

La legitimación de la Nueva Ola

“Escalofrío” y la música popular de Palito Ortega

Adriel, Francisco | Universidad de Buenos Aires | franciscoadriel.ok@gmail.com

› RESUMEN

Este artículo propone una relectura crítica de la música de Ramón "Palito" Ortega, figura central de la Nueva Ola, a partir del análisis de su canción “Escalofrío” (1962). Frente a la tradicional subvaloración de su obra por parte de la musicología hasta años recientes, que la ha considerado comercial, simple o políticamente irrelevante, se argumenta que “Escalofrío” no solo expresa la complejidad de las dinámicas de legitimación cultural comunes a la música popular, sino que presenta una estructura formal comparable con obras canónicas del rock argentino, con segmentos funcionales definidos, patrones estilísticos propios del twist y recursos expresivos epocales como las onomatopeyas. El estudio se apoya en herramientas de la morfología, la historiografía y los estudios culturales, con atención a los marcos conceptuales de la musicología popular, examinando los discursos que han condicionado la legitimación o exclusión de ciertos repertorios en el campo musical local. Se concluye que la producción temprana de Ortega permite repensar las jerarquías estéticas y políticas que estructuran el canon de la música popular argentina, reivindicando a la Nueva Ola como un objeto legítimo de análisis académico.

Palabras claves: El Club del Clan; rock argentino; twist; cultura popular; análisis formal.

The Legitimation of Nueva Ola: “Escalofrío” and the Popular Music of Palito Ortega

› ABSTRACT

This article proposes a critical rereading of Ramón ‘Palito’ Ortega’s music, a central figure of the Nueva Ola, through an analysis of his song “Escalofrío” (1962). In contrast to the traditional undervaluation of his work by academic musicology until recent years, which has often regarded it as commercial, simplistic, or politically irrelevant; it is argued that “Escalofrío” not only reflects the complexity of cultural legitimization dynamics common to popular music but also displays a formal structure comparable to canonical pieces of Argentine rock, featuring clearly defined functional segments, stylistic patterns characteristic of the twist, and expressive resources typical of the era, such as onomatopoeias. The study draws on theories from morphology, historiography, and cultural studies, with particular attention to the conceptual frameworks of popular musicology, examining the discourses that have shaped the legitimization or exclusion of specific repertoires within the local musical field. The article concludes that Ortega’s early production enables a rethinking of the aesthetic and political hierarchies

that structure the canon of Argentine popular music, thereby reclaiming the Nueva Ola as a legitimate object of academic research.

Key words: Club del Clan; Argentine rock; twist; popular culture; formal analysis

› Introducción

La música de Ramón "Palito" Ortega constituye un fenómeno de amplio alcance en la Argentina desde la década de 1960, siendo un emblema del movimiento conocido como Nueva Ola.¹ Su popularidad masiva contrasta con el histórico desinterés —incluso rechazo— que ha despertado en la musicología académica, en parte debido a una percepción reduccionista de su estilo como “simple” y asociado a una posición conformista del tipo “manipulación comercial/disvalor político”, en oposición a otras expresiones de mayor “valor estético/político” (Díaz, 2011: 197). Esta visión ha marginado su obra del análisis crítico en favor de músicas de la misma época consideradas más complejas o comprometidas socialmente, como el tango nuevo, el folklore del Nuevo Cancionero y el rock argentino de los años setenta (Alabarces y Gilbert, 2021: 54-55).

Este artículo desafía las lecturas despectivas que han recaído sobre la música de Palito Ortega mediante un análisis de “Escalofrío” (1962), una de sus primeras grabaciones. Aunque suele considerarse una pieza intuitiva y de escaso valor analítico, la obra goza de unidades formales similares a las presentes en otras composiciones mejor valoradas dentro del canon de la música popular argentina, como “Rasguña las piedras” de Charly García, “Flor de lino” de Homero Expósito y Héctor Stamponi, y “Alfonsina y el mar” de Ariel Ramírez, entre otras (Martínez, 2012: 5-7). Esta similitud cuestiona las jerarquías establecidas en función de criterios formales y abre paso a una reflexión crítica sobre los mecanismos de legitimación en el campo musical argentino de los años sesenta.

