



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Ritmo, familia y consumo de masas: una aproximación a Palito Ortega

Autores (en el caso de tesis y directores):

Tomás Rodríguez Ansorena

Pablo Alabarces, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina de grado

Ritmo, familia y consumo de masas.

Una aproximación a Palito Ortega

Autor: Tomás Rodríguez Ansorena

Tutor: Pablo Alabarces

2021

Índice

INTRODUCCIÓN.....	3
1. SELF MADE PALITO. Inmigración, mérito y recompensa.....	6
2. “CULMINACIÓN Y SÍNTESIS”. La invención de lo nuevo.....	11
3.1. El rock nació mal	
3.2. El mundo hizo plop	
3.3. Quiero verte bailar	
3. VIVIREMOS JUNTITOS EN EL AÑO 2000. La juventud como problema.....	23
4.1. Los jóvenes viejos	
4.2. Alienación y balanceo	
4. DESDE EL AIRE NO SE VE. La premonición, el nombre y un Falcon sin patente..	29
5.1. El derecho a la felicidad	
5.2. Primer amor nunca se olvida	
5. TOTAL INTERFERENCIA. Iglesias, Rodríguez, García, Sánchez y familia.....	39
6.1. Y eso es ser el peor capitalista	
6.2. Qué linda es mi familia	
6. REVOLUCIÓN PRODUCTIVA. La nueva política.....	48
7. HOY SE ME DIO POR RECORDAR. No future.....	52
8.1. Ese amor que hasta ayer nos quemaba	
8.2. La luz de la esperanza no se apagará jamás	
CONCLUSIONES. Viva la vida, viva el amor.....	63
BIBLIOGRAFÍA.....	66

INTRODUCCIÓN

Si el impulso de la producción de lo nuevo fue lo que definió a la industria discográfica de los 60 y 70, la “retromanía” (Reynolds, 2012) se apropió de los 2000. Palito Ortega fue creado y luego recuperado por ambos impulsos. “¿Cuánto puede persistir una cultura sin producir lo nuevo?”, se preguntaba Mark Fisher en una de sus entradas del blog K-Punk mientras asistía a un nuevo reseteo del capitalismo mundial en 2008 (Fisher, 2018). Por entonces, Palito Ortega recién salía de su segundo ostracismo, el que sobrevino a su singular carrera política. Elegido por Menem para evitar a Bussi en Tucumán, creyó ser la llave para asegurarle la elección de 1999 a Duhalde y terminó integrando la banda de los que se fueron con el *que se vayan todos*.

No es del todo inútil la comparación entre la trayectoria del político Ramón Bautista Ortega y el artista llamado Palito. Ambas trayectorias responden a la fisonomía del individuo heterónimo, fabricado bajo estándares prediseñados para desenvolverse, en un caso, como producto cultural y, en el otro, como artefacto político. Fue el exponente máximo de la generación del Club del Clan, cuya innovación (jóvenes multiplataforma que cantaban canciones pop en castellano) contrabandeaba una estética conservadora. Un friso para los 60 argentinos: entre el desarrollismo *ditelliano* y la “Revolución Argentina” de Juan Carlos Onganía. Una “ambivalencia” como la que describe Valeria Manzano en las expectativas sobre los jóvenes que catalizaban las revistas de actualidad en los 60: “prudentes en lo sexual y lo político, cosmopolitas en sus consumos culturales” (Manzano, 2010).

En los 90, repatriado desde Miami, integró la renovación peronista de Carlos Menem, que revolucionó a la Argentina con su desmantelamiento del Estado de Bienestar, la desregulación de la economía y la instauración total de una democracia de mercado: un país que cambió la ineficiencia de Entel por la liquidación del sistema previsional. No puede decirse que el de Menem fue un proyecto conservador, pero sí que aquella modernización de la Argentina (que fue también una actualización de “los políticos”, como tecnócratas o

celebridades) tenía como premisa básica una suerte de “reconciliación nacional”. Como dice Luciano Chiconi (Chicoini, 2018), el menemismo fue un “partido del orden” que tuvo éxito en liquidar tanto la hiperinflación como al partido militar. A cambio, el desierto de la real: indulto y dolarización.

Palito Ortega sirvió de puente entre ese país previo a la bisagra de “los años de plomo” y los 90 (los años de su definitivo entierro); una década bifronte (Miami y Cutral Có) que terminó con una de las mayores crisis sociales de la historia. Ortega fue negado en los 70 por la generación de La Balsa; combatido en los 80 por el progresismo tras su colaboracionismo cultural con la dictadura, y repudiado en los 2000 por el fracaso de la “clase política” que integró. Promediando los años kirchneristas, Palito Ortega comenzó su proceso de recuperación (para los ojos progresistas), marcado fundamentalmente por la desintoxicación de Charly García, que abrió su reconciliación con el rock, y en segundo lugar por la configuración cultural de sus hijos, estrellas del starsystem “progre”. Todo en el propicio clima cultural de la nostalgia y la retromanía¹.

No es casual que el lugar cultural de Palito Ortega se haya terminado de desempolvar durante los años de formación y ascenso del macrismo. Su reconstrucción no fue solo su admisión en determinado canon de lo políticamente correcto sino una recuperación del hombre hecho a sí mismo desde abajo, símbolo de cierta “cultura del trabajo” y decencia meritocrática. Pero, sobre todo, Palito Ortega repone una suerte de ética de mercado, un énfasis en la demanda sobre la oferta: alguien que vino a darle a la gente lo que *genuinamente* quería. Ensalzado por figuras como Juan José Campanella (que prologó su autobiografía), Alfredo Leuco (que le dedicó editoriales y entrevistas) o Sergio Lapegüe (que lo convocó para su inolvidable “Prende y apaga”), aunque lateral, fungió de referente cultural para el relato social del macrismo.

¿Por qué interesa analizar hoy a Palito Ortega? Por su irremediable entrelazamiento con los sentidos nucleares de la cultura popular argentina. “Palito Ortega” es un significante del

¹ En 2018, el rating de FM fue encabezado por La 100 (99.9) y Aspen 102.3. El 100% de la programación musical de la segunda es “clásicos”; en la primera, los fines de semana son del “Disco Retro”.

ascenso social meritocrático y el ascenso social peronista; una intersección particularísima entre mercado, arte y política; manual de la educación sentimental de generaciones; vitrina de la homogeneidad familiar y sus fisuras. Y terreno de conflicto y diálogo entre tradiciones culturales dispares, cuya relación posicional con el mercado, la nación y lo cultural es diversa, y que sin embargo comparten -si quiera parcialmente- al menos dos elementos: un público y una historia.

1. **SELF MADE PALITO. Inmigración, mérito y recompensa.**

El film *Gato negro* (2014), fracaso comercial y estético, además de ópera prima del cineasta Gastón Gallo, cuenta la historia de Tito Pereyra, un niño tucumano pobre que, a costas de una ambición desmesurada logra sortear las penurias de su origen y se convierte en un próspero empresario. La película pretende erigir en el personaje de Tito una metáfora de la historia argentina reciente, y así es que en 1956 comenzará a sufrir metonímicamente las consecuencias del derrocamiento de Perón. Padre abandonado, madre extenuada, hermanos sumisos, Tito es el único que levanta el cuello entre la mediocridad del monte tucumano. Y decide tomarse un tren para arrancar un periplo inmoral que lo convertirá en un proyecto de millonario que hará grandes negocios en la época de la última dictadura militar. Todo para terminar, en democracia, con mucho dinero, pero con un hijo asesinado y una culpa suficientemente psicossomática como para confinarlo al encierro bucólico de un manicomio.

Gato negro forma parte del enorme corpus de discursos sobre la migración interna argentina que consagran a Buenos Aires como el lugar del éxito. Donde Buenos Aires es “llegar”. Pero sólo para luego revelar, en ese trayecto consagratorio, el negativo de la traición a las raíces, la desmesura, la inmoralidad, la “transa”. Palito Ortega ha sido escrito innumerables veces por ese discurso, que bien resume León Gieco en su canción “Cantorcito de contramano” (1988, del álbum *Semillas del corazón*), donde le exige al alegre cantor, y en segunda persona, “devolvele al pueblo la canción que le sacaste”. Esa construcción del traidor de clase ha corrido, contradictoria y simultáneamente, alrededor de Palito, junto a la versión edulcorada del *self-made man*, aquella sempiterna fórmula propalada en términos electoralistas y de *showbusiness* bajo la figura del “pobre que pudo”. Sería poco provechoso entrar ahora en una comparación entre ambos discursos. Las formas periodísticas y, no hace falta aclararlo, también las cancionísticas, conspiran contra el rigor que en otras páginas se arrogará este escrito. La de Palito es, digamos por ahora, una historia más entre la abundante narrativa de migraciones del interior a Buenos Aires

–del margen al centro–, que comprende a personajes tan heterogéneos como Sarmiento y el “Burrito” Ortega, pasando por Carlos Menem, Mirtha Legrand, Julio Argentino Roca, el propio Juan Domingo Perón e incluso Evita y Diego Maradona. Buenos Aires, centro político, histórico, económico y cultural de la nación es el territorio en donde todas estas biografías (en sus diversas dimensiones: la Plaza de Mayo, la Casa de Gobierno, River Plate, la televisión), justamente, acceden a su estatus biografiado. Buenos Aires, digámoslo de vuelta, es el escenario del éxito y su metáfora. Palito Ortega encarna como pocos esta genealogía unitaria.

Sucede que el “salir de pobre” de Palito Ortega es a todas luces una excepcionalidad. Porque fue también salirse de la ignota localidad de Mercedes del departamento de Lules, que, pese a la cercanía, aún hoy no ha podido integrarse al conurbano de San Miguel de Tucumán. Irse del barrio “La Manchuria” donde su familia ocupaba la casa número 24. El “Fiorito” de Ortega quedaba, sobre todo, lejos. En kilómetros. Nació allí bajo el nombre de Ramón Bautista, el 8 de marzo de 1941. Su padre trabajaba de electricista y de lo que hiciera falta en el Ingenio Mercedes, y su madre, Tomasa Rosario Saavedra, lo crió entre abandonos y reconciliaciones, hasta que definitivamente dejó la familia, cuando Ramón tenía apenas 12 años y cuatro hermanos más.

La biografía de Palito (y especialmente la de su niñez) está escrita en miríadas de entrevistas y notas periodísticas donde se repite que su padre, Juan Ortega, de una amarga y severa ternura, les preparaba el mate cocido a sus hijos, aquellos a quienes procuró darle la educación reglamentaria y la de “los valores”. Pero Ramón y sus hermanos tuvieron que ocuparse de sí mismos muy tempranamente. El futuro “Palito” trabajó de canillita, de bicicletero, de mecánico de cocinas, de arreglador de tumbas en el cementerio local, vendiendo naranjada, ocasionalmente en alguna zafra y lustrando zapatos, todo antes de cumplir los 15. Al igual que la economía del pueblo de Mercedes, la de los Ortega dependía casi exclusivamente del Ingenio, pero el sueldo del jefe familiar no alcanzaba para demasiados lujos. Así y todo, Ramón conseguiría finalizar el sexto grado.

Antes de continuar, es necesario aclarar una cuestión crucial: los datos de la biografía de Palito Ortega han sido, necesariamente, adulterados. No es propósito de esta tesina indagar en la veracidad de la cantidad de versiones recopiladas, ni producir siquiera un material historiográfico interesante. Lo propuesto es indagar en los sentidos producidos por sus hagiógrafos y detractores; en la construcción de un personaje determinado, con características intencionadas, en cuyas condiciones de producción anidan sentidos y mecanismos relevantes para obtener algunas reflexiones, siquiera provisorias, sobre esa nebulosa denominada “cultura popular argentina”.

La biografía de Palito es, también, como dijimos, una de las que componen la mitología del *self-made man*. Un certificado de legitimidad moral que complementa e incluso subroga al artístico. Los dos periplos de Ortega (de Tucumán a Buenos Aires; de la zafra al festival de San Remo) se sostienen uno sobre otro. El viaje es la alegoría de su ascenso social. El mito del *self-made man* (en cualquiera de sus versiones) es uno de los pilares de lo que aún se conoce como “el sueño americano”, y la piedra basal del liberalismo en sus acepciones política y económica. Así lo concibe Ayn Rand, la destacada novelista rusa que tempranamente se radicó en los Estados Unidos, una furibunda defensora del egoísmo racional como principio fundante de la sociedad capitalista en el siglo XX. En su novela *Fountainhead* (Rand, 1943), luego llevada al cine por King Vidor en 1949, exalta el modelo clásico del perseverante, que reniega tanto de las convenciones sociales como de los condicionamientos políticos y hasta biológicos de esa gran bestia llamada Estado. Vale decir que Roark, el protagonista de la novela, es un arquitecto, y no existe terreno más fértil para la siembra directa de espíritus libres que el campo del arte. Allí, las convicciones personales, ir contra la corriente, o trasuntar la vida contradiciendo lo que el propio origen auguraba, es también un clásico. Pierre Bourdieu se dedicó al tema en *Las reglas del arte*, donde analiza las contribuciones de Flaubert y Baudelaire a la “constitución del mundo literario como un mundo aparte, sujeto a sus propias leyes” (Bourdieu, 1992: 79). Lo interesante es que aquella liberación, que al principio toma la forma del “arte por el arte”, se

constituye en oposición simétrica al “arte burgués” (“sometido a las aspiraciones del público”) y al “arte social” (sometido a su función política).

El artista es casi por definición un hombre hecho a sí mismo pero, en contra de lo que nos ocupa, no podríamos aplicarlo al caso de Palito Ortega. Es que su lucha contra el determinismo de origen, o de las “trabas que le iba poniendo la vida” (Ortega, 2015), estaba sin dudas dirigida a “ser famoso” o “ser una estrella”. Sus inquietudes artísticas eran laterales, o quizás valga aventurar que fueron posteriores. Siguiendo a Sergio Pujol en su trabajo sobre los años 60, *La década rebelde* (Pujol, 2002: 252), “Palito era la consecuencia de un experimento que ya había dado algún éxito en los Estados Unidos y Europa: la fabricación de un ídolo moderno, alguien capaz de aprender el oficio (o el arte, según cada caso) después del triunfo, no antes. Si hasta entonces la fama había sido la recompensa al talento, ahora el talento era (o podía llegar a ser) la recompensa a la fama”.

En *El Ángel*, película de 2018 dirigida por Luis Ortega, hijo de Ramón Ortega, el personaje Ramón Peralta (Chino Darín) interpreta “Corazón contento” en un programa de televisión. “¿Qué te gusta hacer?”, le pregunta el conductor. “Me gusta todo lo relacionado con el mundo del espectáculo: el canto, la actuación, la fama”. ¿Tu sueño es ser famoso?, insiste el conductor. “Sí, o hacer una propaganda de cigarrillos. Algo así, como para empezar”.

Pese a esta salvedad, Palito Ortega personificó no una sino dos versiones de esta movilidad social ascendente. Eduardo Blaustein, en una crónica para la revista *Página/30*, resume el concepto: “De changuito cañero a gobernador, un pobre que pudo, yo soy uno de ustedes” (Blaustein, 1993). Más recientemente, en la voz de Emilio del Guercio para un programa de Canal Encuentro, se dice –aludiendo a Palito Ortega- que “los jóvenes nacidos en los años 40 y 50 tuvieron conciencia de que podían romper el cerco de su condición social y cultural”. Esta versión del periplo de Ortega replica la reformulación biográfica que el propio Palito había filmado en *Yo tengo fe*² (1974) y pergeñado para su campaña a gobernador de la Provincia de Tucumán. El “ascenso social” y ya no, aunque supuesto, “el

² Ver el capítulo “Primer amor nunca se olvida”.

esfuerzo personal”, es la base del camino al éxito de Ortega. Si en los años 60 Palito había sido configurado como el pobre obediente que en base a su propia voluntad había llegado a conquistar sus sueños, en los 90 podía ser también hablado por aquella gran maquinaria de imaginarios colectivos llamada peronismo.

Así las cosas, la prolífica obra de Palito Ortega se ha desarrollado en estrecha relación a estas dos figuras complementarias: la del migrante ascendido (en sus dos versiones, la propiciada por el estado de bienestar peronista y la del traidor de clase) y el *self-made man*. No es del todo trivial la mención a que su demorada autobiografía, *Autorretrato*, lleve en tapa un autorretrato en carbonilla firmado por Carlos Alonso, con quien Ortega tomó clases de pintura. De aquel peón de zafra al artista que escribe un libro y pinta cuadros, la parábola es ya suficientemente robusta³.

³ Su relación con Carlos Alonso inició con el retrato que pintó para el LP de 1966 *Un muchacho como yo* (Reinoso, 2002).

2. “CULMINACIÓN Y SÍNTESIS”. La invención de lo nuevo.

2.1. El rock nació mal

Al principio, Dios creó los cielos y la tierra. Luego inventó la humanidad. Y en los años 60, a la juventud. En *La década rebelde*, Sergio Pujol cita un artículo de septiembre de 1968 de la revista *Análisis* titulado “El mercado de los jóvenes”, donde se informaba que “la juventud ha invadido sectores millonarios del consumo. Los indicios sobran. De cada 100 discos, 73 son adquiridos por personas que oscilan entre los 15 y los 25 años, la versión nacional de los *teenagers*. El público habitual de *boîtes*, *whiskerías* y lugares nocturnos es, casi en un 50 por ciento, menor de 25 años. Y no faltan los bares y *nightclubs* (...) donde el visitante que sobrepase los 30 años puede sentirse demasiado observado para estar cómodo” (Pujol, *op.cit.*: 75).

