacional. Veamos por qué.

Las reiteradas menciones a viajes a la luna, marcianos, platos voladores y cohetes en sus entrevistas y sus canciones nos indican que el Chango no era ajeno a los eventos de la “carrera espacial” entre la URSS y los Estados Unidos. Como miles de personas a nivel global, conocía los más recientes logros en términos de tecnología y exploración espacial. Esta fantasía espacial atravesaba todo el campo cultural de los 60. Las noticias alusivas eran una constante en diarios locales como *La Voz del Interior* y ocupaban grandes espacios en la prensa por varios días. Fue especialmente llamativo el lanzamiento de sondas lunares y la puesta en órbita de los primeros humanos en 1959 y 1961, momento en el que la *mirada inquieta* de Rodríguez apareció con cierta claridad, unidad y originalidad. La “música astronáutica” parecía el camino indicado para representar las nuevas experiencias del “pueblo” cuando en 1960 la misma Argentina comenzó a desarrollar sistemáticamente tecnología espacial en la Comisión

---

2. Revista *Mediterránea* n°9. 1959. Revista *Folklore* n°68. Mayo 1964.

3. Revista *Folklore* n°3. Septiembre 1961. Revista *Folklore* n°17. Abril 1962.

4. Revista *Folklore* n°3. Septiembre 1961.

Nacional de Investigaciones Espaciales (CNIE) y puso en órbita en 1961 al APEX A1-O2 “Alfa Centauro”, el primero de varios cohetes argentinos en ser lanzados al espacio en el periodo analizado. Algunas de sus canciones referidas a este tema son “El indio nauta”, “Viaje a la luna” y “El mundial”, que versa: “la otra noche en un boliche / me encontré con un marciano / que me convidó a su tierra / a conocer sus hermanos / a conocer sus hermanos / en un plato volador / en la peña del lucero / fue la primer estación”.

Volviendo a la frase presentada anteriormente, el fragmento que le dio el nombre al TFL hace referencia a la existencia de nuevas formas de divertimento de la juventud. Tal como lo expresó el Chango desde prisión en 1964, “ahora la sangre corre con más fuerza. Ahora la juventud quiere -y da- ritmo, mucho ritmo [...] las cosas no son como antes, cuando ‘un pie le pedía permiso al otro para dar un paso’”.<sup>5</sup> Este era el motivo por el cual se dedicó a crear “ritmos nuevos” divertidos, rápidos y bailables, de acuerdo con un patrón de consumo de los nuevos públicos juveniles.

Efectivamente la industria cultural vivió una importante expansión desde finales de los ‘50 de la mano de un proceso de juvenilización de la cultura y masificación del consumo (Karush, 2019; Manzano, 2010 y 2010a). La intempestiva aparición de la juventud como un nuevo actor social y político se expresó en gran medida en la llamada “fiebre rockera”, es decir, la expansión global del *rock and roll* norteamericano y del *twist*, como danza asociada a él. Los nuevos gustos y formas de mover el cuerpo de los jóvenes fueron observados con asombro y desconfianza en algunos sectores, en especial porque representaban amenazas a la moral sexual y a los “valores” y “tradiciones” nacionales, como el folclore y el tango (Manzano, 2010a).

El campo del folclore no era ajeno a la “fiebre rockera”, por el contrario, las críticas a la música extranjera eran recurrentes en *Folklore*. El Chango no era el único folclorista que opuso las dos músicas como enemigas irreconciliables. Sin embargo, lo que hace original a su *propuesta renovadora* es que intentó incorporar a sus canciones todos aquellos elementos del *twist* que creía atractivos para la juventud: velocidad, picardía, letras “modernas” e incluso tradujo fragmentos de sus canciones al inglés. Cuando dio a conocer su primera marea, “Burbujas”, en la revista *Folklore* en 1963, el entrevistador indicó que era “apropiada para pareja de baile agarrado. Es [un] ritmo de ambiente playero”, lo cual nos lleva a pensar en el *Surf rock*, una deriva californiana del *rock* que era muy popular en el momento.<sup>6</sup>