La investigación adopta un enfoque interdisciplinario que articula herramientas del análisis musical formal, la historiografía y los estudios culturales. La estructura interna de “Escalofrío” se examina desde una perspectiva sintáctica aplicada a los repertorios populares, mientras que su contexto de producción, circulación y recepción se aborda con marcos teóricos que relacionan la música con procesos sociales e históricos. Se parte de una concepción compleja y polisémica de la música popular, atenta a sus dimensiones simbólicas, ideológicas y culturales. En este sentido, la investigación reivindica el lugar de la Nueva Ola en la historia de la música popular argentina y reúne fuentes y autores que ofrecen un marco analítico aplicable a repertorios coetáneos igualmente marginados por la crítica especializada.

1 Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Primer Encuentro de Estudiantes de Música de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en septiembre de 2024.



Figura 1: Primer simple de Palito Ortega. En el lado A suena "María", mientras que en el B está "Escalofrio".

› Palito y la Nueva Ola

La Nueva Ola fue un fenómeno artístico y mediático que surgió a principios de la década de 1960 en sintonía con la expansión del capitalismo de posguerra y la reconfiguración de las industrias musicales locales, influidas por la cultura de masas estadounidense. Sus filas estaban compuestas por ídolos juveniles que, si bien solían ser moldeados según patrones internacionales y recurrían a la reversión de éxitos extranjeros, también podían expresar características culturales propias y componer sus propias canciones, conformando un cancionero primigenio del rock rioplatense (Di Cione, 2015: 84).

Entre los ideólogos de la Nueva Ola, como el periodista Leo Vanés y el letrista Ben Molar, se destaca Ricardo Mejía, director de la seccional argentina de la discográfica RCA Víctor e impulsor de *El Club del Clan*, la producción televisiva más emblemática y rentable del momento. La anécdota lo señala como creador del pseudónimo "Palito" y su influencia fue tal, que ha sido descrito como un "titiritero" de la industria musical juvenil (Pujol, 2020: 71).

El impacto de *El Club del Clan* desafió la hegemonía del tango y el folklore entre los jóvenes de clase media y trabajadora. Aunque intelectuales como Miguel Grinberg lo criticaron por extranjerizante y funcional al interés comercial de las grandes empresas, el fenómeno evidenció la existencia de una demanda de música popular moderna que el repertorio tradicional no lograba satisfacer. También significó una ruptura generacional, en cuanto uno de los factores considerados en el juicio de valor musical fue la diferencia de gusto entre hijos y padres, vistos como guardianes de un "ancien régime cultural" (Pujol, 2020: 70).

El mayor exponente de la Nueva Ola fue Palito Ortega, nacido Ramón Ortega en 1941 en Tucumán, en una familia de bajos recursos. Comenzó imitando a cantantes de rock and roll estadounidenses bajo el seudónimo Nery Nelson para luego componer sus propias canciones, muchas en colaboración con el artista altagraciense Francisco "Dino" López Ramos. En 1962, Ortega se incorporó a la RCA con el apodo de Palito y desde allí su carrera se catapultó al éxito, pero también a la controversia. Aunque despreciado por sectores intelectuales hegemónicos, fue muy querido por jóvenes de clase trabajadora, a quienes su estilo pop en castellano ofrecía una forma accesible de cosmopolitismo moderno (Pujol, 2020: 72).

› Algunos antecedentes y autores

Si bien la producción artística de Palito Ortega fue históricamente desconsiderada como objeto de estudio académico, es posible hallar investigaciones recientes que contribuyen a contextualizar su música y evidenciar su impacto en la sociedad argentina.

En primer lugar, citamos el estudio de Pablo Alabarces y Abel Gilbert en *Un muchacho como aquel* (2021), donde presentan un análisis detallado y controversial sobre las causas y efectos sociales del fenómeno Palito. Denuncian que, pese a su rotunda popularidad, nadie lo analizó seriamente. La explicación común de los críticos, que le atribuyen una manipulación de masas, no basta para entender el éxito de su repertorio. Palito no es solo un cantante famoso, sino también un lector de tendencias que, oscilando entre conservadurismo y progresismo, produjo obras con elementos que, si bien pueden parecer contradictorios, exhiben un vértigo característico de la historia argentina.