El número del 17 de Marzo de 1964 de *Primera Plana* llevaba a Palito Ortega en la tapa, bajo el sugerente título de “El triunfo de los orangutanes”. Jacobo Timerman se refería en su editorial al fenómeno comentando la fiesta por el 23º cumpleaños del cantante: “una chiquilla de 14 años entró en éxtasis y ensució el refulgente piso del salón, mientras su propietario advertía a la gente de prensa que ‘Palito sólo concede reportajes cuando le pagan’. Desde una semana atrás, tres redactores de PRIMERA PLANA estaban investigando los casi inverosímiles influjos que Ortega y otros cantantes como él ejercen sobre buena parte de la juventud argentina, sobre sus modales y hasta sobre su manera de ver el mundo. Representantes, editores, periodistas, músicos, sociólogos y promotores publicitarios fueron interrogados para esclarecer el fenómeno. Finalmente, el propio Ortega, *culminación y síntesis del proceso*, fue entrevistado dos veces, por espacio de ocho horas en total: no hubo necesidad de pagarle. La investigación arrojó fascinantes resultados y puso al descubierto cómo se fabrica este tipo de ídolos en la Argentina” (Primera Plana, 1964).

Los “casi inverosímiles influjos” que ejercía sobre la juventud esa *culminación y síntesis* del proceso que se llamaba Palito Ortega, según el extenso informe de Primera Plana⁴, replicaban los que provocaba Rita Pavone en Italia, Johnny Hallyday en París, y “el cuarteto de *The Beatles*, los flequilludos y estentóreos nuevos reyes de la juventud” en todo el mundo. Y casi no advertía diferencias entre ninguno de estos exponentes de la nueva música joven. Sobre los *Danger Four*, la revista de Timerman reproducía lo que había publicado *Newsweek* en ocasión de su mítica gira por Estados Unidos en el 64: “Visualmente, son una pesadilla. Musicalmente, están próximos al desastre: guitarras y baterías son golpeadas sin misericordia; sus voces son una catástrofe, un prepotente farrago de sentimentalismo romaticón, semejante a las tarjetas de fin de año”. Los Beatles no habían alcanzado el respeto del que gozarían pocos años después cuando, por ejemplo, Frank Sinatra grabó “Yesterday” en 1968.

“Beat” y “Nueva Ola” significaban en aquel momento más o menos lo mismo. La división tajante entre música “complaciente” y “progresiva” que se instalaría en los años ’70 en la Argentina, estaba lejos todavía. La “música joven” integraba un conjunto realmente heterogéneo de artistas, donde la palabra “rock” remitía casi exclusivamente a sus exponentes de la década precedente: Elvis Presley, Bill Haley, Little Richard y Chuck Berry; que en la Argentina habían tenido sus respectivos sucedáneos: Billy Cafaro, Los TNT y el singular Eddie Pequenino. La música de *rock and roll*, que estaba lejos del “rock” a secas, y aún más del “rock nacional”, convivía pacíficamente con otros ritmos movedizos. Eddie Pequenino, por entonces trombonista de la orquesta de jazz de Lalo Schifrin, montó la primera sustitución de importaciones. Así relata él mismo su incursión en el número 17 de la Revista *Pelo*, en 1971: “A fines del 56 tenía 28 años y trabajaba en la orquesta de Lalo Schifrin; al ver el entusiasmo que despertaba ‘Rock around the clock’ pensé en la posibilidad de hacer esa clase de música que (...) podía convertirse en un buen negocio; fue olfato, nada más que olfato”. Pequenino cuenta en aquella entrevista que convenció a

⁴ El artículo no lleva firma pero María Moreno lo atribuye al periodista Enrique Raab en *Enrique Raab. Periodismo todoterreno. Selección, comentarios y prólogo de María Moreno* (Raab, 2015).

Schifrin de grabar una versión en inglés de la canción “Hasta luego, cocodrilo” (“*See you later, alligator*”) de Bill Haley and his comets, bajo el nombre de “Mr. Roll and his Rocks”. Ese *single* terminaría vendiendo en Argentina más copias que la versión original. Pequenino terminó por independizarse de Schifrin, comenzó a presentarse en la radio y en confiterías, y llegó a tener una participación estelar en la película *Venga a bailar el rock* de 1957, protagonizada por Éber y Nélica Lobato.

En mayo de 1958, el propio Haley visitó la Argentina y se presentó en el teatro Metropolitan de Buenos Aires, donde Eddie Pequenino y sus rockers abrieron el show. “Haley pensó que iba a hacerles descubrir el rock a los sudamericanos pero se encontró con que su primicia estaba en vías de desaparecer (...) Yo lo conozco, y como hablaba inglés, me hago amigo; antes de irse me nombra ‘Rey sudamericano del Rock and Roll’” (Revista Pelo, 1971), según la versión de Pequenino.

Quien también visitó la Argentina en esos años fue Chubby Checkers, denominado “Rey del twist”, ritmo que se incorporó con naturalidad a lo que entonces se conocía como rock and roll. El hit de Checkers, “*Let’s twist again*”, fue grabado en castellano por otra figura clave de finales de los 50, Luis María “Billy” Cafaro. Antes, Cafaro había versionado a Paul Anka (que también visitó la Argentina en 1960), y se lo había instituido ídolo juvenil, protagonizando escándalos de iracundia adolescente en distintos teatros. Otra figura destacable que se animó al rock se llamaba Luis Aguilé, quien sirve de nexo claro entre los ritmos bailables y la balada melódica del estilo de The Platters, que tenía en Los 5 latinos su calcada versión lationamericana.

El “rock”, hasta su definitiva autonomización (según la taxonomía bourdiana) a fines de los años 60 con el impulso de la tríada fundacional de Los Gatos, Almendra y Manal, fue un ritmo más entre varios de los que interpretaban los “ídolos juveniles”. Billy Cafaro, igual que Luis Aguilé, cantaba rock, pero también podía interpretar baladas melódicas. En la televisión, las canciones de rock o twist convivían con boleros y ritmos tropicales. Lo que los identificaba era su carácter “moderno”. Antes de ser bautizado *Palito*, Ramón Ortega se hizo llamar Tony Varano y luego Nery Nelson. Con ese nombre grabó sus primeras canciones

bajo el influjo de la figura de Elvis Presley y sus traducciones criollas (especialmente, Aguilé), pero donde el rock and roll convivía con el fox, el jazz y el twist.

2.2. El mundo hizo plop

En 1959, el ecuatoriano naturalizado estadounidense Ricardo Mejía, gerente de la RCA Victor en México, fue trasladado a Buenos Aires para hacerse cargo de la filial argentina. Mejía, que había vivido largo tiempo en Estados Unidos trabajando en el departamento de ventas y marketing del emporio Sears, Roebuck & Company en Hollywood, fue la solución que encontró la RCA para la discreta crisis económica que atravesaba. Las figuras más rentables de RCA, entonces, eran Elvis Presley, Juan D'Arienzo y Los Chalchaleros. Pero a diferencia de dos de sus competidores principales, Odeón y Columbia (CBS), no tenía en su portfolio artistas locales de la denominada "música joven". Aquella parecía convertirse en la proa de un gran negocio y Mejía no tardó en descubrirlo. Lo cual tampoco fue un invento argentino. Movimientos análogos se verifican tanto en el mercado musical de México, cuya proa comandaron los Teen Tops de Enrique Guzmán, como en el de Brasil, con la Música Popular Brasileña⁵.

El olfato de Mejía estaba orientado en la dirección correcta. Vale como ejemplo que, en 1961, Luis Aguilé, que desde 1957 venía cosechando éxitos, fue galardonado por Odeón como el artista del sello que más placas había vendido en el año (Radiolandia, 1962), y lo propio había reportado Billy Caffaro para Columbia unos años antes. Así fue que Ricardo Mejía emprendió la búsqueda de jóvenes talentos argentinos para ampliar su catálogo. RCA contrató en 1960 a Orlando Amador Pontón (Rocky Pontoni), Rubén Cosentino (Marty Cosens) y Mariquita Gallegos. Los tres se encargarían de interpretar canciones de moda en

⁵ Roberto Carlos Braga, mejor conocido como Roberto Carlos, es, aunque con indispensable originalidad, la versión brasileña de Palito Ortega. Más allá de su origen y trayectoria, la posición que ocupó en el campo de la música joven brasileña es totalmente análoga: su éxito en ventas, la resistencia a su figura por parte de los actores más progresivos del espectro artístico, sus relaciones políticas y el proceso de "recuperación" que protagonizó muchos años después.

los Estados Unidos traducidas al castellano por Ben Molar⁶. Las primeras canciones que Rocky Pontoni (quien pronto sería reconocido por los presentadores de radio y televisión como “el feo que canta lindo”) grabó para la RCA fueron éxitos del neoyorkino Neil Sedaka, modelo sobre el cual fue moldeada su personalidad. Pontón, fallecido en 1990, venía de familia de artistas. Sus padres habían formado el dúo Los Ilaneros, y su hermano mayor era el popular Éber Lobato, músico, coreógrafo, director de cine, actor y marido de su pareja artística, Nélide Lobato.

Marty Cosens lucía un perfil más romántico, cercano al de un *crooner*, y debutó grabando la canción “Adán y Eva”, de Paul Anka, junto a Mariquita Gallegos. El siguiente proyecto de la discográfica fue el trío ítalo-uruguayo “TNT”⁷, formado por los hermanos *Tim*, *Nelly* y *Tony* Croatto, que consiguió un notable éxito con la canción “Eso”, compuesta por los hermanos Virgilio y Homero Expósito (quienes además de “Naranja en flor” y “Afiches” también compusieron canciones para Palito Ortega). “Eso” formó parte del primer LP de la serie “Explosivos”, con la cual en 1960 RCA comenzó a redefinir su perfil. Aunque el compilado no era estrictamente de “música joven” (el lado “A” llevaba un tango de D’Arienzo y otro de Carlos Di Sarli), ni tampoco de artistas nacionales (figuraba Neil Sedaka con “*Oh! Carol!*”), le permitió a RCA poner en primera fila a varios de sus artistas.

Inmediatamente después, bajo el sello subsidiario “Vik”, RCA Victor presentó el primer LP de la serie “La Nueva Ola”, con canciones de Cosens, Pontoni y Mariquita Gallegos, entre otros. “La Nueva Ola”, concepto que fungía de traducción criolla de la “*Nouvelle Vague*” francesa y que ya circulaba en la prensa para aludir a la “música joven”, fue institucionalizado y comercializado por la RCA. Y fue la punta de lanza de un fenómeno sumamente rentable que, como establecerían luego las necrológicas pertinentes o los informes nostálgicos de Crónica TV, “marcó una época”. Ricardo Mejía entendió de qué se trataba el negocio y montó el sistema que le permitiría producir estrellas en serie. Formó un equipo interdisciplinario con Ben Molar, músico y letrista; el director musical de la

⁶ Moisés Smolarchick Brenner (1915-2015).

⁷ Tim Croatto luego fundaría los míticos estudios TNT, donde grabaron las bandas más importantes del rock nacional y, entre muchos otros, Astor Piazzolla.

discográfica, Víctor Buchino; el sonidista Rudolf Mekas y el director de orquesta Oscar Toscano. A ese grupo inicial luego se sumaron el agente de prensa Juan Verón (“Juanito Belmonte”) y Leo Vanés, entusiasta publicitario y futuro periodista de espectáculos. Ambos cumplieron roles cruciales en la “personalización” de cada uno de los cantantes.

A partir del año 60, RCA Victor comenzó a tomar pruebas (o *casting*), todos los sábados a la tarde, en los estudios de la compañía ubicado en la calle Mitre. Por allí comenzaron a desfilar aquiescentes y aventureros en busca del éxito; proyectos de estrella con discreta trayectoria en las periferias de Buenos Aires que Mejía y compañía habían comenzado a observar; e incluso cantantes que ya acreditaban trayectorias nada despreciables.

Tal es el caso de la rosarina Yolanda Magdalena Puccio, quien a mediados de los '50 había adoptado el seudónimo “Jolly Land” (“tierra alegre”, en inglés) para cantar con orquestas de jazz en locales nocturnos de Buenos Aires. Cuando a fines de 1960 la RCA la contrató para grabar unas canciones en uno de los compilados de “La nueva Ola”, Jolly Land ya había trabajado en Canal 7 en uno de los programas de *Blackie* (Paloma Efrón) e incluso había grabado algunos discos de jazz para el sello Orfeo.

El caso de Bernardo Mitnik es similar. Nacido en la Ciudad de Santa Fe, comenzó a cantar tangos y a tocar la batería bajo influencia de su hermano mayor, y siendo muy jovencito ya se ganaba la vida como músico. Ya en Córdoba, adonde la familia se había mudado, adoptó el apellido de su madre y se hizo conocido como “Miky Lerman” tocando en distintas orquestas de jazz como baterista y percusionista. Dedicado enteramente a la música y ya en Buenos Aires, llegó a tocar en la orquesta de Gato Barbieri y de Lalo Schifrin. Encontró el éxito cuando luego de vivir un año en Colombia, decidió formar con Raúl Boné un dúo de música tropical el que, por sugerencia de Ricardo Mejía tomó el nombre de “Los Navarro” (en Venezuela, las hermanas “Las Navarro” eran un éxito), y que grabó su primer LP con la RCA. El dúo pronto se rompió, pero Lerman heredó el seudónimo: como a Boné, por su altura, le decían “Lungo”, él ya había pasado a llamarse para siempre “Chico Navarro”.

A pesar de la existencia de algún vestigio de formación o carrera en cualquiera de sus variadas versiones, la característica fundamental de todos estos artistas era su novedad. El sistema de la RCA implicaba la producción de lo nuevo, al contrario de como lo había dictado el circuito tradicional de producción musical durante al menos 40 años: el capital definitorio para llegar a grabar un disco no residía ya en una trayectoria destacada en la radio, en teatros o clubes nocturnos. El disco (en general, un simple) funcionaba, ahora, como plataforma de lanzamiento de lo “nuevo”. La clave para entender este radical cambio en el mercado discográfico es la televisión.

2.3. Quiero verte bailar

En febrero de 1961 estrenó en Canal 7 el programa “Swing, juventud y fantasía”, que se emitiría todos los martes a la noche durante varios meses, y donde comenzaron a participar los artistas jóvenes de la RCA. Simultáneamente, y también auspiciado por la RCA, el cantante Raúl Peralta había abandonado la orquesta típica de Héctor Varela para conducir su propio programa en Radio Libertad, “El show de Raúl Lavié”. Poco tiempo después, el programa pasaría a llamarse simplemente “La Nueva Ola”, y por allí también desfilaron los cantantes de RCA, que deleitaban a un público que hacía largas colas para ingresar a bailar al auditorio de la radio.

En noviembre de ese mismo año debutó en Teleonce “Ritmo y Juventud”, en horario de los domingos a las 19.30. Aquel programa, también conocido como “La cantina de la guardia nueva”, donde Dino Ramos (virtual alma páter de Ortega y dupla compositiva en sus comienzos, sobre quien volveremos más abajo) atendía el bar donde “la barra” de ídolos juveniles se reunía y cantaba en medio de sketches guionados, fue el modelo sobre el cual se construyó su explosivo sucesor, “El Club del Clan”. La popularidad de los cantantes era inapelable. En julio de 1962, la revista *Radiolandia* informaba que “aunque ‘Ritmo y juventud’ se transmite desde el estudio mayor de Teleonce, el mismo no puede, ni

por asomo, albergar a toda esa muchachada, por lo que es normal que en cada audición queden más de 500 admiradores sin poder entrar” (Radiolandia, 1962).

El “Club del Clan” debutó el sábado 10 de noviembre de 1962, a las 20.30 horas en Canal 13. El nombre del programa estaba inspirado en “The clan”, nombre alternativo a “The rat pack”, el grupo que lideraba Frank Sinatra y que integraban, entre otros, Sammy Davis Jr., Dean Martin y Shirley McLane, y bajo el cual se presentaban en televisión, en los casinos de Las Vegas, y especialmente en los actos de campaña para presidente de John F. Kennedy en 1962. El club consistía básicamente en la puesta en escena de la amistad juvenil, de “la barra” de jóvenes amigos, en medio de pasos de comedia y, claro, canciones. Las situaciones eran guionadas por Quique Atuel, y todas las canciones orquestadas y arregladas por Oscar Toscano.

Los géneros que incluía el Club del Clan eran sumamente variados. Los ritmos tropicales de Chico Novarro y Perico Pérez convivían con los rock and roll y twist que interpretaban Johnny Tedesco y Lalo Fransen; los tangos de Raúl Lavié y “Tanguito” (Raúl Cobián) o las baladas de Violeta Rivas. Pero aquella diversidad (de clase, cultural, de género) se borraba en el mismo movimiento con los mismos componentes: los coros, la orquestación, el beat, los arreglos de guitarra eléctrica. Sobresalía además cierta picaresca (inocente, valga el oxímoron), tanto en las letras como en las coreografías. A la estandarización diferenciada de cada uno de los géneros (Perico Pérez era negro y cantaba salsa; “Tanguito” reemplazaba las enes por eres; Johnny Tedesco respetaba el balbuceo de Presley y los suéters de Paul Anka; Nicky Jones reforzaba con sus camisas hawaianas el aire de surf californiano de sus canciones) le correspondía un cierto empate en la sonrisa perenne, los coros agudos, el gag musical. Algo que, por otra parte, y a lo que corresponde de nuestra digresión, permitió hablar de la propia “nueva ola” como un género. Para destrabar esta, a priori, imposible homogeneización, quizás valdrían los mismos argumentos que explicasen por qué una cumbia de Los Auténticos Decadentes, un chamamé de León Gieco, el metal de Almafuerce, una balada tecnopop de Miranda o un blues de Pappo caen, todos, en la generosa bolsa del viejo y querido “rock nacional”.