---

5. Revista *Folklore* n°68. Mayo 1964.

6. Revista *Folklore* n°50. Septiembre 1963.

## El folclore en expansión

Tal como se señaló en la introducción, después de largos años de intentar posicionarse en el campo del folclore, finalmente el Chango Rodríguez se consagró nacionalmente en 1960, es decir, consiguió un significativo reconocimiento de sus pares y que sus canciones, tanto las grabadas por él mismo como las versionadas por otros artistas, circularan ampliamente. Durante su ascenso musical, entre 1935 y 1959, probó suerte con distintos conjuntos musicales (como la Orquesta Acosta Villafañe), géneros (como el tango) y ciudades (como Córdoba, La Rioja, Berisso y Buenos Aires, por no mencionar las que visitó en un viaje de cuatro años por el NOA, Bolivia y Perú). Nada de lo logrado en ese tiempo pareció cumplir con las expectativas de Rodríguez con respecto a su propio éxito comercial, hasta 1960.

Que se hubiera consagrado en ese año no es casual: el crecimiento cuantitativo de la producción y consumo de la música folclórica que se dio entonces permitió que se ampliaran las posibilidades de que los artistas accedieran al mercado masivo y amplió los propios bordes del campo. Este fenómeno se conoce como el “boom” del folclore, caracterizado por la realización de grandes festivales (como el Festival de Cosquín), la proliferación de programas de radio y TV (como “La Pulpería de Mandinga”), de peñas, espectáculos y revistas especializadas (como la revista Folclore), así como los vínculos de folcloristas con grandes empresas discográficas (como Philips) (Díaz, 2009).

El análisis de una entrevista que el Chango dio a la revista *Mediterránea* en 1959 nos permitió observar que él reunía en ese momento cierto prestigio.<sup>7</sup> Además reproducía enunciados y discursos considerados legítimos en el campo, lo que Díaz (2009) llamó el “paradigma clásico” del folclore. Las cualidades que lo definían —lo popular, provinciano y criollo (Fatala, 2001)— eran objeto de disputas, sin embargo, este paradigma establecía parámetros que determinaban qué podía ser considerado folclore y qué no.

La existencia misma de la *propuesta renovadora* del Chango Rodríguez también resulta un hilo que podemos tirar hasta llegar al “boom”, un contexto de grandes cambios en el folclore. El afianzamiento y la expansión del campo de la música folclórica permitió una mayor diferenciación interna y la multiplicación de propuestas musicales, algunas muy disruptivas (Díaz, 2009). Como vimos, la alusión a paisajes playeros y marítimos,

---

7. Revista *Mediterránea* n<sup>o</sup>9. 1959.

los takiraris y zambas en inglés<sup>8</sup> y los “ritmos nuevos” formaban parte de la voluntad del Chango de “modernizar” al folclore. En esa época y en este campo cultural, lo “moderno” usualmente era definido por contraste con el “paradigma clásico” del folclore, que se caracterizaba por temas como los paisajes del interior, la vida rural, etc. (Díaz, 2009). Esta distancia fue motivo de algunas críticas provenientes de defensores de un folclore “tradicional”. El Chango señaló que era “natural que muchos folcloristas no [aceptaran] esta posición”, que él había “tenido muchos detractores” y se defendía al “manifestar públicamente —y [...] categóricamente— que [seguía] siendo un tradicionalista”.<sup>9</sup>

Resulta esclarecedor traer como ejemplo lo ocurrido durante su primera participación en el Festival de Cosquín en 1971.<sup>10</sup> Si bien se había presentado, años antes, en escenarios como el del Festival de la canción folclórica, donde se codeó como un par con grandes músicos como Los Chalchaleros y Jorge Cafrune,<sup>11</sup> llegó a Cosquín después de su paso por prisión y acompañado con su banda Los Tres de la Cantina. En esa oportunidad, parte de la Comisión Municipal de Folklore —que organizaba el evento— se negó a dejarlos tocar. Sus argumentos eran que sus canciones modernas no se reconocían en ninguno de los géneros musicales definidos legítimamente como folclóricos. Lo cierto es que, además de establecer ciertos temas como deseables, el paradigma clásico también determinaba la inclusión (o exclusión) de ciertas sonoridades. Esto explica la mayor parte de las reacciones negativas a la figura del Chango o a su obra, compuesta en gran medida de “ritmos nuevos” que se escapaban de los estándares del género musical.