En segundo lugar, consideramos el artículo de Lisa Di Cione titulado “Autores y compositores precursores del rock and roll vernáculo en la Argentina”. Allí se advierte que “el relato historiográfico hegemónico sobre los orígenes del rock en nuestro país se construye en base a la exclusión de un repertorio temprano que alcanzó notable popularidad entre las audiencias juveniles del momento” (Di Cione 2015: 80), en referencia a la Nueva Ola. En aquel período, los géneros musicales no se diferenciaban según sus elementos sonoros, sino que se nucleaban bajo el rótulo de rock dada la similitud en las prácticas asociadas a su producción, distribución y circulación. El twist, ritmo atribuido a *Escalofrío* en el disco, es un baile popularizado por Chubby Checker en 1960 con *The Twist*, en el que los bailarines giran caderas, rodillas y pies sobre sus ejes, sin contacto con su pareja. Musicalmente, se caracteriza por “la ausencia total de swing, la alternancia de corcheas y negras sobre 2-4 en el redoblante y las corcheas de idéntica acentuación en el hi-hat semi abierto”, así como por sonar “una línea de bajo ‘walking’ o de acorde desplegado en negras” (2015: 96).

En tercer lugar, tomamos dos fuentes para la obtención de los datos del disco que contiene “Escalofrío”. Por un lado, la biografía *Palito Ortega* de Sergio Crespo, donde se compila información discográfica sobre el corpus de Ortega y se afirma que “Escalofrío” y “María” son las primeras piezas publicadas por Palito en la RCA, con el número de catálogo 31Z-0019 (2007: 193). Por el otro, consideramos la plataforma Discogs, una base de datos colaborativa en línea dedicada al catálogo de grabaciones musicales que también funciona como plataforma de compraventa. Allí podemos ver el simple al que refiere Crespo y leer la contratapa del primer LP de Palito, que evidencia la construcción de perfiles artísticos característica de la Nueva Ola, presentando en este caso al “chico triste de las canciones alegres”.



Figura 2: Tapa y contratapa del primer LP de Palito Ortega. Leo Vanés lo describe como un joven solitario, respetuoso del amor y preocupado por sus admiradoras.

› Definiciones desde la musicología popular

Las obras de Palito Ortega pueden estudiarse desde la musicología popular, en cuanto es posible hallar en ellas ciertas características contextuales que evidencian y problematizan las dinámicas de lo que llamamos “popular”, tanto en música como en cultura. “Escalofrío” se inscribe en el campo de la música popular urbana, entendida como una categoría culturalmente construida, masiva, mediatizada y modernizante. Esta perspectiva permite abordar su estudio en relación con disputas simbólicas, modos de circulación industrial y formas de recepción propias de su época.

Iniciemos definiendo “lo popular”. Para Stuart Hall, la cultura popular no es lo que consume la mayoría, pues esto sería tratar a los oyentes como receptores pasivos. Tampoco acepta la definición antropológica que la asimila a las actividades del pueblo, al ignorar la distinción entre “el pueblo” y “no del pueblo”, marcada por las relaciones de poder que dividen el campo cultural. Hall prefiere entender lo popular no por su contenido objetivo, sino por su relación de tensión, influencia y antagonismo con la cultura dominante. Se trata de un escenario dinámico que exhibe relaciones desiguales de fuerza, conduciendo a una lucha cultural en contra (o por) la hegemonía. En este contexto, las formas culturales son inherentemente contradictorias, su significado es inestable y depende de las prácticas sociales con las que se articulen (Hall, 1984: 93 ss.). Referirnos a “Escalofrío” como una obra popular implica no sólo reconocer su capacidad de provocar conflictos simbólicos y de apropiación cultural en torno a ella, sino que también nos invita a reflexionar sobre cuáles eran los productos musicales consumidos por “el pueblo”, entendido como una suma de clases aliadas bajo esa etiqueta, durante los años de la Nueva Ola, pudiendo pensarlos en contraposición a aquellos consumidos por los sectores hegemónicos, adversos a Palito.

Desarrollemos ahora esta concepción de lo popular en la música. Según Josep Martí, el término “música popular” no designa un conjunto de obras con determinadas características sonoras, sino que opera como una categoría cultural e ideológica construida en oposición a nociones como “música culta” o “tradicional”. Así entendida, la música popular no refiere a un tipo particular de música sino una forma de percepción y una manera de clasificarla, configurada en función de las relaciones de poder que moldean su producción, distribución y consumo, así como en los discursos que le otorgan sentido dentro de un sistema cultural. Esta categoría ha sido moldeada por discursos académicos, industriales y mediáticos que han contribuido a consolidar fronteras artificiales entre lo “popular”, lo “culto” y lo “tradicional” (Martí, 2000: 221-258). Así, podemos clasificar a “Escalofrío” como música popular en base a sus características extrasonoras, y cualquier análisis que hagamos de ella requiere una mirada que articule lo estético-musical, lo social y lo simbólico-ideológico.