El modo según el cual actores, actrices y cantantes históricamente se reinventaban bajo el aura de sus “nombres artísticos” (Rosa María Juana Martínez en la década del '40 comenzó a llamarse Mirtha Legrand; Marina Esther Traverso se llamó “Mitzy” antes de ser definitivamente Niní Marshall; Jolly Land ya era Jolly Land antes de “La Nueva Ola”) fue sesudamente profundizado por la RCA. Cada uno de los artistas del catálogo, muchos de los cuales integrarían luego el “Club del clan”, *retocaron* sus personalidades. Así lo describía el informe citado de Enrique Raab en *Primera Plana*:

“metamorfosearon a Alberto Felipe Soria en un nervioso chiquillo rubio que se apasionaba por los ‘pullovers’ extravagantes (...) tras haber sido rebautizado más sonoramente, con el nombre de Johnny Tedesco; transformaron a la cantante lírica Ana María Adinolfi, huérfana de éxito, en una *ultratrice*⁸ que aprendía a descubrir su belleza junto a Stella de Reichard, experta de Max Factor, bajo el seudónimo de Violeta Rivas; (...) atraieron, en fin, al más intelectual de todos ellos, Mike Lerman, que había logrado imponer cierto tono argentino a la música tropical, y concluyeron por convencerlo de que le contase a la gente que componía sus canciones sólo cuando estaba descalzo: Lerman, que ahora se llama Chico Novarro, aparece ante los adoradores del clan como el hermano mayor” (Primera Plana, 1964).

En términos musicales, la RCA no había hecho más que seguir el surco trazado por toda la industria, con adaptaciones de ritmos de moda en los Estados Unidos y Europa (y, en general, directamente de la letra y música de sus canciones). Pero el esquema que había armado Mejía aportaba un elemento original: una sujeción irrestricta de los artistas a la marca. Cada vez que en las emisoras radiales sonara un tema de alguno de los jóvenes artistas de RCA, un locutor lo anunciaría como “¡Gran éxito de discos RCA Victor!”. Mejía, además, amortizó la sobreproducción de simples con la edición de los exitosos compilados,

⁸ “Chillona” o “aulladora”. Mote con el que la prensa italiana se refería, no sin cierta animosidad, a Rita Pavone.

reservando para los artistas más exitosos la edición de sus LPs⁹. Por otro lado, diagramó estrategias agresivas de venta, con precios debajo de la oferta media: el primer LP del Club del Clan costaba \$160 m/n, compitiendo con un promedio de mercado de \$626 m/n (Colao y Abud, 1978). Y articuló, como nadie en la competencia, la presencia en prensa gráfica, radio y televisión.

La de los “nuevaoleros” fue la primera generación de ídolos juveniles televisados en el país. A partir de los años 60, y así como fue ocurriendo progresivamente con cada uno de los distritos de la vida cultural y política argentina y de Occidente, la música (en términos de negocio y en términos de lenguaje) fue absorbida por la televisión, al menos hasta la aparición de internet. Como escribió el crítico inglés Mark Fisher, la muerte de Michael Jackson en 2009 quizás simbolice el colapso del “videódromo” como espacio de la música pop (Fisher, 2014). Pues bien, el inicio de ese paradigma de música televisada (o viceversa) en Argentina y su galaxia multimedial en radio, gráfica y cine estuvo definitivamente marcado por el éxito del Club del Clan.

El crecimiento de la televisión en la década del '60 fue apabullante. En 1964 ya el 60% de los hogares de Capital Federal y GBA tenía televisor, y sólo 4 años después, ese número creció 12 puntos. El boom de la tevé, que si bien había nacido en los '50 tuvo lugar en los '60, fue protagonizado por creativas adaptaciones de formatos radiales y, claro, los programas musicales ocuparon un lugar importante en las primeras programaciones. “Escala musical”, “Guitarreada”, además de las constantes performances en programas de variedades como “Sábados circulares” de Pipo Mancera, siempre tuvieron a la música como objeto televisable predilecto (Varela, 2015).

El grupo de los “nuevaoleros” de la RCA tuvo una curiosa trayectoria en la televisión. En sólo cuatro años pasó por los cuatro canales de Buenos Aires: primero en Canal 7 (“Swing, juventud y fantasía”); luego en Teleonce (“Ritmo y juventud”); Canal 13 (“El club del clan”); y por último, en Canal 9, donde la barra siguió cantando en “Sábados Continuados”.

⁹ Los demás sellos siguieron la línea de la RCA. Odeón lanzó la serie “Favulozos”; Music Hall, “¡Bárbaro!”; Philips, “Alta tensión”.

El grupo Editorial Korn tuvo una fuerte incidencia en la promoción de los artistas de la RCA, sobre todo desde el éxito del “Club del Clan”, pero especialmente a partir de su mudanza a Canal 9, donde Julio Korn era presidente de Directorio además de accionista de la Compañía Argentina de Televisión (o CADETE) (Bulla, 2009). Fundada por los hermanos Lowe, pioneros en el cine argentino, CADETE fue la primera licenciataria de Canal 9 en la Argentina, que en 1960 emitió deuda por US\$ 500.000 a favor de la NBC norteamericana. Sobre la base de esta deuda y la venta de programas enlatados, era la dueña de facto del canal. Julio Korn estuvo en el directorio de la emisora desde su creación, e incluso se asoció a Alejandro Romay en 1964 cuando éste se convirtió en el principal accionista de Canal 9.

Las revistas *Antena*, *Radiolandia* y *TV Guía* (todas del grupo Editorial Korn) fueron fundamentales en la promoción de los “nuevaoleros”. El número del 10 de diciembre de 1963 de la revista *Antena* llevaba, por segunda vez en tres meses, a Palito Ortega en tapa¹⁰. En las primeras páginas, una nota importante anunciaba las “contrataciones de impacto popular” que había concretado Canal 9 para la temporada 1964. Allí estaban las estrellas del Club del Clan junto a su nuevo *partenaire*, Antonio Carrizo, con quien compartieron varias de las ocho horas que duraban los “Sábados continuados”. El programa reemplazaba el vacío que había dejado Nicolás Mancera, que había trasladado su “Sábados circulares” a Canal 13.

Con la contratación de Canal 9 de las estrellas de la RCA, el esquema de Mejía había llegado a su máximo estadio. Y nos daremos licencia para especular que quizás fue por ello (la saciedad mezquina de la cumbre; la necesidad de volver a empezar) que renunció a la RCA e inició su propio emprendimiento discográfico. En el “Club del Clan”, que permaneció un año más en la pantalla de Canal 13, presentó a sus nuevos artistas, pero las principales figuras del grupo (Ortega, Tedesco, Rivas, Novarro, Fransen, Jones, Rivas, Lavié) habían mudado las canciones y el rating a Canal 9. Al año siguiente, Mejía regresó a Estados

¹⁰ En el informe citado de *Primera Plana*, Leo Vanés, publicista del equipo de Mejía, comenta que la cara de Palito Ortega salió en 15 tapas de revistas en 1963, “y fue el único caso, me parece, en que *Radiolandia* dedicó su tapa a un cantante que no había hecho cine”.

Unidos, donde pasó el resto de su vida (junto a Jolly Land, cabe señalar, apunta Pablo Alabarces).

3. VIVIREMOS JUNTITOS EN EL AÑO 2000. La juventud como problema.

3.1. Los jóvenes viejos

Los “nuevaoleros” habían ingresado en la cultura de los años 60 argentinos como un modo de ser joven. En julio de 1962, la revista *Radiolandia* promocionaba en tapa una entrevista a Luis Sandrini donde el actor negaba “en forma rotunda el valor de las ‘nuevas olas’” y sentenciaba que “no le interesan los ‘iracundos’ que se inclinan ante todo lo extranjero” (*Radiolandia*, 1962). La pregunta por la juventud fue crucial en la segunda mitad del siglo XX, y los modos de ser jóvenes fueron paralelamente difundidos y criticados en aquellos años. El cine fue uno de los escenarios predilectos para aquel gran tema de época.

En agosto de 1965 se estrenó *Pajarito Gómez. Una vida feliz*, dirigida por Rodolfo Kuhn, con guión de Paco Urondo, Carlos del Peral (cofundador junto a Landrú de la revista *Tía Vicenta*) y el propio Kuhn. Configurada como parodia (“comedia negra”, para mayor rigor)¹¹, la película cuenta la historia de “Pajarito”, un cantante popular fabricado por la industria discográfica cuyo carácter decisivo es la heteronomía con la que se desenvuelve en su vida artística y pública y, a consecuencia de ello, también en la privada: los funcionarios de la compañía discográfica que lo producen editan sus declaraciones periodísticas, le “fabrican” un romance, toman decisiones cruciales para su vida en función del diseño del producto. Así lo describe un consultor publicitario interpretado por Federico Luppi: “Machito, buen hijo; tiene un coche muy veloz pero maneja con prudencia; gana mucha plata pero la usa bien: dona algo a ALPI, le compra una casa a la madre, invierte para el futuro. No se mete para nada en política: dice cosas tales como ‘si todos somos buenos y sentimos mucho amor, el país saldrá adelante’”.

Aunque Kuhn se encargó reiteradas veces de negarlo, la referencia fonética, además de la construcción narrativa (el padre de Pajarito es un trabajador golondrina del norte

¹¹ En su trabajo “Pajarito Gómez. Un fenómeno de articulación: de la Generación del 60 hacia un cine político”, Ceppi et al. sugieren el género “comedia negra”, por el alto grado de dramatismo (Ceppi et al, 2009).

argentino), es ineludible: Pajarito es Palito Ortega. Protagonizada por Héctor Pellegrini, figuraban también en el elenco Lautaro Murúa, María Cristina Laurenz, Federico Luppi y Jorge Rivera López. La banda de sonido era obra de los hermanos Oscar y Jorge López Ruiz, este último, un reconocido músico de jazz que además fue durante varios años arreglador de Sandro (la canción “Trigal”, por ejemplo, le corresponde). Las letras de las canciones, perfecta y cínicamente “nuevaoleras” cada una de ellas, corrieron por cuenta de Urondo y Kuhn.

Pajarito Gómez es una muestra cabal de la lectura del fenómeno nuevaolero que produjeron en los años 60 las elites intelectuales o, como la llama Oscar Terán, la izquierda intelectual (Terán, 1991). Rodolfo Kuhn había filmado en 1962 *Los jóvenes viejos*, una película “generacional” (Pujol, 2002: 194), emblemática y precursora del nuevo cine argentino (o “generación del ‘60”) en el que, bajo la influencia de Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala, estaban embarcados Manuel Antín, Lautaro Murúa y David José Kohon, entre otros. La obra de Kuhn, y especialmente aquella película, indagaba en profundidad en la juventud como tema, como problema. Kuhn incluso dirigió el ciclo unitario *Historias de jóvenes*, que se emitió semanalmente y durante un año en Canal 7. En aquellos guiones también trabajó Paco Urondo, junto a David Viñas, y en las actuaciones alternaban Héctor Pellegrini, Norma Aleandro y Lautaro Murúa. Con “Pajarito Gómez”, Kuhn volvía una vez más a la recurrente (y aún novedosa) cuestión de la juventud, y analizaba con severidad adorniana el fenómeno de la “nueva ola”, que había irrumpido con fuerza en la Argentina.

La crítica de Kuhn es contundente: la “nueva ola” era un producto diseñado con minucia extrema por los gerentes de la industria discográfica y sus intérpretes eran jóvenes hipnotizados por el éxito y arrastrados a una performance pasatista e insulsa que no hacía otra cosa que idiotizar a su público. El final de la película es bastante elocuente. Pajarito debe viajar a Santiago de Chile para continuar con una gira, y decide hacerlo en tren porque “no le gusta volar”. Ese tren sufre un descarrilamiento trágico por la irresponsabilidad de un guardavías, quien ha olvidado sus funciones por haberse quedado bailando en su cabina el ritmo alienante de una de las canciones de Pajarito. El velorio, diagramado por los oscuros

hombres de la discográfica, quienes ya han pergeñado la venta de las ediciones póstumas y la grabación de un disco nostálgico de la novia enviudada, es el epílogo perfecto de este compendio de banalidad y estupidez planificada. Mientras los fanáticos despiden a su ídolo, por los parlantes comienza a sonar el máximo hit de Pajarito, “En el año 2000” (letra de Urondo: “*estaremos juntitos (...) nunca nos peharemos (...) viviremos contentos, en el año 2000*”). El ritmo del twist comienza a ganar los cuerpos de aquellos jóvenes y poco a poco el funeral, con el cajón de Pajarito todavía abierto, se convierte en una fiesta absurda, un trance de alienación. Su novia, aterrada, grita desgarradoramente en el último -primer-plano del film.

Pajarito Gómez continúa la línea trazada por *Los jóvenes viejos*. El tedio, la abulia, la apatía, el desinterés político y cultural que sobrevuelan a los jóvenes de su primera película tiene en la figura de Pajarito un digno representante, siempre desganado, aburrido. Pero en este film, el contexto es diferente: los jóvenes de su generación son los *alienados* que bailan en su funeral. *Pajarito Gómez* tiene el doble mérito de producir un texto político alejado de una estética miserabilista o de una retórica panfletaria. Es una parodia política que pone el eje en el lugar que ocupa la industria cultural en, no sólo los ideales, valores, objetivos y sentidos históricos de una generación, sino también en la forja de una identidad colectiva.

Pajarito pone a la música como correa de distribución de sentidos políticos, como catalizador y también como metáfora, en el lugar preponderante que ocupó durante el Estado de bienestar y su última etapa desarrollista. Pero no como foco de innovación sino como su anverso acaso indivisible: de perpetuación.

Aquí es pertinente una digresión sobre la actualidad. La pregunta que despierta la crítica de Kuhn es si la música popular contemporánea sigue ocupando este rol protagónico de doble filo. La ultraestratificación propiciada por internet, la retromanía, la automatización algorítmica y el principio de realidad hedonista parecen indicar que no. Pero más interesante es pensar en el carácter industrial que describimos más arriba en el esquema de la RCA dirigido por Mejía. La capacidad instalada (arregladores, sesionistas, publicistas, cazatalentos, estudios de grabación) funcionaba en pleno para la producción de lo nuevo,

entre cuya factura sobresalió Palito. El capital inyectado a un proyecto como el de Palito Ortega en los inicios de su carrera no podría imaginarse en un contexto como el actual. La industria de la música, que aún no resuelve la ecuación monetaria del streaming y apuesta al vinilo para capitalizar algo de la sobreproducción de álbumes, no tiene recursos ni público como para “inventar” un fenómeno como el de Palito Ortega. En un contexto en que artistas como Taylor Swift apuestan por la “independencia”, el rol de la industria discográfica (y sus tres últimos grandes bastiones: Universal, Sony y Warner), quedó totalmente desdibujado.

En Argentina, el panorama es más claro todavía. La abstracción y reterritorialización del capital a caballo de la revolución digital, sumado a la democratización de la producción y difusión de música, redujo al impulso *entrepreneur* la producción de música pop nacional en los últimos años. Últimas novedades como la sexualización post-adolescente de Lali Espósito; la reggaetonización de la cumbia; la marginalidad cool del trap y el retropop indie mendocino, cordobés o platense son ejemplos de un modelo de producción consistente con el espíritu de época: fragmentado, esquivo a las relaciones de dependencia y orientado más por el modelo de negocio de los servicios que a la producción industrial. La película de Kuhn, amén de la parodización, acierta en describir un sistema de producción en tanto tal. Es ese mismo sistema el que, años después, permitiría y hasta propiciaría la formación, desarrollo, consolidación y hasta definitiva autonomización de la innovación cultural más importante de la Argentina de mediados de siglo para acá: el rock nacional. El modelo importado de la industria discográfica argentina fue central en la creación y estimulación de un público ávido de lo nuevo y aportó en tren de ello su maquinaria física e intelectual para la producción de discos. Incluso la cumbia villera fue un fenómeno discográfico en términos formales, donde la “piratería” jugó un rol clave, pero subordinado al sistema de producción diagramado por Magenta y Leader Music. No existe un fenómeno análogo en la actualidad.

Queda por último decir que mientras el rock nacional se pregunta de dónde saldrán los nuevos Redonditos de Ricota (cuyo modelo independiente es quizás el padre del *entrepreneurismo* contemporáneo), no hay lugar para un producto de expansión modernista como el de Soda Stereo. Ambos paradigmas llegaron al paroxismo (¿y mostraron sus

límites?) en 2017: la lamentable organización del recital de Carlos Solari en Olavarría coincidió con el lanzamiento de Séptimo Día, el espectáculo de Cirque Du Soleil basado en la discografía de Cerati, Bosio y Alberti. Las dos bandas antinómicas por antonomasia del rock nacional a partir de los 80 cumplieron profecías arquetípicas: un espectáculo colapsado por la cultura del aguante y otro comoditizado por el branding del showbusiness global.

El germen del modelo de popstar encarnado por Palito Ortega durante los 60 subsiste, sin embargo, en el modelo 360: producción de música grabada, televisión y redes sociales, *meet and greet*, publicidad, cine, shows en vivo, *cobranding*, *featuring* y reversiones. La diferencia está en la dispersión total que produjo la pérdida de terreno de la industria discográfica.