En ese sentido, la publicación que *Folklore* realizó sobre la presentación y la posterior entrevista al Chango es lapidaria: “cómo ‘hacer la nota’ [...] a partir de ‘Los tres de la cantina’ y María Cosquín[, la ‘marea’ que resultó premiada como mejor canción inédita popular]; cómo hacer para olvidar, mientras se la escucha, todas las proposiciones

---

8. Dos ejemplos de las “traducciones” del Chango son el takirari “Nuestra noche” y la zamba “Luna cautiva”. Hay una grabación casera del primero a la que se puede acceder en internet y la segunda fue presentada por el Chango como “Captive moon” en una entrevista desde prisión. Diario *Los Principios*. Suplemento “Diario del Festival” n°8. 30 de Enero de 1968.

9. Revista *Folklore* n°68. Mayo 1964.

10. Desde su primera edición en 1961, el universo del folclore “lo consagró como lugar de culto y Cosquín se transformó en La Meca del folclore nacional” (Fatała, 2001: 122).

11. El “primer festival de la canción folclórica” de 1962 fue organizado por la revista *Democracia* en Mar del Plata y asistieron destacadas figuras del folclore nacional. Revista *Democracia* n°8 y n°9, febrero y marzo 1962. Revista *Folklore* n°15. Marzo 1962.

defendidas en mesas redondas y cuadradas sobre la necesidad de elevar cada vez más la calidad autoral e interpretativa de nuestra música popular”.<sup>12</sup> Puede notarse que el periodista tenía una mirada fuertemente crítica respecto al aspecto artístico de la presentación.

## Una brecha irremediable

Aquella fue la última entrevista que *Folklore* publicó del Chango, lo cual expresa su virtual expulsión del circuito nacional y su definitivo *encapsulamiento local* en una suerte de nicho de folclore cordobés. La *propuesta renovadora* del Chango no obtuvo el reconocimiento que el cantautor esperaba, no sólo de la crítica, sino de sus pares músicos y del propio público.

Hacia finales de los 60 disminuyeron las versiones que conjuntos folclóricos realizaron de las canciones compuestas por Rodríguez. Como se demuestra en el TFL, el rol de estas versiones había sido central para que el Chango se consagrara en 1960 y su reducción al ámbito local significó la pérdida del lugar que el artista ocupaba antes en el campo a escala nacional.

El tiempo que Rodríguez pasó en prisión (desde diciembre de 1963 hasta septiembre de 1968) significó un *impasse* económico en tanto no pudo realizar conciertos, recibir dinero de SADAIC por el cobro de regalías y tampoco pudo mantener el contacto con otros artistas, especialmente con los jóvenes. Sin embargo, esto no explica por completo el “fracaso” de su propuesta.

El *encapsulamiento local* que el Chango vivió desde 1971 nos llevó a observar otros movimientos simultáneos en el mundo del folclore, esta vez de retracción. El “reflujo” del boom, como lo llamó Molinero (2011), consistió en la reducción de las ventas de discos de música nativa, del espacio que anteriormente tenía en un circuito de difusión masiva (radio y TV), de la frecuencia y cantidad de peñas bailables y, presumiblemente, de su público. Además, significó cambios en los gustos y en las formas de interactuar con la música folclórica. Los músicos que otrora grababan canciones del Chango, como Horacio Guarany, se inclinaron a nuevas sonoridades vinculadas al jazz y la música clásica y nuevas temáticas, como las “canciones militantes”, que tenían un contenido político explícito (Molinero, 2011).

---

12. Revista *Folklore* n°194. Febrero 1971.

La aparición de peñas de espectáculo ilustra el cambio en la función y uso del folclore, ya que

la gente no iba a ellas para bailar, sino a ver y a oír [...]. Comenzaba así el desplazamiento [...] desde una participación activa y corporal hacia una recepción más pasiva y audiovisual [...]. El desalojo del baile como principal ejercicio del folclore [...] le dio mayor amplitud a la revolución rítmica que ya iba rompiendo los moldes de ese 'folclore' que la danza sostenía con su coreografía tradicional (Molinero, 2011: 99).

El Chango “muchas veces [pensaba que llegaría] a ver el triunfo del arte nativo, total y definitivo, paseando por todos los salones de Europa, con danzas de ‘pareja enlazada’, acorde con la era que [se vivía y] con concepto musical argentino”.<sup>13</sup> Sin embargo, el abandono de la danza frente a la escucha atenta y quieta fue un aspecto del contexto cultural claramente negativo para la circulación de una *propuesta renovadora* que, iniciados los 70, todavía se basaba en la idea de hacer bailar a sus oyentes.