Concluyamos especificando nuestro objeto como música popular urbana. Juan Pablo González caracteriza la música popular latinoamericana contemporánea como masiva, mediatizada y modernizante, enfatizando su inserción en los procesos sociales y tecnológicos de la modernidad. El carácter masivo de la música popular se manifiesta en su orientación al gran público y en su difusión nacional o transnacional, circulando eficientemente gracias a su adaptabilidad y accesibilidad, y convirtiéndose en vehículo de comunicación entre distintos sectores sociales. Esta masividad no implica homogeneidad, sino capacidad de generar sentidos compartidos en contextos diversos. Lo mediatizado remite a su vínculo estructural con los medios de comunicación y las tecnologías de reproducción. La música popular latinoamericana moderna surge junto con los medios masivos, como la radio y el cine, lo que transforman sus condiciones de producción y recepción al volverse parte del sistema mediático. También es modernizante en tanto participa en los procesos de modernización social, urbana e industrial. Lejos de oponerse a lo moderno, encarna sus tensiones: articula lo rural con lo urbano, lo local con lo global, lo artesanal con lo industrial (González, 2001: 38 ss.). Estas tres características permiten reafirmar la pertinencia de la elección de “Escalofrío” como caso de estudio, demostrando que es una forma cultural híbrida que refleja y modela las dinámicas sociales de su tiempo, lo que amerita un análisis interdisciplinario.

› Análisis formal

Para realizar un análisis formal de “Escalofrío” es útil basarse en el modelo analítico sugerido por Alejandro Martínez, quien afirma que la oración, prototipo formal definido por Arnold Schoenberg y desarrollado por William Caplin, Matthew BaileyShea y Walter Everett, se halla no sólo en la música “académica” sino también en géneros de la música popular argentina, como el rock. Según este autor, una oración consta de dos frases: la presentación, que expone una idea básica y su repetición más o menos literal; y la continuación, que varía la idea básica o la contrasta con un material nuevo y finaliza en una cadencia o semicadencia. Las ideas básicas en la presentación suelen ser fácilmente diferenciables y de igual proporción, mientras que la continuación forma un único segmento que duplica la extensión de la idea básica (Martínez, 2012: 1-4).

“Escalofrío” tiene una duración de un minuto y treinta segundos. Consta de una única sección con cuatro oraciones, siendo las dos primeras de formato similar y las dos segundas con variaciones en su

longitud. Inicia con un segmento menor al cual llamamos frase para diferenciarlo jerárquicamente de la oración. Si bien hay un único tema en tonalidad de Mi menor, es posible asignar diversas funciones formales a cada uno de los segmentos sintácticos de la pieza: la frase inicial es de introducción, la primera oración es la exposición del tema, la segunda es una elaboración por cambio en la letra, la tercera es otra variación por expansión del segmento e inclusión de un *solo*, mientras que la cuarta y última es la conclusión por liquidación.

Se ha transcrito la primera oración de la pieza pues, dada su reiteración, es suficiente para visualizar la aplicación del modelo analítico. La idea básica, compuesta de cuatro compases, se expone en el primer sistema: “Escalofrío siento mi amor / Cuando bailas el twist / Oh oh oh jojojojo!”. Inmediatamente le sigue una repetición literal desde el *levare* al segundo sistema. Estos dos segmentos forman la frase de presentación, con una duración de ocho compases. Según el modelo caracterizado por Martínez, la frase de continuación también debería ocupar ocho compases desde el *levare* al tercer sistema, duplicando la duración de la idea básica. Sin embargo, la continuación de “Escalofrío” se prolonga por apenas cuatro compases, distribuyendo, en dos partes de dos compases cada una, las funciones de continuación y cadencia. Esta situación no invalida la coherencia formal de la oración, sino que revela su flexibilidad estructural y su capacidad de expresar plenamente, en una “continuación comprimida” de cuatro compases, lo que también podría hacer en los ocho de la forma modelo (Caplin, 1998: 69).

The musical score is presented in three systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, and chords are indicated above the staff.

System 1: Presentación
The first system is labeled "Presentación" and contains the "idea básica" (basic idea) of four measures. The lyrics are: "Es-ca-lo - frí - o sien-tomía-mor___cuan-do ba-i-las el twist oh oh oh jo-jo-jo-jo! Es-ca-lo-". The chords are Em, B7, Em, and B7.

System 2: Continutación
The second system is labeled "Continutación" and contains a "repetición" (repetition) of the first four measures. The lyrics are: "-frí - o sien-to mia-mor___cuan-do ba-i-las el twist oh oh oh jo-jo-jo-jo! Re-". The chords are Em, B7, Em, and B7.