3.2. Alienación y balanceo

La crítica de Kuhn tiene su versión radical en *La hora de los hornos* de Solanas y Gettino (1968), donde describen la “deformación cultural” de un país “semi-colonizado”, que sirve para “institucionalizar y hacer pasar por normal la dependencia”. El capítulo 12 de la película, “La guerra ideológica”, abre con música de twist y una frase decisiva: “La guerra en Latinoamérica se libra ante todo en la mente de los hombres (...). Para el neocolonialismo, los *mass communication* son más eficaces que el napalm”. Mientras tanto, se suceden secuencias de jóvenes en disquerías de una frívola Avenida Corrientes, sonrientes en su banalidad, su evasión y despolitización: son los estúpidos del velorio de Pajarito Gómez. En esa misma secuencia, Solanas y Gettino extreman el planteo: las vanguardias artísticas del Instituto Di Tella también participan de esa alienación. “Paz y amor” no serían más que las consignas de burgueses ajenos a las penurias de los niños asesinados en el interior profundo y en Vietnam, cuyas imágenes iteran en el film con las de jóvenes que bailan rock y emulan a los Beatles¹².

¹² Como ejemplo vale el testimonio de Billy Bond, líder de La Pesada del Rock and Roll y dueño de La Cueva, una suerte de Retablo de Belén de la generación de La Balsa: “La izquierda pensaba que nosotros éramos unos hippies pelotudos”. En una entrevista con la revista *Playboy*, contó que en La

Independientemente del carácter eminentemente político del film de Solanas y Gettino, aquella homologación (jóvenes claneros; jóvenes alienados del arte; jóvenes rockeros) sirve para establecer, por la negativa, una indistinción entre los movimientos culturales –de nuevo- jóvenes de aquella época. Una afirmación aventurada dejaría ver a Palito Ortega, tanto en *Pajarito Gómez* como en *La hora de los hornos*, como un agente de cierto tipo de modernización. El panorama se aclararía poco tiempo después.

Cueva tiraron una bomba molotov: “no fue una bomba de derecha; fue una bomba de izquierda” (Rodríguez, 2016).

4. DESDE EL AIRE NO SE VE. La premonición, el nombre y un Falcon sin patente.

4.1. El derecho a la felicidad

“- Y acaban de cumplir un año como ‘Club del Clan’.

- Sí, el 11 de noviembre.

- Un año que ha sido muy importante para todos los ‘claneros’. Nos referimos a la fama, y a lo económico.

- Es verdad.

- Un año en el cual usted se hizo millonario.

- Bueno, yo diría del triunfo definitivo en el arte.

- Y cuando empezó a pensar seriamente en el amor.

- En lo cual no tuve la misma suerte que en el arte.”

Revista Antena 10/12/63

Ramón Bautista ya trabajaba en San Miguel de Tucumán cuando decidió que no quería seguir viviendo en Mercedes. Tenía, apenas, 14 años. Había aprobado el examen que lo certificaba como “Mecánico de cocinas Volcán” y regresaba a su casa, luego de cumplir su servicio diario, en el último tren del día. Una tarde, viajando en el estribo de uno de los vagones, se desmayó. Un misterioso pasajero evitó que cayera a los fierros y a una muerte segura, algo de lo que se enteró cuando despertó en un banco de la estación de su pueblo. En su autobiografía, Palito relata la anécdota con esmero y no duda en afirmar que ese día fue una bisagra, que “había llegado a un punto del tiempo en el que debía tomar decisiones trascendentales para su futuro”.

Palito ha sabido apreciar, a lo largo de su vida en los medios, el valor de la premonición. La “señal” es su *leit motiv* biográfico. Palito se supo destinado a “cumplir sus sueños” desde temprano, y trabajó en consecuencia. Son incontables los momentos de abnegación e iluminación: en el camino está prefigurado el final. Sólo es cuestión de seguir, por más

grandes que parezcan los obstáculos y a pesar de la incredulidad de los mediocres, de los “pesimistas”¹³.

No habría que perder de vista, sin embargo, aún bajo el velo místico y autocelebratorio del metarrelato orteguano, que la de Ortega fue, efectivamente, una epopeya: un modelo ideal para cualquier discurso de la movilidad social ascendente, en su acepción liberal o peronista. Citándose a sí mismo, así escribe Palito su “Autorretrato”:

“El derecho a la felicidad es el mismo para todos, nadie puede quedar desheredado de la posibilidad de alcanzar el progreso. El espíritu de cada uno es diferente, aquellos de espíritu fuerte deben emprender el camino ascendente, deben encender su antorcha y dar luz a sus hermanos, que seguramente tarde o temprano terminarán siguiéndolos. Con los años, no pocos me comentaron que gente como yo los habíamos inspirado para ir a probar suerte en Buenos Aires” (Ortega, 2015: 50. El subrayado es del autor).

Palito Ortega llega a Buenos Aires una mañana lluviosa de 1956 junto a su amigo Danilo. En Retiro, un hombre enreda a Danilo en un confuso cuento familiar que termina en un previsible robo (luego recreado en *Yo tengo fe*). Los dos tucumanos pasan la primera noche en la estación y en esas horas inaugurales, Palito escucha, desde las luces de un parque de diversiones (donde, desde 1972, se eleva el hotel Sheraton), sus primeras canciones de rock and roll. El futuro “rey” se encontraba con otro monarca, de corona algo más prominente: Elvis Presley.

Su primer contacto con el ambiente artístico se produjo como vendedor de café en las puertas de Canal 7 y Radio Belgrano, adonde había llegado en su afán de codearse con las

¹³ Uno de los mojonos preferidos en sus entrevistas es la del descreimiento de sus vecinos y amigos respecto de las ambiciones del futuro “rey”: “¿Para qué tanta despedida si dentro de poco te vas a volver caminando?”, le habría dicho un muchacho, horas antes de viajar a Buenos Aires. La respuesta de Palito redobló la apuesta: “Por supuesto que voy a volver. El día que vuelva, van a tener que pagar una entrada para verme”. En otro de sus momentos iniciáticos, junto al conjunto de Carlinhos, una señora se pararía frente a él para decirle “Hijo, su aura no me dejó pasar”. En otro episodio, antes siquiera de llamarse Palito, brabuconeó que algún día presentaría a Frank Sinatra (Ortega, 2015).

estrellas. De conocer ese mundo. Antes, su periplo porteño había *dribbleado* entre changas, pequeños milagros, algunos desprecios y “manos” de gente a la que Palito “no olvidará jamás”. En Canal 7 conoció primero a Carlos Ginés, el animador de un programa radial matutino; luego al baterista Alberto Alcalá (quien le dio sus primeras clases de batería) y luego a Dino Ramos y Silvio Soldán, ambos integrantes de *Carlinhos y su bandita*, un conjunto que tocaba asiduamente en los estudios de la radio. Fueron ellos quienes le consiguieron un trabajo de plomo de la banda y la posibilidad de aprender a tocar un instrumento¹⁴. Carlinhos había nacido Carlos Alberto Tarbine (deformación del original Tarbinian) y era hijo de un sacerdote armenio radicado en el armenio barrio Pueyrredón de la ciudad de Córdoba. Se había hecho músico tocando la tuba en el ejército y adquirió el aire carioca de su nombre porque debió exiliarse en el Brasil luego de su desertión. Una vez de vuelta en Argentina fundó la orquesta con la que tocaría tarantelas, pasodobles, valeses, foxtrots y rancheras en un clima de fiesta. Las de Carlinhos y su bandita eran presentaciones distintas a las de las orquestas de tango o jazz que hegemonizaban los sets de radio y las confiterías de Buenos Aires en los años 50. Los uniformes militares de los músicos, la animación de Soldán y los pasos de comedia de Dino Ramos hacían del grupo una suerte de número de varieté que durante 1956 y 1960 giró incansablemente por todo el país. A ese grupo se sumó el joven Palito, como plomo, para una de sus giras. Y fue en ese grupo con el que cantó sus primeras canciones en vivo, imitando el estilo de Luis Aguilé, quien, como ya dijimos, cantaba twist y rock entre otros ritmos.

Palito giró con la orquesta durante al menos un año. En ese período, se perfeccionó como baterista, aprendió a tocar la guitarra, y se entrenó en los escenarios tanto como pudo. Dejó el conjunto en medio de una gira, en la parada de Mendoza. Allí conoció a un grupo que necesitaba un baterista y que pronto comenzaría a tocar de manera más o menos estable en un cabaret. Luego de insistir, Palito consiguió que le dejaran hacer su número de rock and roll de tanto en tanto y, con esos mini shows encima, pudo mover

¹⁴ Según Daniel Alberto Chiarenza, fue su padre, Jorge Alberto Chiarenza, baterista de la orquesta, quien dio a Ortega la oportunidad de salir de gira con el grupo, tocando el pandeiro y manteniendo limpia la indumentaria de sus integrantes (Chiarenza, 2017).

algunos contactos para empezar a presentarse en una radio cuyana bajo el seudónimo de Tony Varano. Pocos meses después, Tony Varano se llamaba Nery Nelson y había conseguido un contrato con el sello mendocino Azteca para grabar un EP de cuatro temas, tres de los cuales habían sido compuestos por Pedro Lo Forte, un músico mendocino nacido en Italia que había sido fundamental en las puertas que se le abrieron al tucumano en Mendoza¹⁵. El tema restante era “Cupido”, un rock de Neil Sedaka originalmente llamado “Stupid cupid”. El discreto éxito de Nery Nelson le permitió irse a probar suerte a Chile. Allí se presentó en radios, confiterías y un circo con el conjunto “The Lions” y regresó a Mendoza para encontrarse con una citación del Servicio Militar Obligatorio. Pasaría mucho tiempo hasta que Palito relatara que había fingido una rotura de tobillo para zafar de la colimba. Aquella infracción a la ley y los códigos castrenses no fue, sin embargo, un impedimento para publicitar luego, en 1976, las bondades del entrenamiento militar en *Dos locos en el aire*, el debut como director de Palito¹⁶. La película fue filmada en la Escuela de Aviación Militar de Córdoba, donde funcionaba un centro clandestino de detención de la dictadura, y es uno de los más acabados casos de propaganda del Proceso de Reorganización Nacional en el cine. Palito protagoniza el *film* en la piel del Teniente Manuel San Jorge, quien anda en correrías por haberse enamorado de una muchacha, en compañía del torpe soldado Carlitos Balá. Aún más controversial es la segunda película de Ortega como director, *Brigada en acción*, donde encarna a un agente encubierto de la Policía Federal que desbarata operaciones clandestinas a bordo de un Falcon sin patente. La película se estrenó en julio de 1977.

Varios años antes, todavía en Mendoza, Palito (o, aún, Nery Nelson) consiguió hacer llegar una grabación a José Rota, director artístico del sello Odeón, quien lo convocó a Buenos Aires para una audición. Si bien su entusiasmado regreso a la ciudad se nubló

¹⁵ Lo Forte es el autor de “Será porque te amo”, un híper hit de la canción romántica latina, grabado, entre otros, por el conjunto mexicano El combo loco.

¹⁶ En una entrevista con *Clarín* (Sluzarczuk, 2015), Palito afirma: “yo me equivoqué: hice una película fuera de tiempo”. Si bien ha eludido con esmero sus relaciones con el gobierno militar, Ortega produjo un tímido mea culpa en torno a aquellos años. La indulgencia que en la última década administró de parte de los sectores culturales que habían sido tajantes en su consideración sobre Palito Ortega tiene que ver, aunque mínimamente, con esta suerte de arrepentimiento.

rápidamente –Odeón no quiso contratarlo-, otra vez la providencia le jugó una buena pasada: se reencontró con Dino Ramos. Su antiguo amigo le ofreció formar una sociedad para la confección de jingles publicitarios y aquella dupla creativa derivó en la composición de una canción crucial de Palito, “Sabor a nada”¹⁷:

“En una oportunidad, viajando en tren desde Retiro a Martínez, una pareja joven sentada frente a nosotros discutía en voz baja. De vez en cuando, ella escondía la cara tratando de evitar que la viéramos llorar. Ante este cuadro, Dino sacó un papel y empezó a escribir algunas frases sueltas. Llegamos a Martínez y al descender del tren el Flaco me dio el papel, mientras decía: tomá. Encuadrala y ponele música” (Del Güercio, Arias, 2009).

La dupla Ramos-Ortega había rápidamente confeccionado un respetable catálogo de canciones para ofrecer a intérpretes y discográficas. Así, por consejo y con beneplácito de Ben Molar, acudieron a la RCA y a una reunión con su director artístico, Ricardo Mejía. El apurado empresario quiso que le mostraran el material y Ramón interpretó con su guitarra las pegadizas “Sacate la careta” y “Bienvenido amor”. El primer tema sería grabado pocas semanas después por Johnny Tedesco y para el éxito rotundo del segundo hubo que esperar un poco más, pero el verdadero logro de aquella reunión fue la atención de Mejía: le propuso al flacucho cantante que regresara ese mismo sábado a la discográfica para tomarle una prueba a él mismo, ya no como compositor sino como cantante.

Lo que continúa es leyenda más o menos conocida: Palito llegó a la prueba, mojado por una cruel llovizna. En la fila de aspirantes a estrellas, el propio Mejía lo reconoció y le ofreció un trago de cognac para calentar la garganta. Cuando llegó su turno, cantó el rock “María” y aquel diamante en bruto que nadie había sabido apreciar hasta entonces: “Sabor a nada”. Mejía, visiblemente tocado por aquella letra, pidió que repitiera la canción nuevamente. Una vez concluida, le pidió a Ortega que se la volviera a cantar, pero no ante

¹⁷ “La mejor canción que hizo Palito”, de acuerdo a Luis Alberto Spinetta (Del Güercio, Arias, 2009).

el micrófono sino para él, en soledad, en una sala contigua. Cuando concluyó de cantarla en un tono susurrado y ensimismado, Mejía selló para siempre una sociedad que haría historia: “dese por artista de la RCA”. Varias décadas después, en el programa sobre canciones populares “Cómo hice”, Palito le contaría a Emilio Del Güercio que Ricardo Mejía mantenía entonces un romance intenso con la mencionada Jolly Land y que aquel día estaban distanciados. Y que aquella era la razón de semejante escena. “Son las cosas, diría yo, mágicas que le pueden pasar a uno en un oficio determinado”, cierra Palito la anécdota.

Con arreglos de Víctor Buchino, Palito Ortega grabó poco días después su primer simple: el rapidísimo twist “Escalofrío” (condimentado con rebuznes que subrayan el estremecer del cantante cada vez que ve a su amor bailar el twist) y el rock “María”. El destino quiso que también fuera su homónimo “María” el tango que cantó Ortega en televisión en 1970 junto a Aníbal Troilo y Roberto Grela, nada menos, en uno de los mojones más destacados del ascenso imparable de Palito al panteón de los artistas nacionales. Pero aquello quedará en el arcón de las señales ortegueanas. Una vez grabadas las dos primeras canciones para la salida de ese primer single, de 1962, hacía falta algo no menos importante: un nombre artístico. El autor del apodo fue, previsiblemente, Ricardo Mejía. Viendo el aspecto del delgado tucumano, y habiendo plenamente descartado el anterior Nery Nelson, los nombres Ramón Bautista Ortega Saavedra se transformaron para siempre en “Palito” Ortega.

4.2. Primer amor nunca se olvida

Poco después del éxito de su segundo single, con “Dejala, dejala” como caballito de batalla, Ramón recibió una carta de su madre desaparecida quien, habiendo oído del éxito de su hijo, decide apersonarse y reencauzar la relación. Su debut televisivo fue no menos ambiguo: ese mismo día murió su hermana menor, Rosario, en un accidente de tránsito. Poco después inició sus participaciones rutinarias en “La cantina de la guardia nueva”, el antecedente del Club del clan, con “Bienvenido, amor” como número principal. Sus primeras apariciones en la prensa gráfica tuvieron pronto su primer gran giro: al publicista Leo Vanés

se le ocurrió vincularlo “sentimentalmente” con la joven actriz Marta González. El romance fue más que un rumor pero terminó rápidamente. Las revistas del corazón ensalzaban la figura del “muchacho triste de las canciones alegres” (tal la definición de Leo Vanés en la contratapa de su primer LP, de 1963) al que le costaba mucho amar verdaderamente, aun mientras cantaba “yo no quiero media novia, novia entera quiero yo”.

La prueba más clara de que Palito ya era la figura más destacada del Club del clan tuvo lugar con el estreno de la película del mismo nombre en 1964, dirigida por Enrique Carreras y sostenida actoralmente por Alfredo Barbieri, Fernando Siro, el joven comediante Tristán, Fabio Zerpa y la mencionada Marta González, además, por supuesto, de los integrantes del Clan. La película abría con una escena de costumbrismo kitsch: Palito duerme, la madre -la “viejita”- lo despierta, el joven salta de la cama apurado y lleno de vida, toma un coche viejo pintado con lunares blancos y comienza a cantar “Estar enamorado”. Recién 5 minutos después, el resto del grupo aparece para coreografiar la canción “En el tren”, en camino hacia Córdoba, donde se desarrollarán las pertinentes correrías, enredos y canciones destinadas al éxito. La decisión de iniciar el *film* con Palito como “primera figura” se tomó a días de finalizar el rodaje. Carreras llamó al artista aparte y le dijo: “Estuve pensando que la presentación de la película la voy a filmar solo con vos” (Ortega, 2016: 151). A lo cual Palito reaccionó con humildad, según recuerda en su autobiografía: “Si bien el crecimiento de mi carrera ya era evidente, confieso que no esperaba que me dieran, todavía, tal protagonismo” (*ibidem*).

Casi inmediatamente, la compañía Argentina Sono Film de Atilio Mentasti firmó un contrato con Palito para filmar tres películas. La primera fue *Fiebre de primavera*, con Violeta Rivas como figura femenina; la segunda, *Mi primera novia*, con Evangelina Salazar. La canción central de la película, de mismo nombre, era una letra de Homero Expósito: “primer amor nunca se olvida, primer amor es el dolor”, es el primer verso.