La politización de la cultura y la radicalización de la política a finales de los 60 también formaron parte de esos cambios culturales a los que el Chango no pudo adaptarse (García, 2021). En el TFL tomamos a los estudiantes universitarios de Córdoba como un sector importante de los oyentes de la música del Chango, ya que a principios de los 60 sabemos que el folclorista compartía guitarreadas y serenatas con ellos en el barrio Alberdi.<sup>14</sup> Una serie de experiencias políticas y culturales comunes impulsaron rotundos cambios en las preferencias musicales del estudiantado universitario cordobés en los 70.

Para empezar, hubo en Córdoba y la Argentina manifestaciones y levantamientos populares en los que los universitarios participaron activamente. Fueron un sector particularmente represaliado durante el onganato. En varias oportunidades se tomaron los barrios estudiantiles y funcionaron como trincheras donde se apostó la rebelión y la resistencia a la represión. El caso paradigmático es el Cordobazo de mayo de 1969, una rebelión popular que desafió el poder del presidente de facto, Onganía, y puso en jaque la dictadura (Brennan y Gordillo, 2008, Terán, 2008).

---

13. Revista *Folklore* n° 17. Abril 1962.

14. En ese barrio residían muchos estudiantes universitarios que cursaban la carrera de Medicina en el Hospital Nacional de Clínicas, ubicado en la calle Santa Rosa, a unas pocas cuadras de la casa materna de Rodríguez.

También podemos mencionar que, tras el Cordobazo, hubo un importante crecimiento de organizaciones de la izquierda revolucionaria en la ciudad y en la UNC, en especial en carreras como medicina (García, 2021 y Trucco, 2015). Consecuentemente, allí “la tendencia general no era ya la de luchar sólo por el co-gobierno sino, directamente, por la revolución [...] que era vista como meta de casi todas las agrupaciones” (Brennan y Gordillo, 2008).

Estas experiencias tuvieron un correlato en sus preferencias musicales. Según Molinero, el “canto militante” se expandió en el período 1966/1975 y, en especial a partir de 1969, año del Cordobazo, se radicalizaron las posiciones, se explicitaron las reivindicaciones de la lucha revolucionaria y se multiplicaron los llamados a la acción colectiva (Molinero, 2011).

El Chango nunca hizo referencias a la política nacional o local en sus entrevistas. Había una completa ausencia de canciones políticas en su repertorio. Esto podría ser leído como una declaración de principios en sí misma, en un contexto tan polarizado como el que señalamos. Así, resulta plausible pensar que desde 1966 progresivamente se abrió una brecha entre la música del Chango y los estudiantes que otrora la escuchaban.

Los gustos musicales cambiaron reiterativamente a lo largo del periodo analizado y, si bien el Chango se esforzó por identificar y reproducir esas novedades, finalmente no logró reconfigurarse en función de lo que el dinámico contexto cultural demandaba para continuar siendo un músico de renombre en el plano nacional.

## Conclusiones

Hasta aquí hemos recorrido los principales contextos activos en la trayectoria vital y profesional de José Ignacio, “el Chango”, Rodríguez. Tanto la “fiebre rockera” como el “boom” del folclore se vinculan entre sí en tanto son efectos de un proceso de escala internacional: la expansión de la industria musical y la masificación del consumo desde mediados de la década de 1950. Los avances en materia de astronáutica en el contexto de la guerra fría y la juvenilización de la cultura marcaron a los 60 como un momento de vertiginosos cambios, de veloz modernización. Estos procesos no se escaparon de la mirada del Chango, que diagnosticó el inicio de una “nueva era” y actuó en consecuencia. Sin embargo, su aislamiento del circuito masivo nacional fue definitivo para 1971. Parte de su público se inclinó a otras sonoridades e intereses de

acuerdo con experiencias de politización y radicalización. Hacia los 70, cambió la manera en la que la juventud se vinculaba con la música en general.

Ante los cambios experimentados en la cultura y, en particular, en los tres mundos de la música popular que el Chango transitaba, el folclorista desarrolló ciertas estrategias adaptativas en lo artístico y en lo comercial. En este artículo nos explayamos sobre el primer tipo, es decir, la difusión de una *propuesta renovadora* del folclore. El segundo tipo de estrategias se orientaron a hacer competitiva a la música nativa y a mantenerse a sí mismo vigente en el circuito comercial masivo en la escala nacional y, después de 1971, a recuperar el lugar perdido.