System 3: Continutación
The third system is labeled "Continutación" and contains two parts: "continuación" (continuation) and "semicadencia" (semicadence). The lyrics are: "-tuer-ces con-gra-cia tu cin-tu-raal bai-lar Y e-so mia-mor me pro-du-ce tan-to frí o.". The chords are Am, Em, F#7, and B7.

A small box with the letters "SC" is located at the bottom right of the third system.

Figura 3: La oración y sus partes en “Escalofrío”.

La textura de “Escalofrío” es, como gran parte de las canciones populares, de melodía acompañada. Su instrumentación se compone de batería, contrabajo, voz, saxofón (que interpreta el *solo* de la tercera oración), guitarra eléctrica y coro. El tempo ronda los 180 pulsos por minuto. Uno de los recursos más distintivos de la obra es la inclusión de onomatopeyas que simulan un escalofrío, utilizadas como un mecanismo de cohesión estructural y expresiva. Estos sonidos cumplen una triple función: refuerzan el sentido de la letra, remiten al título de la obra y son un elemento más de segmentación entre oraciones. El uso de estos recursos vocales u onomatopéyicos, en consonancia con las letras, no es extraño en las músicas de la Nueva Ola. Es posible apreciarlo en otras obras de Palito, como el siseo en “Es un Secreto” y la risa en “La Felicidad”, y de otros compositores coetáneos, como los besos en “Splish Splash” de Roberto Carlos, el tictac en “Tic Tac Twist” por Mayte Gaos, la espuma en “La Espumita” de Los TNT, el ave en “El Tero Tero” por Chico Novarro, el latido en “Rock del Tom Tom” de Johnny Tedesco y el zumbido en “Neurastenico” por Betinho e Seu Conjunto, entre otros.

› Palabras finales

El análisis que hemos presentado permite cuestionar los juicios de valor que han marginado la música de Palito Ortega del ingreso como objeto de estudio al campo de la musicología académica hasta años recientes. Lejos de constituir una pieza “menor” que no merece un análisis musical, la canción revela unidades formales tan complejas como las presentes en otras piezas del canon del rock argentino, además de estar inscripta en un contexto de circulación cultural dinámico y conflictivo. Desde esta perspectiva, el repertorio de la Nueva Ola, y en particular la producción temprana de Ortega, ofrece un ejemplo para reflexionar sobre las relaciones entre música popular, poder y legitimación simbólica en la Argentina de los años sesenta.

Al adoptar herramientas de la musicología popular, este artículo integró las dimensiones estético-musicales, sociales e ideológicas de una obra habitualmente desestimada. La revisión crítica de los discursos que han definido qué músicas merecen atención académica permite visibilizar no solo las exclusiones del canon, sino también las condiciones de posibilidad para su transformación. En definitiva, el caso de “Escalofrío” invita a revalorizar músicas populares masivas contemplando su complejidad cultural y sonora, contribuyendo a una comprensión más plural e inclusiva del campo musical argentino, en especial de las piezas de la Nueva Ola.

› Bibliografía

- › Alabarces, P. y Gilbert, A. (2021). *Un muchacho como aquel: Una historia política cantada por el Rey*. Gourmet Musical.
- › Caplin, W. E. (1998). Hybrid themes and compound themes. En *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.
- › Crespo, S. (2007). *Palito Ortega: El artista y el hombre*. Nueva Ola.

- › Díaz, C. F. (2011). Música popular, investigación y valor. En J. F. Sans & R. López Cano (Coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (pp. 195-215). Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- › Di Cione, L. (2012). Autores y compositores del rock and roll temprano en la Argentina: De Johnny Carel a los Teen Agers. *Música e Investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, 15(23), 76-106.
- › González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: Síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*, 55(195), 38-64.
- › Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'. En S. Ralph (Ed.), *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93-110). Crítica.
- › Martí i Pérez, J. (2000). Músicas cultas, músicas tradicionales, músicas populares; Músicas populares actuales. Problemas de definición. En *Más allá del arte* (pp. 221-285). Deriva.
- › Martínez, A. (2012). El análisis formal de música popular: La oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos. *IX° Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación*, 1-16.
- › Ortega, R. (1962). Escalofrío [Canción]. RCA Victor.
- › Pujol, S. (2020). De la Nueva Ola a la Contestación: Memoria e historia de la música joven argentina entre 1963 y 1973. *MusiMid*, 1(2), 66-83.