Martín Kohan acierta en destacar una característica central de Ortega en su semblanza de Sandro (Kohan, 2009), a quien le adjudicó “la superación de la dicotomía cultural entre el atildamiento del marido asexuado y la fiereza del varón indomable (la dicotomía entre Palito

Ortega y Cacho Castaña, para decirlo brevemente) y les ofrecía a cambio la dicha sensorial de una síntesis superadora”. Palito Ortega personificó esa des-sexualización entre naíf y cristiana que sobrevivió en otras estrellas del star system argentino como las Trillizas de Oro o Tini Stoessel. Y es probablemente ese carácter conservador (antimoderno) una de las razones de su tardío ingreso al canon del rock nacional.

En 1966, Palito Ortega quedó a nada de ingresar en el parnaso peronista. Leonardo Favio lo quería para su romance del Aniceto (el título entero tiene el récord de ser el más largo de la historia del cine argentino), que, como todo el mundo sabe, terminó protagonizando Federico Luppi (Vitale, 2011). Favio (Fuad Jorge Jury), quien en 1968 se lanzó como cantante popular romántico igual que Palito Ortega, construyó una carrera singular como director de cine: un costumbrismo de vanguardia ensalzado tanto por Beatriz Sarlo en términos gramscianos (Sarlo, 1975) como por las políticas culturales del kirchnerismo.

Años después de aquella decisión de elenco que habilita una ucronía interesante (¿qué hubiera salido de ese cruce?), Palito Ortega retomó la senda peronista con una película autobiográfica: *Yo tengo fe*, de 1974. Un año antes había publicado el álbum *Yo tengo fe*, que abría con la canción homónima, uno de los máximos hits de Ortega. El verso que repite la canción, “El mundo de justicia que ya pronto llegará”, es ilustrativo respecto del ambiente que se respiraba en el país que esperaba el regreso de Perón. De hecho Ortega contó que compuso la canción un día antes del definitivo regreso, el 17 de noviembre de 1972¹⁸. Es definitivamente el álbum más político de Palito. El tema 2 del lado 2 es “El camino de la libertad”, donde canta: “Hay muchos que dieron su vida / que dieron su sangre por la libertad”; “Un nuevo día está naciendo / luces de esperanza vuelven a brillar”. Aunque la letra no es demasiado precisa, en su libro sobre el año 1973 (Pujol, 2019), Sergio Pujol reseña que la canción fue inspirada en “los héroes de Trelew”. La tercera canción “politizada” del álbum lleva por título “Silencio para un labrador” y es una pintura triste de la

¹⁸ “Tengo muy presente la imagen de como nació el tema” (...) “Había una fiesta en la calle y en la puerta de los talleres todos los trabajadores tenían cara de felicidad. Al otro día llegaba Perón al país” (Plaza, 2019).

muerte de un trabajador rural con trazos de imaginería cristiana: “La cruz que le pusieron de madera / el mismo con sus manos la talló / la tierra que ya cubre su pobreza / también está llorando el labrador”. Ya no le espera “mate cocido y caliente pan” como al changuito cañero de su canción, sino que la pobreza es explícita. La distancia con el realismo rural de Yupanqui es menor (la palabra “silencio” cobra valor en esa comparación), no solo en la letra sino en la música, comandada por el trémolo de la guitarra y el *increscendo* esclarecedor de un órgano espacial.

El 8 de julio de 1974, cuando se estrenó la película, el país ya era otro. Una semana antes había muerto Perón y “el mundo de justicia que ya empieza a despertar” parecía, de mínima, difícil. *Yo tengo fe* recorre el periplo de Palito desde Tucumán hasta la televisión y encierra una suerte de moraleja, anteponiendo el esfuerzo, la fe y la esperanza al camino fácil que busca recurrentemente Ezequiel, el tucumano que acompaña al astro en su viaje (inspirado en el mentado “Danilo”). En la última escena, Ezequiel, ladrón, vago y malacostumbrado, le dice a Palito que él es su modelo, su vehículo de fe: es el propio Palito la encarnación de ese mundo de justicia que debía estar llegando.

Una lectura rapaz habilitaría a afirmar que al revés que en Favio (con su galería de marginales en íntima e incluso frustrada rebelión), el sujeto popular que construye *Yo tengo fe* está, por un lado, en el público (la masa ordenada y pacífica que aplaude al faro moral del éxito), y en aquel personaje secundario que reúne los lugares comunes de la argentinidad (de los que se alimentó también el macrismo): la viveza criolla, la vagancia, la salida fácil. Lo que Palito pone en escena en esa película con espíritu GAN¹⁹, es la propia parábola de su carrera artística, posibilitada por el mercado interno que dejaron los años felices del peronismo y acelerada por el desarrollismo *onganiísta*. Como dicen Pablo Touzon y Martín Rodríguez en *La grieta desnuda*, la de los 60 fue una década “sociológicamente peronista”, ordenada cultural y políticamente por los golpes militares (o su permanente amenaza) y la proscripción del peronismo (Rodríguez y Touzon, 2018). Lo mismo sugiere

¹⁹ El Gran Acuerdo Nacional propuesto por Alejandro Agustín Lanusse para la normalización democrática del país antes del regreso de Perón.

Valeria Manzano cuando analiza el impacto de la expansión de la educación secundaria y universitaria de “la democratización del bienestar peronista” (Manzano, 2010). Palito Ortega es un buen ejemplo de este maridaje. Y en su película de 1974 dispone ese mismo modelo de organización. Una sociedad expectante, aferrada a la tradición y sustentada por la bonhomía, en un marco de justicia social y movilidad ascendente. Más que “ya pronto llegará”, lo que parece estar cantando el cantante es que ese mundo “pronto volverá”.

5. TOTAL INTERFERENCIA. Iglesias, Rodríguez, García, Sánchez y familia.

5.1. Y eso es ser el peor capitalista

“Todo empezó con el chiste que decía

Lo tuyo es mío y lo mío es mío”

Pato trabaja en una carnicería. Moris. *30 minutos de vida*. Mandioca. 1970.

La profusa bibliografía que aborda la historia del rock nacional es, entre otras cosas, pródiga en chusmeríos. De eso también está hecha la historia. La web se ha encargado de engordar hasta el extremo aquella verbosidad y así es que no solo en blogs sino en Yahoo Respuestas, en los comentarios de Youtube, en anotaciones de Facebook o incluso en las noticias de los portales, se amontonan los secretos y revelaciones más incongruentes que se puedan imaginar. “Pato trabaja en una carnicería” fue compuesta por Moris Birabent para su álbum debut como solista en 1970, *30 minutos de vida*, editado por el sello Mandioca de Jorge Álvarez. Es la tercera canción del disco y sigue a los mega-hits *El Oso* y *Ayer nomás*. En lo que a chismes se refiere, circulan dos versiones: que fue compuesta por Tanguito y robada por Moris; y que fue compuesta por Moris inspirada en Tanguito, es decir, en contra de Tanguito. Es decir, que “tenés excusas/los otros tienen/que te mantengan/para eso están/sos el burgués más corrompido que existe”, sería el descargo de Moris contra su compañero de andanzas, ese mito que alguna vez llevó por nombre artístico Ramsés II y que fue inmortalizado para siempre en *Tango Feroz*, la película de 1993 de Marcelo Piñeyro y Aída Bortnik. Ambos chismes no tienen demasiado sustento en la vida real ni en los dichos de los personajes²⁰ pero vienen a cuento respecto de ciertos modelos específicos del *working class hero* que ha delineado para sí tanto la industria cultural argentina en su

²⁰ Moris negó ambas versiones en el libro *Tanguito y los primeros años del rock argentino* (Pintos, 2013).

conjunto como las narrativas referidas al rock nacional (su hagiografía) y su propia construcción identitaria²¹.

Pato trabaja en una carnicería es uno de los tantos lienzos urbanos que componen quizás la lírica más original del rock de los sesenta/setenta²², independientemente del surrealismo spinetteano. Pero, fundamentalmente, la letra de la canción sobresale por su cuestionamiento al idealismo en boga durante los 60, a la hipocresía del burgués módicamente combativo, al hippie que puede ser hippie porque no *tiene* que ser carnicero. Moris dice: “qué inútil sos, qué mantenido/mirate un poco, bajá de ahí/siempre estás en artista y te hacés el genio/(...)/sos de mentira ya no servís”. Y mientras tanto, Pato trabaja en una carnicería. La letra de Moris es singularmente valiosa porque se pone en cuestión a sí mismo. Él es el mismo que canta que “de nada sirve” y sin embargo canta.

Esa letra no podría haber estado en *Tango Feroz*. Y no por un conflicto de derechos²³ sino porque en la canción está implícita la crítica a la operación que hace la película sobre el personaje histórico José Alberto “Tanguito” Iglesias. El Tanguito de la película es un rebelde incomprendido para quien en la vida solo existe el amor, la libertad y la música. De las otras dos canciones de Moris que nombramos recién, solo aparece “El oso” (según Pipo Lernoud, cedida a la película “para que su hijo Antonio Birabent pudiera debutar cantando y actuando”). “Ayer nomás”, por su parte, aventuramos desde aquí, es la gran ausente (además de “La balsa”), y por lo tanto reemplazada por “El amor es más fuerte”, compuesta para la película por Fernando Barrientos y Daniel Martín, e interpretada por Ulises Butrón. “Ayer nomás” había sido escrita por Moris y Pipo Lernoud con una letra bastante más contestataria que la que adaptó Litto Nebbia para su primera grabación, interpretada por Los Gatos en 1967. La primera estrofa de la letra original, que luego grabaría Moris en

²¹ Si, como plantean Alabarces et al., el significado fuerte de lo popular se lee como “la dimensión de lo subalterno en la economía simbólica” (Alabarces et al., 2008), el rock nacional ha reivindicado tal condición para sí en distintos pliegues.

²² Avellaneda Blues, de Manal, es el mejor ejemplo. Fue la canción que convenció a Jorge Álvarez de crear el sello Mandioca y grabar a los rockeros: se trataba de un tango contemporáneo. Su contracara es la ensoñación bucólica de “Casa con diez pinos”, leitmotiv recurrente en la traducción criolla del hippismo naturalista.

²³ Varios músicos se negaron a entregar sus canciones para la película. Pipo Lernoud escribió al respecto: “No permitimos usar nuestras canciones, ni nuestros nombres y tal vez esto fue lo que hizo que el guión final pintara como traidores a todos sus amigos” (Lernoud, 2013).

1970, decía “Ayer nomás/en el colegio me enseñaron/que este país/es grande y tiene libertad/Hoy desperté/ y vi mi cama y vi mi cuarto/ en este mes no tuve mucho que comer”. La versión de Los Gatos, por su parte, extiende su letra con pasajes románticos, dejando apenas una de sus frases más bellas: “la besé sin fundamento”. Las concesiones en la letra habían tenido el visto bueno de Lernoud y Moris para evitar la censura y favorecer la difusión de la canción, lado B en el simple de *La Balsa*, el disco puntapié del rock nacional tal como lo conocemos hoy²⁴.

En *Tango Feroz*, un conflicto análogo (una letra menos contestataria que la otra) desata la ira de Tanguito con sus amigos, traidores de su arte y libertad. La versión de la canción que el personaje escucha en los parlantes de una galería comparte la construcción de la canción insípida (su beat y arreglo orquestal complaciente) que calza perfecto en el modelo ortegueano: esa versión pudo ser una de las canciones de *Pajarito Gómez, una vida feliz*.

Tango Feroz instaura en su relato una figura análoga a la que Pajarito Gómez parodia. Los mecanismos que Rodolfo Kuhn pone a la vista para desmitificar, en clave paródica, la figura del ídolo juvenil, son los que Tango esconde conscientemente para mitificar otra figura del ídolo juvenil: esta vez, la del héroe romántico. La lectura que a principios de los 90 produce *Tango Feroz* sobre la creación del rock nacional a fines de los 60 elude, igual que el mito del *self made man*, al mercado como condición de producción de sus materiales. ¿Cuál fue el terreno sobre el cual el rock nacional pudo erigirse a sí mismo, incluso en oposición a la música comercial del Club del Clan? La respuesta, por obvia, no es menos interesante: un público joven. Una *expertise* probadamente rentable que diversificó su riesgo apostando a nuevas versiones de lo “nuevo”. Y así como la industria discográfica argentina produjo las versiones locales de Presley o Johnny Halliday, también invirtió en sustituciones de la importación de los Beatles, los Rolling Stones o Led Zeppelin.

Aunque una vez dicho esto, es necesario rechazar su linealidad. Así como hemos hecho el esfuerzo por complejizar el esquema de El Club del Clan y escapar de la (valiosa)

²⁴ Un caso análogo es “Tema de Pototo”, cedida por Spinetta para interpretación de Leonardo Favio en su primer álbum, *Fuiste mía un verano*.

simplificación de Kuhn, no podríamos reducir la originalidad de la generación fundacional del rock nacional al modelo de negocios de la industria discográfica. Pero lo que importa decir a este respecto es que el rock nacional no pudo haber existido sin esas estrategias de mediación con el mercado, condición última de su existencia como tal. Y en ese mismo sentido, los artistas nuevaoleros y su “culminación y síntesis”, Palito Ortega, fueron condición necesaria para el desarrollo de ese mercado y campo cultural.

¿Por qué *Tango Feroz* habla sobre Palito Ortega? Porque esquematiza la relación dialéctica entre la generación de La balsa y la del Club del Clan. Una relación cuya necesidad obliga a complejizar el repudio del rock nacional a Palito Ortega durante los 70 y 80, y nos habilita algunos elementos para analizar la recuperación que el rock nacional hizo de su figura, muy demorada respecto de la de Sandro.

En ese mismo camino, “hubo sí -hubo sí- un cantante que fue defenestrado por el rock, ya que sus canciones eran subnormales, pegadizas y comerciales”²⁵, y en quien esa tensión que nos interesa entre mercado, arte y sus sentidos políticos, se pone de manifiesto de un modo original. Bombita Rodríguez, el personaje de Capusotto y Saborido, exhuma un fantasma de lo imposible: la maquinaria de la industria cultural puesta al servicio de “la liberación” en su formato montonero. *Bombita* no es solo un conjunto de gestos ortegueanos que pide “armas para el pueblo”: es una lectura del ídolo juvenil (“para toda la familia”) como plataforma comercial de simples, LPs, programas de televisión, películas, juguetes, pasos de baile, vestuario y estrellas satélite, que porta en sí mismo un proyecto social y cultural. *Bombita* no solo lee distinto el corpus montonero; pone en escena, a través del absurdo, la estructura material sobre la que se sostiene un ídolo. Y su carácter político. Por otra vía (y, otra vez, de manera consciente), Bombita Rodríguez expone los mecanismos que hacen posible al fenómeno popular (y no los esconde, como *Tango Feroz*) para hablar de la inviable convivencia entre los lenguajes de la liberación nacional montonera y la canción popular joven, que es, eminentemente, un producto de mercado. En el medio, permite decir

²⁵ *Bombita Rodríguez: Parte 1. El Palito Ortega Montonero*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Fr7-qOV2jdY>.

Bombita, Palito Ortega corporiza el anverso pesimista de esa trama cultural: el cantante popular es tal (es posible) en función de su inocente costumbrismo, de su levedad semántica. ¿Pero por qué Bombita Rodríguez también *habla* del rock nacional? Porque define las posibilidades políticas y artísticas de cierta masividad; o las posibilidades de masividad de determinadas incursiones artísticas.

Como dice Mark Fisher, la “conciencia psicodélica” (Fisher, 2019) que impusieron los Beatles a mediados de los 60 (sugiriendo un desplazamiento de la “conciencia de clase”), suponía una relación “experiencial” de las personas con el mundo, un mundo plástico y maleable. Las posibilidades que abrió ese fenómeno son incontables (basta apenas nombrar la sexualidad); de sus límites habla también Bombita Rodríguez, el Palito Ortega Montonero.

5.2. Qué linda es mi familia

Fabián Casas escribió en 2009 una hipótesis sobre la doble recuperación de Charly García y Palito Ortega:

“Esta teoría dice que Palito Ortega (hombre repudiado por los rockers argentinos y acusado de facho, cantorcito que va a contramano, mediocre cantante, botón y demás) había armado una venganza letal contra estos muchachos al abducir a Carlos García Moreno, meterlo en formol y reenviarlo a los escenarios como su pupilo. Algo totalmente impensado en los años en que reinaba el bigote bicolor destruyendo hoteles. ¿No encarnaba Palito Ortega todo lo contrario al concepto Say No More? ¿Pero qué carajo es el concepto Say No More? Lo cierto es que Palito Ortega tomó al pie de la letra un patrón estético popularizado por Leónidas Lamborghini: “Hay que tomar la distorsión y devolverla multiplicada”. Y tomó a Charly y lo devolvió multiplicado: está en todos los medios, en los afiches de los aeropuertos, en las bocas de sus felices músicos, en los ring tones de los celulares,

en las radios donde pasan un tema malísimo que parece que compuso antes de la captura ortegueana” (Casas, 2009).

El chiste de Casas encierra la clave de la reintroducción de Palito Ortega en la sensibilidad de lo políticamente correcto. De forma prospectiva y retrospectiva: fue García quien admitió cierta inspiración en el beat de “Media novia” mientras su madre lo obligaba a practicar música clásica en el piano: una anécdota que habilita buena parte de lo que dijimos hasta acá.