Aunque la propuesta musical de Rodríguez no obtuvo el reconocimiento que él esperaba, ha funcionado como un excelente punto de partida para contribuir a una historia de la cultura de los 60 y 70. La trayectoria del Chango nos permitió visualizar el dinamismo de la música popular y de los gustos musicales, ambos en constante transformación durante el periodo trabajado.

Aquí buscamos hacer una síntesis, por lo cual hemos dejado de lado gran parte de lo investigado en el TFL, no obstante, el camino que seguimos es el mismo que el de la investigación. El punto de partida es la pregunta sobre la trayectoria de este músico y el punto de llegada son los contextos sociales, culturales, económicos y políticos de distintas escalas que la explican y permiten comprenderla. De todas formas, no pensamos esta opción metodológica como un proceso cerrado y concluido o un recorrido lineal de un punto A a otro B. Por el contrario, contextualizar la trayectoria del Chango significó *abrir*. Abrir “ventanas para ver” una zona de la cultura de los 60 y 70. Abrir los propios mundos musicales en los que se movía y sobre los que reflexionaba el Chango para encontrar sus conexiones. Abrir incluso esos “puntos de llegada” –los contextos– mediante nuevas preguntas, algunas plasmadas en el TFL, que invitan a seguir caminos en múltiples direcciones.

## Bibliografía

- Agüero, A. C. y García, D. (2010). Introducción. En *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. Al Margen.
- Agüero, A. C. y García, D. (2013). Culturas locales, culturas regionales, culturas nacionales.

- Cuestiones conceptuales y de método para una historiografía por venir. En *Prismas* n°17.
- Auerbach, E. (2010/2011). Filología de la Weltliteratur (trad. de Pablo Gianera). En *Diario de poesía* n°81. (Original publicado en 1952).
- Bourdieu, P. (1997). La ilusión biográfica. En *Razones prácticas*. Anagrama.
- Brennan, J. y Gordillo, M. (2008). *Córdoba Rebelde. El Cordobazo, el clasismo y la movilización social*. De la Campana.
- Carrillo-Rodríguez, I. (2010). Latinoamericana de Tucumán: Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la larga década del sesenta. En Orquera, F. (Coord.) *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880 – 1975*. Alción Editora.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Edhasa.
- Díaz, C. F. (2009). *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Recovecos.
- Díaz, C. F. (2019). Introducción al Dossier Nuevas articulaciones entre Folklore, Política y Nación en América Latina. En *RECIAL* vol X. n°16.
- Fatala, N. (2001). Folklore audiovisual e identidades nacionales. En Dalmaso, M. T. y Boria, A. (comps), *El Discurso Social Argentino 4. Identidad: política y cultura*. Topografía.
- García, D. (2021) *Hortensia y la cultura en Córdoba después del Cordobazo*, mimeo.
- Kaliman, R. J. (2010). El canto de la dicha verdadera. Pueblo y utopía en letras del folklore de los ‘60 y ‘70 en Tucumán. En Orquera, F. (Coord.) *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880 – 1975*. Alción Editora.
- Karush, M. B. (2019). *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Siglo XXI.
- Levi, G. (2019). Los usos de la biografía. En *Microhistorias*. Uniandes.
- Manzano, V. (2010). Ha llegado la “nueva ola”: Música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966”. En Cosse, I., Felitti, K. y Manzano, V. (eds.) *Los ‘60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Prometeo.
- Manzano, V. (2010). Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta. En *Desarrollo Económico* n°199.
- Molinero, C. D. (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. De Aquí a la vuelta.



- Revel, J. (2005). La biografía como problema historiográfico. En *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*. Manantial.
- Rodríguez (Sánchez), F. C. A. (2015). *Chango Rodríguez: La historia que no se contó*. Tinta Libre.
- Trucco Dalmas, A. B. M. (2015). *El canto en tiempos de revolución. Córdoba 1969-1976*. [Trabajo final de Licenciatura]. UNC.
- Trumper, A. (2020). Voz Rodríguez, José Ignacio (el Chango), on line, Proyecto Culturas Interiores, disponible en <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar>
- Trumper, A. (2024). "Un cajón en la motoneta". *El "Chango" Rodríguez y la música popular en Córdoba y Argentina (1960-1975)* [Trabajo final de Licenciatura]. UNC.