La admisión de Ortega en el canon del rock nacional tiene dos capítulos centrales. El primero es el álbum de 2015 *Cantando con amigos*, que incluye colaboraciones de David Lebón, Nito Mestre, Pedro Aznar, Celeste Carballo, el propio Charly y Moris (quien ese mismo año tocó “El Oso” en uno de los Gran Rex de Palito). El último track de ese álbum es un *cover* de “La casa del rock naciente”, el hit de The Animals de 1964, y casi que podría decirse que también es un *cover* del *cover* de la canción que grabaron Sandro y Los De Fuego en 1965. La versión de Palito está incluida en *El Ángel*, película de 2018 dirigida por Luis Ortega e inspirada en la vida de Carlos Robledo Puch. La banda de sonido de la película, encabezada por “El extraño de pelo largo”, recorre lo más pesado del rock argentino de los 70 (Pappo’s Blues, Billy Bond y La Pesada, Manal). En esa genealogía se inserta a Palito con el tema mencionado, además de “Corazón Contento”, bailado con destreza por Chino Darín.

Para calibrar el tamaño de la reconciliación basta revisar un episodio fundamental de la carrera de Ortega: los famosos recitales de Frank Sinatra en el Luna Park y el Hotel Sheraton. En 1981, Chango Producciones, la empresa de Palito, decide contratar a *La Voz* para dar dos shows en Buenos Aires. Más allá del escándalo financiero (Mancusi y Grandi, 2018) y la escena en la que la orquesta dirigida por Don Costa interpretó “*Sabor a Nada*” en la previa del show de Sinatra, algo tan interesante como aquello ocurrió a metros de allí, en el estadio Obras Sanitarias. La Revista *Humor*, de Andrés Cascioli, organizó un festival de tres días “en protesta” por el fastuoso espectáculo con entradas a 1.000 dólares. El espíritu

del festival consistía en contrastarlo con la vastedad y calidad de la “música popular argentina” y entre los artistas que participaron estaban Manal, Facundo Cabral, el Sexteto Tango, Antonio Tarragó Ros, Rubén Rada, Juan Carlos Baglietto (con Fito Páez y la nueva trova rosarina), Miguel Cantilo, Cuarteto Zupay, Rodolfo Mederos, el Grupo MIA de Lito Vitale, Cuchi Leguizamón, Horacio Salgán y Ubaldo de Lío y, para el cierre, Luis Alberto Spinetta.

Como en una premonición del “Festival de la Solidaridad Latinoamericana”²⁶, las principales figuras de la música nacional se reunieron en esas jornadas por un motivo un poco menos polémico: repudiar a Palito Ortega. “Todos sabemos que estamos acá por la presencia de Sinatra en Argentina” (López Echagüe, 1993), dijo Facundo Cabral antes de iniciar su presentación. “Pero el problema no es que venga éste”, aclaró, “sino que se quede el otro”.

En una entrevista con la revista *El Porteño* de 1984 (Krawiecki, 1984), Palito Ortega se refirió a la contracumbre de la Revista *Humor*: “Siempre me dieron, por eso de no comprometerme. Claro, ellos le daban a los militares, que los desaparecidos... La primera noche de Sinatra armaron un recital en Obras con todo el zurdaje”.

Décadas después, si el episodio García no había sido suficiente para la recuperación de El Rey, lo que terminó de asfaltar el sendero fue la progenie Ortega (el segundo capítulo de esta redención). Julieta, actriz; Rosario, corista de García; Sebastián, exitoso productor de televisión y por último Luis, talentoso director de cine, son los hijos que el matrimonio entre Juan Ramón Bautista y Evangelina Salazar, televisado por Pipo Mancera en 1967, no hubiera permitido prever: progresistas, con gestos irreverentes y, en distintos niveles en su área, agentes de algún tipo de innovación (Emanuel, por su parte, siguió el modelo de cantante romántico de su padre; Martín, el menos conocido de los 6 hijos, aunque trabaja en el “mundo del espectáculo”, no se integró al star system). Los Ortega se convirtieron en una familia argentina modelo tanto para Almorzando con Mirtha Legrand como para la Rock

²⁶ El recital del 16 de mayo de 1982 en la Sociedad Rural durante la guerra de Malvinas. El slogan fue “Mucho rock por algo de paz”.

and Pop; la revista *Hola* o *Rolling Stone*; el suplemento Radar de *Página/12* y las vidrieras de sociales de la revista *Noticias*. La metáfora biológica sirvió de puente para el reconocimiento generacional: una cierta sensibilidad rockera parida por el fenómeno comercial de la música pop cantada en castellano.

Sin embargo, el modelo familiar del cual Palito Ortega hizo un emblema fue probablemente una de las razones del rechazo que le propinó el rock nacional. Siguiendo con el planteo de Kohan, una forma productiva de ver esto es su comparación con Sandro. El *Tributo a Sandro. Un disco de rock* fue una idea de Afo Verde ejecutada, entre otros, por Divididos, Los Visitantes, Virus, Ataque 77, los Fabulosos Cadillacs y Bersuit, que participó de la ola retromaniaca de su época (ver capítulo 8), destinada a permanecer por décadas entre los argentinos. La pregunta que se impone es por qué el disco de Sandro llegó en 1998, con grupos en el esplendor de su carrera y completamente ajenos a la voluntad del homenajeado, y en cambio el disco autocelebratorio de Ortega llegó recién en 2015. Lo mismo podría valer para Charly García, quien convocó a Sandro para grabar “Rompan todo” en su disco con Pedro Aznar, *Tango 4*, de 1991, y dos años antes se había subido al escenario del Hermitage de Mar del Plata para acompañar en el piano al gitano en “Jailhouse Rock”²⁷.

Una respuesta posible se encuentra en el debut cinematográfico de Sandro, un cameo en la película de 1965 *Convención de vagabundos* donde el futuro gitano imita a Elvis Presley en una performance híper erótica acompañada por gritos y estertores femeninos que subrayan su “sexualidad suburbana” (Alabarces, 2011). La película, un guión de Hugo Moser dirigido por Rubén Cavalloti, trata sobre un vagabundo que recibe una gran fortuna y convoca a sus pares de todo el continente para decidir cómo gastarlos y en el camino barrunta el drama de los valores perdidos en un mundo amenazado por la bomba nuclear y la cultura joven. La escena de Sandro es presentada por una “joven revolucionaria periodista” (Graciela Borges), quien dice las palabras introductoras: “Y ahora, para ti, mujer

²⁷ En 2015, García le dijo a Clarín: “Siempre me llamó la atención Sandro; era muy violento en una época: ¡Tiraba la campera al piso!” (Barone, 2015).

del futuro, lo que te gusta”. Mientras Sandro despierta las pasiones de las mujeres enloquecidas, el protagonista del film (Ubaldo Martínez) recibe preguntas de otros periodistas interesados en su caso: “¿Usted cree que el mundo está en crisis moral?”; “¿Usted cree que la humanidad no tiene salida?”; “¿Quién es más culpable de la situación actual, el hombre o la mujer?”. Como señalan Toscano y Warley, la película es “un alegato bastante directo contra la decadencia de Occidente” (Toscano y Warley, 2005). A lo largo de la película, el ejemplo del vagabundo rico compele a distintos trabajadores a convertirse en vagabundos en lugar de entregar su fuerza de trabajo por monedas. El protagonista, decepcionado y asustado por el devenir de los acontecimientos, tiene una charla iluminadora con un sacerdote, y decide cambiar. En su discurso final en la convención les pide a sus colegas que “bajen los harapos” y anuncia que donará su dinero a un fondo para la infancia, porque los niños “son los señalados para hacer de este continente el paraíso que todos soñamos”. El cierre de la película está a cargo de un personaje secundario, un chico del pueblo donde predica el sacerdote: Palito Ortega, para entonces ya máxima figura del Club del Clan. Rodeado de mujeres, pero ya no enloquecidas sino “enamoras”, canta la canción final de la película: “Se ilumina de amor la oscuridad / es cuando el hombre entiende la verdad / de la infancia, la verdad / maravillosa verdad / niños, con amor, ilusiones y alegría / niños sin dolor y la fe del nuevo día”. Y la última estrofa, escrita sobre fondo negro: “América entiende la verdad / a la infancia hay que salvar / y será tierra de paz / tierra de Dios”.

Además de poner en escena aquella ambivalencia en las expectativas sobre los jóvenes de la que habla Valeria Manzano (“prudentes en lo sexual y lo político, cosmopolitas en sus consumos culturales”) (Manzano, 2010), la película sintetiza en apenas minutos (y recién en 1965) los dos modelos de sustitución de importaciones de Elvis que produjo la Argentina: uno iracundo, irracional, riesgoso, salvaje y groseramente sexual; el otro recatado, ejemplar, prolijo, bondadoso, esperanzado. Un padre, un modelo de yerno, casi un candidato a gobernador.

6. REVOLUCIÓN PRODUCTIVA. La nueva política.

La recuperación tardía de Palito Ortega tuvo avances y retrocesos durante la década del 90, cuando el Elvis argentino retornó de su autoexilio en Miami para ser primero gobernador de la Provincia de Tucumán, luego senador nacional, secretario de Desarrollo Social hacia el final del gobierno de Carlos Menem y finalmente candidato a vicepresidente de Eduardo Duhalde, en las elecciones de 1999. Su candidatura para gobernador, en 1991, fue la estrategia que ideó Carlos Menem para impedir la reconquista de Tucumán de Antonio Domingo Bussi, comandante del Operativo Independencia y luego gobernador de facto de la provincia, que terminó perdiendo por mínimo margen, no sin antes denunciar fraude. El Partido Justicialista de Tucumán arrastraba una crisis de legitimidad irremontable. Durante los gobiernos peronistas de José Fernando Riera (1983-1987) y José Donato (1987-1991) habían crecido el déficit fiscal, el desempleo y su rescate a través del empleo público a niveles de inviabilidad. En ese contexto, los crímenes de Bussi parecían no pesar en la balanza electoral.

Por estas mismas razones, la salvación del peronismo debía llegar desde afuera del peronismo. “El triunfo de Ortega es una buena muestra de que la partidocracia está en retirada y, como dice Menem, de que para hacer política no se necesita ser político”, explica Bernardo García Hamilton, fundador de la UCEDÉ tucumana, en el libro *Palito Ortega, del ocaso artístico al éxito político* de Hernán López Echagüe (1992). “Cuando uno habla de votar a las personas, siempre se interpreta como caudillismo. Pero no es así. Se lo vota no porque sea un caudillo, sino porque es una buena persona”, resume García Hamilton.

Palito Ortega reunía cualidades extraordinarias. Además de su fama, origen humilde y cierta *expertise* empresarial, encarnaba como pocos la estructura de valores del conservadurismo popular: tradición, familia y consumo de masas. Por otra parte, su relación con el peronismo era estrictamente sentimental y administraba una distancia prudencial con el bussismo: “Yo no digo que en Tucumán no haya cometido excesos. El cementerio estaba cerrado y a la noche llegaban camiones y depositaban cuerpos, se supone. Pero limpió

Tucumán”, transcribe López Echagüe en su libro entre otras declaraciones de Ortega en la campaña electoral de 1991. Por último, Ortega tenía espalda financiera: su propio patrimonio y el de su eterna mecenas, Amalia Lacroze de Fortabat, quien le cedió un Lear Jet para recorrer la provincia durante la campaña.

La decisión fue estructurar un nuevo frente, donde el justicialismo estuviera integrado pero que además representara a liberales (UCEDÉ) y democristianos. Primero se llamó “Nuevo Rumbo” y luego “Surgimiento Innovador”, pero detrás de esta invención política estaba nada menos que el gobierno nacional de Carlos Menem, que no podía dejar que nada menos que Antonio Domingo Bussi tomara el poder. Esta vez por las urnas. Mientras tanto, Palito, “así como supo entregarse a los antojos de Ricardo Mejía para alcanzar la gloria artística, ahora se abandona a la trama política que (el sindicalista y luego gobernador de Tucumán, Julio) Miranda, Menem y (el futuro interventor de la provincia, Julio César) Aráoz han elucubrado. Ellos dirigen sus pasos” (López Echagüe, 1993).

Antes de la renovación, el neoperonismo de Carlos Menem, que ya había cambiado el esquema de “ensayo y error” (Novaro, 1994) de Rapanelli-Roig-González por la imaginación financiera de Domingo Cavallo, decidió la intervención de Tucumán. Fue la primera de una saga de tres provincias vecinas: la segunda fue la de Catamarca en abril de ese año, tras la crisis desatada por el caso María Soledad Morales, y la tercera fue la de Santiago del Estero en 1993, tras el célebre “Santiagazo”.

En Tucumán, la crisis de la hiperinflación había devastado la economía y a eso se agregaba un sismo político acelerado por el ascenso en la popularidad del General Bussi. El Partido Justicialista convocó a una convención constituyente para reformar la Constitución con el propósito declarado de socavar las posibilidades de Bussi y su partido Defensa Provincial-Bandera Blanca. El resultado: Bussi ganó las elecciones a convencionales. La incapacidad del gobernador Donato para administrar la crisis, las huelgas de estatales, protestas de jubilados y algunas rebeliones policiales determinaron la intervención. El encargado de instrumentarla fue el ministro del Interior, Julio Mera Figueroa, y el interventor, el secretario de Energía de la Nación, Julio César Aráoz.

Aráoz acomodó la Provincia al “decálogo menemista de la reforma del Estado” y sus mandamientos. “La mía ha sido una intervención popular, aunque haya sido un remedio extremo. Hice una política de ajuste con justicia social”, según la definición de Aráoz (López Echagüe, 1993).

Con la provincia relativamente saneada, Palito Ortega se encaminó a ganar la elección. Al inicio de su campaña, las encuestas encargadas por Carlos Corach le daban 14% frente a un apabullante 64% de Bussi. La polarización fue total y Palito Ortega encabezó la gesta que impidió “la formación del partido militar”. El resultado oficial (denunciado por fraudulento por Bussi) determinó el triunfo de Ortega por 35.000 votos. Todos los apoyos fueron fundamentales: de la UCEDÉ a Mercedes Sosa (Bracelli, 2003), quien ofició de juez de paz en la demanda política que el progresismo cultural argentino mantenía con Ortega.

El desempeño de Ortega en la gobernación será por siempre juzgado por el resultado electoral de 1995: el demorado triunfo de Antonio Bussi. El militar con mayor éxito electoral en Argentina tras el regreso de la democracia (excepto quizás por Aldo Rico) gobernó hasta 1999 y volvió a ganar elecciones ese año para diputado nacional y luego en 2003, esta vez para intendente de San Miguel de Tucumán. Sin embargo, no pudo asumir ninguno de los cargos. Como haría luego en 2005 con Luis Abelardo Patti, el Congreso le negó el diploma para sesionar en nombre de los tucumanos. Y en 2003, tres meses después de la elección municipal, fue arrestado por la desaparición en 1976 del senador tucumano Guillermo Vargas Aignasse, en una causa que terminó en 2008 con una sentencia de prisión perpetua. La elección de 2003 tenía un carácter simbólico particular porque su principal contendiente, a quien Bussi venció por apenas 17 votos, era Gerónimo Vargas Aignasse, hijo de su víctima.

La carrera política de Palito ya había terminado para entonces. En 1998 había asumido el ministerio de Desarrollo Social de la Nación como parte de una estrategia del presidente Menem para trabar la candidatura natural por el PJ de Eduardo Duhalde a la presidencia. Finalmente, Ortega terminó negociando su ingreso en la fórmula oficial. Con la derrota en

primera vuelta en octubre 1999, mantuvo su banca por Tucumán en el Senado para la cual había sido electo en 1995.

La Alianza había producido también sus propias tele-celebrities: Graciela Fernández Meijide, el propio Aníbal Ibarra y el frondoso espectro de publicistas y gestores culturales del grupo Sushi formaban su propia versión de la “renovación de la política” encabezada por Fernando De La Rúa: un radical cordobés que había sido candidato a la vicepresidencia de la Nación en 1973. En abril de 2000, el escándalo de las coimas en el Senado y la “Banelco” -según la famosa definición de Hugo Moyano- había superado cualquier expectativa. Tanto de sus denunciantes como de los denunciados. En el medio de la discusión por la reforma laboral, la fractura social en una economía agónica se empezó a colar dentro de la coalición gobernante: el resultado es hartamente conocido.

La crisis de las coimas en el Senado aparecía como síntoma de otra crisis, la de la “representación”, y hasta el propio Palito Ortega se vio obligado a aclarar su (no) participación en el entuerto con una célebre entrevista en el living de Susana Giménez. Las lágrimas de Palito, que quedaron para siempre en el frondoso archivo de los programas ad hoc de la televisión argentina, imprimieron el tono final a su carrera política.

El 9 de diciembre de 2001, 20 días antes de la llegada de su compañero de fórmula a la presidencia, Ramón Bautista Ortega dejó su banca. Y retomó la senda artística para ser recuperado en plena era de la “argentinidad al palo”.

7. HOY SE ME DIO POR RECORDAR. *No future.*

7. 1. Ese amor que hasta ayer nos quemaba

Canal 13 estrenó *El sodero de mi vida* el 3 de marzo de 2001 con una fiesta burbujeante en el Hipódromo de Palermo. El número fuerte del evento fue la presentación en público del tema musical de la tira, una composición tropical de Chico Novarro cantada por Palito Ortega y Lucía Galán, el 50% del dúo Pimpinela. Era la decimotercera producción televisiva de Pol-Ka en apenas 6 años y la heredera directa de *Gasoleros*, la hiperexitosa tira del año 98 que marcó ratings históricos para una telenovela en *primetime* y prohijó sus copias en el espejo de Telefé: *Buenos Vecinos* (con Hugo Arana y Moria Casán), y luego otro éxito descomunal de la televisión argentina, *Los Roldán*, de 2004, que también llevaba como canción de apertura una canción de Ortega.

Si, como plantea Alabarces, *Gasoleros* recurría a la autorreferencialidad televisiva para crear su propio costumbrismo (en lugar de recrear la vida popular como Alberto Migré, recrear a Migré), en el *Sodero* el gesto se hacía aún más evidente. Antes del estreno, la novela se anticipó en los noticieros del canal con segmentos del estilo *Sucesos argentinos* donde “Dady Brieva (encarnando al padre del personaje que ocupa en la historia) aparece en las imágenes junto al expresidente Juan Perón mediante el mismo artilugio técnico utilizado en películas como ‘Forrest Gump’ o ‘Zelig’”, de acuerdo a la crónica del diario *La Nación* (Stiletano, 2001).

La elección como figura estelar de Andrea del Boca, el epítome de la telenovela argentina de la década precedente (y figura infantil en *Papá Corazón*, de 1973), subrayaba el diseño nostálgico de la tira. Por otra parte, sería ocioso indagar en los sentidos populares de la figura del sodero, tanto como arquetipo romántico del mundo campanelliano perdido o como referencia ineludible del género “chistes sobre la infidelidad”. De hecho, la trama giraba alrededor de un *affaire* extramatrimonial. Quizás la decisión de producción más

relevante de la novela guionada por el dúo Maestro-Korovsky sea el casting de *Dady Brieua* como protagonista, un galán heterodoxo para los cánones de la época.

La canción de Palito Ortega completaba el espíritu restaurador de la novela. Pese a su reciente fracaso político (todavía era senador), Palito Ortega *rendía* como exhumación cultural para una televisión argentina que se aferraba a su propia tradición para vender entretenimiento en casa. La letra de la canción es perfectamente ortegueana, con un horizonte conceptual y poético encajado en el “barrio entrañable donde vine a enamorarme”, “tu simpleza y alegría”, “la pureza de tu amor”. La música, de Chico Novarro, es síntoma de la invasión tropical que copó la televisión argentina a partir de los años 90. Con el ritmo murguero de la canción “Gasolero” de los Fabulosos Cadillacs, Pol-Ka ya había marcado en *Gasoleros* cierta distancia respecto del sentimentalismo épico de Alejandro Lerner (cuya asociación estética con Adrián Suar comenzó en *La banda del Golden Rocket*, otra creación de Jorge Maestro). Un año después, *Buenos Vecinos* eligió “La vida es un carnaval”, de Celia Cruz. Si bien la cumbia argentina no hacía todavía su ingreso estelar (ni siquiera en *Muñeca Brava*, cuya tematización cumbiera era singular), la canción de apertura de *El sodero* era efectivamente una cumbia, ritmo al que Palito Ortega le había entrado muy tempranamente en “Decí por qué no querés”, de 1963.

La apertura de *Los Roldán*, en 2004, era también un ritmo tropical cantado por Palito. “Buena gente” es el título de la canción y lleva, también, un estribillo irremediamente ortegueano: “uno vive mucho más la vida / si hay amor, si hay amor / nos parece que todos los días / sale el sol, sale el sol”. Un año antes se había estrenado *Son amores*, una nueva telecomedia costumbrista de Pol-Ka, cuya cortina musical era, igual que la de *Gasoleros*, murguera. Esta vez estaba a cargo de Los Auténticos Decadentes, banda del rock nacional precursora en incorporar ritmos tropicales y otros géneros populares a su repertorio. Los Decadentes fueron precursores también en la recuperación nostálgica que, a la manera de las telenovelas argentinas de fines de siglo XX, releyó el repertorio de la canción popular

argentina. En 1993, para el disco *Fiesta monstruo*, grabaron “Siga el baile”²⁸ junto al mítico Alberto Castillo, autor de la canción que registró por primera vez en 1945 para el LP *De mi barrio*.

El gesto punk de la “música fiestera” de los Decadentes tiene su declaración de principios en el título del álbum de 1997, *Cualquiera puede cantar*, con un ecumenismo estético que llevó al rock nacional por terrenos inexplorados hasta entonces. Y produjo decenas de “canciones para toda la familia” en cuya revitalización de determinados géneros (desde la cumbia hasta la música disco, el candombe y la murga, o incluso el pasodoble en “Cómo te voy a olvidar”) confeccionó un virtuoso catálogo de imágenes retro. Llevado a la hipérbole, una reinterpretación del lema punk “no hay futuro”: busquemos en el pasado.

No fueron los Decadentes sino Vicentico, vocalista de los Fabulosos Cadillacs, quien se ocupó, finalmente, de versionar a Palito Ortega. La de Gabriel Fernández Capello es una trayectoria ejemplar para ilustrar el espíritu de pastiche de fines del siglo XX. Los Cadillacs surgieron en la escena que compartía el punk, el rockabilly, el ska, el reggae y la new wave en la Buenos Aires de los años 80. Conocieron la visibilidad en 1988 con el éxito de “Vasos Vacíos”, corte de difusión de su tercer disco, *El ritmo mundial*, con la inoxidable participación de Celia Cruz. Pero aquello no fue nada comparado con la proyección internacional que les otorgó “Matador”, una de las dos canciones originales del álbum recopilatorio *Vasos Vacíos*, de 1993. La otra canción era “V Centenario”, compuesta para repudiar la celebración de los 500 años de la conquista de América. Pese a su ambientación porteña, Matador se reterritorializó para convertirse decididamente en una canción latina, a caballo de la ubicuidad del mundo marginal en cualquier región de América del Sur, la referencia a Víctor Jara, el timbre salsero de Vicentico, su esencia percusionística. Los elementos convergieron en un hit continental que proyectó la carrera de los Cadillacs, pero sobre todo la estrella de Vicentico, a planetas recónditos: en 2003, cantó la canción en Miami junto a Ricky Martin, Juanes y Charly Alberti para la gala de los premios MTV Latinos.

²⁸ “Ahí le empezamos a gustar a la gente grande, le caímos simpáticos a la abuela”, dijo Gustavo “Cucho” Parisi (Mancusi, 2016).

Para entonces, Vicentico ya se había lanzado como solista para construir una carrera cada vez más melódica y consolidarse definitivamente luego como un *crooner* latino. Varios covers comprueban lo expuesto: “Algo contigo” (de Chico Novarro), “No te apartes de mí” (de Roberto Carlos), “Paisaje” (de Franco Simonetti y popularizada en Argentina por Gilda), “Esto de quererte” (de Xuxa), “Sólo hay un ganador” (de Abba) y, por último, “Sabor a nada”, de Palito Ortega, grabada para el álbum más exitoso del cantante: *Solo un momento*, de 2010. Dos años después, Vicentico fue convocado para participar de los *duets* de nada menos que Tony Bennett. La canción elegida fue “Cold, Cold Heart”, una asociación apenas menos glamorosa que la de Ortega y Sinatra, cuya orquesta, como ya dijimos, interpretó, también, “Sabor a nada”. Un antecedente del destino romántico de Vicentico está en la participación de los Fabulosos Cadillacs en el *Tributo a Sandro*, donde se hacen cargo del intimísimo “Porque yo te amo”.

Paralelamente a esta recuperación nostálgica, otro grupo produjo una ampliación insospechada del rock nacional por esos años, aunque también de la “música para toda la familia”. Las baladas electrokitsch de Miranda!, cargadas de estética *queer*, reconocían como referentes directos a los melodramas del dúo Pimpinela y el catálogo musical de las telenovelas argentinas, inspiración plasmada en el EP de 2006 *Quereme!*, un tributo a 4 obras fundamentales: “Quereme... tengo frío”, de Marilina Ross (para la novela *Piel Naranja*, de 1970); “Una lágrima sobre el teléfono”, de Paz Martínez (para *Una voz en el teléfono*, de 1990); “Esa extraña dama”, de Valeria Lynch (para la novela del mismo nombre de 1989), y “Amándote, soñándote”, del cantautor Braulio (para *Amándote*, de 1988).

Los Miranda! interpretaron esas versiones en la gala de los Martín Fierro de 2006 y expandieron luego su relación con el género aportando las canciones de apertura de las tiras *Lalola*, de 2007, y *Quiero vivir a tu lado*, de 2017. La trayectoria de *Miranda!* es singular. Su influencia más reconocible quizás sean los ingleses Pet Shop Boys, que también pasaron del *under avant garde* al *mainstream*, recorriendo texturas populares inadvertidas para rockeros más ortodoxos. Pero sigue siendo notable el caso del dúo que pasó de Cemento a Almorzando con Mirtha Legrand, y que capitalizó a la vez el desparpajo

ochentoso de Virus o Los Twist (que también incursionaron en una gestualidad retro) y el sentimentalismo plástico de las telenovelas de la tarde. En Miranda! sobresale el “tú” como recurso histriónico, una operación de exterioridad que se distancia del objeto en su modulación irónica o devocional (algo que también está presente en Manuel Puig). La marca de estilo del grupo, y su mayor virtud, es la ambigüedad. Se verifica rápidamente en la sexualidad (“las cosas más sucias de un modo elegante”) pero también en el énfasis de la artificialidad del hecho artístico: el hipersentimentalismo como una forma de desmitificación de los sentimientos.

Los Miranda! no podrían no haber estado en el homenaje que CAPIF (Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas) le rindió al Rey en mayo de 2018. Ale Sergi y Juliana Gattas interpretaron “¡Qué suerte!”, una canción de Novarro y Ortega que fue la marca registrada del tono estridente de Violeta Rivas. Del tributo en el CCK, titulado “Un muchacho como él”, participaron además Los Totorá, Jimena Barón, Daniel Agostini, Juanse, Elena Roger, Iván Noble, Lali Espósito, Pedro Aznar y Charly García. Un abanico de casi 360°.

Miranda!, Vicentico y Los Auténticos Decadentes son tres ejemplos paradigmáticos de la permeabilidad entre géneros que funcionó como vehículo de recuperación de materiales descartados entre fines de los años noventa y la primera década de los 2000, de la cual también fue tributario Palito Ortega, “culminación y síntesis” de la Nueva Ola sesentista. Son, además, tres ejemplares de la última etapa de una industria discográfica que todavía se resistía a los modelos de negocio de Internet (los famosos juicios contra Napster ocurrieron en 2001) y seguía aferrada a la televisión para sobrevivir y reproducirse. El otro gesto retro de la época: un homenaje al sistema diseñado por Ricardo Mejía.

7.2. La luz de la esperanza no se apagará jamás

“En cierto punto”, escribe Simon Reynolds en *Retromania*, “la enorme masa de pasado musical acumulado comenzó a ejercer una especie de atracción gravitacional” (Reynolds,

2012). La accesibilidad a este archivo planetario es mayor que nunca y, su interrelación, total. La figura contemporánea por excelencia es la del curador, el DJ, para quien el “link” es una operación física instantánea. Hoy, la distancia entre Leda Valladares y la música electrónica es más corta que la que separaba a los Beatles del sitar de Ravi Shankar o a Maurice Ravel del blues. La música se convierte así en una “constelación organizada de puntos de referencia y alusiones” (Reynolds, 2012), donde la cita es cada vez más visible, la influencia más literal. La profecía borgeana cumplida: una cultura que solo crea lo que es capaz de olvidar.

En ese *loop*, ¿qué lugar ocupa lo orteguano? Primero, una función netamente referencial: un significante que repone un tiempo histórico. Palito Ortega cumple esa misma función en el “tiempo familiar”, tal como lo define Jesús Martín Barbero para analizar el lugar cultural del melodrama. “Entre el tiempo de la historia -que es el tiempo de la nación (...)- y el tiempo de la vida”, el tiempo familiar “es el que promedia y hace posible su comunicación” (Barbero, 1987). Si, como dice Monsivais, el melodrama es “la clave del entendimiento familiar”, la memoria musical ordena las coordenadas diacrónicas que constituyen determinados nudos sociales. En el caso de Palito Ortega, la obsesión sobre el tema de la alegría refuerza todavía más este componente. Canciones como “Viva la vida”, “Bienvenido amor” o “La sonrisa de mamá” remiten irremediabilmente a tiempos mejores, a recuerdos mejorados por operación de contraste (y quizás, por qué no, también olvido).

Palito Ortega compuso el mayor éxito de su carrera en 1967. “La felicidad”, según reportes periodísticos (Clarín, 2007), vendió 2,5 millones de copias y “fue cantada en español, inglés, italiano, alemán, francés, holandés y sueco”. En 2007, le contó a *Clarín* que había compuesto la canción fruto de su amor con Evangelina Salazar. Para algunos, “La felicidad” se volvió pronto un himno de cinismo, una broma innecesaria en el año de la muerte del Che Guevara y en plena dictadura de Juan Carlos Onganía. “¿Qué ha habido para que, viniendo del hogar que yo vengo, con dificultades enormes, de padres separados, con necesidad de madre, yo no viviera resentido con la vida? Tenía necesidad de cantarle a

la vida más en su perfil positivo que en el del dolor, la frustración o la bronca”, explicó oportunamente Palito.

En 1971, “La felicidad” tuvo una suerte de lado B. “Andá y tirate al río” fue la respuesta de Ortega a todos sus críticos y, probablemente, al inconformismo de la época. “Si no te gusta que la gente esté contenta / si no te gusta ver feliz a los demás / tirate en el río en la parte más profunda y después cuando te hundas si querés podés gritar”, decía la canción, una pieza de coerción emotiva bastante infrecuente en la obra de Palito.

La cifra de lo ortegueano es definitivamente el optimismo alegre. “Por olfato de chico de barrio y futbolero, me di cuenta que Palito Ortega era una fuente de alegría”, escribió Alfredo Leuco en un panegírico titulado “Palito venció a Stalin”. Según el razonamiento del periodista, “estaba muy mal visto” escuchar a Ortega en los años de su esplendor entre sus congéneres, muchos de ellos formados políticamente “en la fragua del stalinismo”. Probablemente, una de las premisas que subyacen en el absurdo de Bombita Rodríguez.

Para Juan José Campanella, Palito Ortega también es fuente de alegría. Y en el prólogo de *Autorretrato* (Ortega, 2015) llega al extremo de compararlo con Beethoven: “Si el arte puede darnos placer aunque sea por un momento, creo que en este caso Ludwig y Palito están cabeza a cabeza. Porque si el adagio de Beethoven es ideal para un momento de reflexión y soledad, es muy poco factible que uno recurra a él cuando está contento y quiere cantar con amigos. Si Beethoven puede arrancarnos lágrimas con esa hermosa melodía (“Gassenhauer”), Palito nos arranca carcajadas con su vitalidad y alegría”. Y sigue Campanella: “El arte debe sobre todo generar respuestas emocionales. Alegría, tristeza, exaltación, reflexión”.

Además de confirmar el “efecto Beethoven” (Fischerman, 2004), esta teoría sui géneris de la música funcional de Campanella resume de manera conspicua el aura justificatorio que rodea a Ortega, donde se exalta un placer ¿culposo? afirmado sobre una supuesta incorrección (“la crítica culta había dicho que no debía escuchar a Palito”, escribe Campanella). Si el efecto Beethoven supone a la abstracción como valor supremo y paraguas de la “autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo,

sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha” (Fischerman, 2004), el “efecto Palito” es todo lo contrario: accesibilidad, simpleza, referencialidad total. Quizás el único valor compartido sea el de la autenticidad. Los defensores de la alegría orteguana no negociarían ese valor: un compromiso irrestricto con entretener y llevar felicidad a sus oyentes. Porque si el efecto Beethoven se reduce a la subsunción del material a su componente abstracto, el efecto Palito es la subsunción del material a su componente funcional. Para esquematizar aún más el planteo, hasta podría decirse que en esta dialéctica, el primero supone un énfasis en la oferta y el segundo un énfasis en la demanda: el valor de Palito Ortega radica en su capacidad para satisfacer una necesidad preexistente en su público. Una ética de mercado: el cliente siempre tiene la razón.

La analogía política, aunque rudimentaria, es posible. Leuco centra su diatriba contra los “stalinistas” de su generación en su dogmatismo, su “ceguera”, su incapacidad para entender lo que sucedía a su alrededor: satisfacer a una demanda. Lo que descubre en Palito es lo contrario, su conexión inmediata con un estado de la sociedad, con “lo que quiere la gente”. E incluso más: lo que *genuinamente* quiere la gente. En esta ideología de la música funcional se filtra una suerte de “acá no hay nada que inventar”, una afirmación de lo que es tal cual es. El macrismo se apalancó sobre esta operación narrativa para constituir su horizonte de expectativas: no prometía el mundo como una entrada en el futuro, como podría decirse que intentó el menemismo, sino que prometía el mundo como una forma de volver a la normalidad, de ser lo que en realidad somos. Todos los “problemas que el mundo ya resolvió”, a los que se refería el presidente Macri, pintaban el paisaje conformista de una sociedad que debía cambiar para volver a ser ella misma. “La trampa de la ciencia duranbarbiana”, escriben Martín Rodríguez y Pablo Touzon en *La grieta desnuda*, “es que es en parte diagnóstico y en parte programa. En parte interpreta que ‘así es el mundo’ y en parte quiere que así lo sea. Hay una agenda: una guerra a la intensidad en política, a la sobrepolitización” (Rodríguez y Touzon, 2019).

Lo que dicen los autores es que la lógica del *focus group*, que gobernó la estrategia política de Cambiemos en su ciclo de ilusión y desencanto, afirma como disvalor cualquier signo de mesianismo, siquiera de intervención (por eso, también, el acento sobre el “liderazgo” antes que sobre la figura del “líder”). Es suficientemente obvia la “normalización” de Mauricio Macri, quien aún biográficamente incapacitado para tomar mate con facturas, insistía en exhibirse horizontalmente con “los vecinos”. Otra vez: un espejo de la demanda, un diagnóstico de *lo que quiere la gente* para devolverle exactamente eso. El macrismo comprendió, quizás como ninguna otra fuerza política del país, la hipersegmentación del capitalismo 4.0 (Galliano, 2020) y su sociedad estratificada: la era de la diversidad. Como dice García Canclini, el empeño en defender las diferencias culturales es ya prácticamente anacrónico: “Los empresarios y partidos aprendieron a llegar a los consumidores y ciudadanos particularizando sus ofertas” (García Canclini, 2019). “Donde hay una necesidad nace un discurso”, parecía decir el manual de estilo de Cambiemos, un metabolismo de mercado listo para “comprender” y “acompañar” terapéuticamente cualquier demanda (siempre que no fuera “política”): feministas, antivacunas, veganos, productores agropecuarios, traperos, vendedoras de ollas Essen, hinchas de fútbol, *gamers*, empresarios, empleados, tatuados, bailarines de tango. Un *output* para cada *input* de una sociedad desintermediada (despojada de instituciones viejas como los sindicatos o la iglesia) y cruzada por mil variables. Durán Barba, el “hombre algoritmo” (Rodríguez y Touzon, 2019) soñó con un artefacto político que produjera la traducción instantánea de lo que escuchaba en la conversación de las redes sociales. Ya no como intérprete de la voluntad popular (el antiguo modelo del caudillo), sino como administrador de la demanda; un ecualizador.

Spotify funciona precisamente así. Junto con YouTube, es el mayor almacenador de información de oyentes de música de la historia y es capaz de identificar y clasificar los gustos de sus usuarios para sugerir nuevas canciones o artistas en función de éstos. Un ciclo autoalimentado que reduce y controla la entropía que produce. La misma lógica gobierna al machine learning aplicado a la “solución de problemas” de las grandes

plataformas cloud (Amazon, Microsoft o IBM), o incluso a los itinerarios anti-flaneur de Google Maps. En la creación de música, el carácter instrumental de los algoritmos despierta inquietudes particulares en torno de lo que García Canclini llama “procesos de descuidadización”. La algoritmización de la creación cultural, en este sentido, tendría efectos sobre un diferencial característico de los jóvenes contemporáneos: “la experiencia de sentirse prescindibles” (García Canclini, 2019). Un contraste interesante con la “juvenilización de la cultura de masas” (Manzano, 2015) de los años 60, a partir de la cual “los jóvenes forjaron sentidos de distinción y libraron batallas en torno al gusto” que, según Valeria Manzano, fue clave en la formación de una “heterogénea y cada vez más radicalizada cultura juvenil contestataria”.

No hace falta fantasear con la composición algorítmica (bots de partituras, bots intérpretes, bots luthiers) para medir el impacto del big data y la inteligencia artificial en la creación de música nueva. La tecnología está, sobre todo, reemplazando a figuras como Ricardo Mejía, hábiles intérpretes de las tendencias de lo que “funciona”. Los datos en las plataformas son ya el “diagnóstico y programa”, la guía segura para la (re)producción de las novedades musicales y podemos decir que su modelo estaba prefigurado en el esquema de la RCA y su obsesión con las investigaciones de mercado. Palito Ortega fue el epítome de esta fase previa de música *on demand* en Argentina, mezclada con una figura algo más antigua, la del “traductor” popular. “Es un don”, explicó siempre Palito Ortega.

“La canción popular no hay que rebuscarla mucho. Yo iba por la calle y me crucé con una manifestación de obreros en la puerta de una fábrica que estaban contentos. ¿Qué pasaba? Estaba por volver Perón. Entonces me fui a casa, me encerré con la guitarra y en 15 minutos escribí ‘Yo tengo fe’. Y esa canción volvió a la calle y volvió a ser de la gente. Eso que yo percibí, volvió”.²⁹

²⁹ Televisión Pública (2016) *Palito Ortega en #ElBuscador en Red (completo)*. Recuperado de: <https://youtu.be/cMZKdIF-xtg>

El arte y la política se cruzan en el misterio de la creación, la imaginación providencial por la que se produce esa “conexión” con el público o con el “pueblo”, y donde se ofrece algo nuevo o algo que estaba velado, aún sea ficcional. La atracción gravitacional del archivo, la ideología de la música funcional, la política algorítmica y la pretendida pureza del dato digital amenazan con la supresión de este componente y un apocalipsis de doble filo. Por un lado, el borramiento de la estructura material y los condicionamientos ideológicos que soportan un material cultural o político. Y por el otro, una nueva muerte del autor, una desaparición de la agencia, un relativismo naufragado donde no hay historia sino simple sucesión. Detrás de esta matriz, donde la posibilidad de algo nuevo (algo por fuera de -lo que se cree que es- la demanda) parece imposible o es directamente reprochable, queda solo el voluntarismo. Como en la letra de “Yo tengo fe” o en el relato social del macrismo, una modulación optimista de lo siempre igual, que además de falaz es paralizante.

CONCLUSIONES. Viva la vida, viva el amor

Reponer la historicidad e identificar ciertos cruces de sentido en una trayectoria como la de Palito Ortega, tal como hemos intentado, exhibe, a primera vista, una carencia. ¿Cómo dar cuenta de la deflagración en tamaño significativo? El terreno más firme permite decir que fue la primera gran estrella de la música televisada en Argentina, que reúne todas las condiciones de la figura del “artista comercial”, que fue fundamental en la apertura del mercado de rock y pop en castellano, que el optimismo de su obra coincidió con el voluntarismo de su trayectoria política y que a pesar del repudio que soportó de parte de ciertas zonas culturales, sostuvo en otras su prestigio, legitimado sobre todo en su origen humilde (la “meritocracia”) y la jurisprudencia del éxito masivo.

Pero Palito Ortega fue -es- más que eso. ¿Cómo dar cuenta de la multitud de apropiaciones de “La canción del jacarandá”? Están allí la voz y el bucolismo fantasioso de María Elena Walsh pero también está la melodía clásica de Ortega y están sus onomatopeyas: “ja jara ja já”. ¿Cómo dar cuenta de la fruición en la “música sana” que celebran sus fans en los comentarios de YouTube y en las fiestas familiares? ¿Cómo dar cuenta de los nudos experienciales musicalizados con la obsesión alegre de Palito Ortega?

Más interesante es preguntarse por lo que quedará de Ortega una vez completado el trasvasamiento generacional. A primera vista, los oídos contemporáneos no pueden tomarse en serio el romanticismo antierótico de Ortega, o su festividad inocente (“la chevecha que che chube a la cabecha”) ni tampoco su régimen de felicidad coercitiva. El optimismo en la música pop parece estar conducido hoy más por la cultura de la motivación que por la de la comunión feliz y, en términos musicales, la melodía, que presidía la música de Palito, parece haber quedado en segundo plano para dar lugar a *in crescendos* épicos o a recombatorias de beats digitales. La edad de la inocencia ya terminó; nadie puede cantar “Viva la vida” con el candor de Palito Ortega. De hecho lleva el mismo título un digno ejemplar de la épica pop contemporánea: “Viva la vida”, de Coldplay, es justamente un *in crescendo* motivacional. Y es probable que, en algunos años, el “oh oh oh” que canta Chris

Martin parezca tan poco verosímil como los “prrr” o “eh hey” de Palito Ortega en los parlantes de 2020.

Es verdad que contra la obra de Palito atenta también el “prestigio del tedio”, como lo llamaba Borges. Pero lo que insiste en aparecer en la inocente alegría de Palito Ortega es su referencia temporal, su indisociable relación con la fecha de envasado: algo así como el charleston y los “años locos”. La música de Palito Ortega es la sonorización fantasmal del mundo de baquelita de los 60 argentinos, la moderna sociedad del pleno empleo (masculino) y la heladera Siam. El país al que Manuel Sadosky trajo la primera computadora de su historia (Clementina, en 1960) para luego ser reprimido en la noche de los bastones largos. El país donde el programa más popular de la televisión mostraba a un joven tucumano quebrando sus rodillas al compás de la rotación de sus suelas sobre un impecable piso encerado, con una Epiphone Casino colgada al hombro y un traje perlado, apenas más brillante que el fijador de su peinado.

Los 60 y principios de los 70 mantienen su potencia cultural, en occidente y en Argentina particularmente. No solo por las influencias decisivas en el campo del arte, la música popular y la cultura de masas, sino también por su intensidad política. Sin ir más lejos, a la fallida recuperación del desarrollismo por parte de Cambiemos se le opuso, en la campaña electoral de 2019, la recuperación del “pacto social” de José Ber Gelbard de 1973-1974 por parte de Cristina Kirchner. “En *Espectros de Marx*, Derrida define a la hauntología como el estudio de aquello que se repite sin haber estado nunca presente”, explica Mark Fisher sobre una de sus obsesiones: el espectro como “aquello que no existe en sí mismo pero marca una relación entre lo que ya no es y lo que todavía no ha sido” (Fisher, 2018). Porque en los 60 hay, sobre todo, un “futuro perdido”, una promesa frustrada pero latente de lo que pudo ser. Fisher intenta recuperar un sentido de la utopía para la izquierda, no ya en un pasado idealizado como el de la “retropía” de Bauman (Bauman, 2017) sino en los fantasmas de lo que parecía posible. Nos damos aquí licencia para conjurar el fantasma detrás de Palito Ortega con otro sentido: su música comporta esa armonía pacífica y alegre

de una sociedad sin conflictos que, sin haber estado nunca presente, sigue reapareciendo como posibilidad.

Después de Bombita Rodríguez, la mejor parodia de Palito Ortega la protagonizó el propio Palito Ortega comiendo fideos por televisión con Tato Bores en 1992³⁰. Bores hace las preguntas políticas de rutina al gobernador electo en Tucumán y Ortega responde con estrofas de sus canciones “Yo tengo fe” y “La felicidad”. Sobrevuela el acto del chantaje (el género predilecto de Bores) en la entonación proselitista del artista político. Pero la ficción se sostiene por gracia de una ética de la resignación. Una interesante puesta en escena de aquello que algunos llaman “argentinidad”: no queda otra que creer(nos).

³⁰ Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Wg9xSEvNafo>

BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, Pablo (2011) “Gitanos y bombachas”, en *Peronistas, populistas y plebeyos*, Buenos Aires: Prometeo.
- Alabarces, Pablo; Salerno, Daniel; Silba, Malvina y Spataro, Carolina (2008) “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia” en *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Bauman, Zigmunt (2017) *Retropía*, Madrid: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
- Bracelli, Rodolfo (2003) *Mercedes Sosa: La Negra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bulla, Gustavo (2009) “Televisión argentina en los 60: la consolidación de un negocio de largo alcance” en *Mucho ruido, pocas leyes*. Buenos Aires: Editorial La Crujía.
- Fischerman, Diego (2004). *El efecto Beethoven*. Buenos Aires: Paidós.
- Fisher, Mark (Ed.) (2014) *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma*. Buenos Aires: Caja Negra.
 - (2018) *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Buenos Aires: Caja Negra.
 - (2019) *K-Punk: Escritos reunidos e inéditos*, Buenos Aires: Caja Negra.

- Galliano, Alejandro (2020) *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor (2019) *Ciudadanos reemplazados por algoritmos.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales.
- López Echagüe, Hernán (1991) *Palito Ortega, del ocaso artístico al éxito político.* Buenos Aires: Editorial Letras Libres.
- Luciani, Tomás (1993) *El Rey. Ortega: un fenómeno argentino. De changuito cañero a líder político.* Buenos Aires: Beas Ediciones.
- Mancusi, Diego y Grandi, Sebastián (2018) *Operación Sinatra.* Buenos Aires: Aguilar.
- Manzano, Valeria (2010) *Juventud y modernización cultural en la Argentina de los sesenta.* Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- Martín Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía,* México: Gustavo Gili.
- Novaro, Marcos (1994) *Pilotos de tormentas: crisis de representación y personalización de la política en Argentina, 1989-1993,* Buenos Aires: Letra Buena.
- Ortega, Palito (2015). *Autorretrato.* Buenos Aires: Planeta.

- *Pintos, Víctor* (2013) “Tanguito y los primeros años del rock argentino”, Buenos Aires: Victor Pintos Editora.
- Pujol, Sergio (2002) *La década rebelde*, Buenos Aires: Emecé.
 - — (2019) *El año de Artaud*, Buenos Aires: Planeta.
- Rand, Ayn (1943) *The Fountainhead*. Nueva York: The Bobbs-Merrill Company.
- Reynolds, Simon (2012) *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rodríguez, Martín y Touzon, Pablo (2019) *La grieta desnuda. El macrismo y su época*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Terán, Oscar (1991) *Nuestros años sesentas: la formación de una izquierda intelectual en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- Toscano y García, Guillermo y Warley, Jorge (2005) *El rock argentino en 100 canciones: antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Varela, Mirta (2015) *La televisión criolla*. Buenos Aires: Edhasa.

Artículos periodísticos y otros

- Barone, Eduardo (2015) “Sandro en la boca de cinco grandes de la música”, en *Clarín*, Buenos Aires: 18 de agosto.
https://www.clarin.com/musica/sandro-charly-garcia-roberto-sanchez-leon-gieco-litto-nebbia-javier-martinez-palito-ortega-leon-gieco_0_rJI0U4FDmx.html

- Blaustein, Eduardo (1993). “Y Dios creó a Palito”, en *Página/30*. Buenos Aires: noviembre.
- Casas, Fabián (2009) “La venganza de Palito”, en *Los trabajos prácticos*, Buenos Aires: 29 de septiembre. <http://bonk.com.ar/tp/archive/1505/la-venganza-de-palito>
- Ceppi, Mariana; Descamps, Fernanda; Falcón, Rita y Mora, Denise (2009) *Pajarito Gómez. Un fenómeno de articulación: de la Generación del 60 hacia un cine político*. Trabajo de investigación para la cátedra Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
<https://hclaub.files.wordpress.com/2009/02/pajarito-gc3b3mez.pdf>
- Chiarenza, Daniel Alberto (2017) *El jazz me entristece*.
<http://el-jazz-me-entristece.blogspot.com/>
- Chiconi, Luciano (2018) “Anclados en 1990”, en *Revista Panamá*, Buenos Aires: 2 de abril. <http://www.panamarevista.com/anclados-en-1990/>
- Colao, Daniel y Abud, Rafael (1978). “El club del clan. El beat y esas cosas”, en la revista *Rock Superstar*, Buenos Aires: agosto. Hallado en <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/corrientes-musicales-club-clan-beat-02.htm>
- Del Güercio, Emilio y Arias, Mirta (2009). *Cómo hice*. Canal Encuentro. Buenos Aires: Arias.DelGüercio Comunicación. Recuperado de:
<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8037/4810?temporada=2>

- Guerriero, Leila. “Palito Ortega. Rolling Stone Interview”, en *Rolling Stone Argentina* n° 185. Buenos Aires: julio de 2013.
- Kohan, Martín (2009) “Un mundo de sensaciones”, *Diario Perfil*. Buenos Aires: 9 de enero de 2010.
<https://www.perfil.com/noticias/columnistas/un-mundo-de-sensaciones-20100109-0004.phtml>
- Krawiecki, Edgardo (1984) “No tuve éxitos con los militares”, en *El Porteño*, número 31, Buenos Aires: julio. Archivo digital:
<https://pdfslide.tips/documents/porteno311.html>
- Lernoud, Pipo (2013) “No todo se vende. Pero la leyenda de Tanguito sí”, en *Página/12*. Buenos Aires: 13 de enero.
- Leuco, Alfredo (2011) “Palito venció a Stalin”, en *Radio Continental*, Buenos Aires: 19 de diciembre.
<https://www.continental.com.ar/opinion/bloggers/blogs/por-alfredo-leuco/palito-vencio-a-stalin/blog/1594505.aspx>
- Mancusi, Diego (2016) “Cucho Parisi: Mi vida en 30 canciones”, en *Rolling Stone*, Buenos Aires: agosto.
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/cucho-parisi-mi-vida-en-30-canciones-nid1929649>
- Plaza, Gabriel (2019) “‘Yo tengo fe’: la historia secreta y política de una de las canciones más populares de Palito Ortega”, en *La Nación*. Buenos Aires: 4 de noviembre.

- Raab, Enrique (1964). “El triunfo de los orangutanes”, en *Primera Plana*. Buenos Aires: 17 de marzo de 1964. (El artículo no lleva firma pero María Moreno lo atribuye al periodista Enrique Raab en *Enrique Raab. Periodismo todoterreno. Selección, comentarios y prólogo de María Moreno*. Buenos Aires, Sudamericana, 2015).
- Reinoso, Susana (2002). “En la Biblioteca Nacional. El arte asoma en las tapas de los discos”, en *La Nación*. Buenos Aires: 5 de junio.
<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-arte-asoma-en-las-tapas-de-los-discos-nid402587/>
- Rodríguez Ansorena, Tomás (2016) “Historias extraordinarias. Entrevista a Billy Bond”, en *Playboy Argentina*, número 123, Buenos Aires: mayo.
- S. A. (1971) “El rey sudamericano del rock”, en *Revista Pelo*. n° 17. Buenos Aires
<http://files.revistapelo.com.ar/pdf/017.pdf>
- S.A. (1962) *Revista Radiolandia*, Buenos Aires: 9 de noviembre de 1962.
- Sarlo, Beatriz (1975) “Nazarelo Cruz y el lobo”, en *Los libros*, Buenos Aires: número 41.
- Sluzarczuk, Eduardo (2015) “Al final, el abrazo llega”, en *Clarín*, Buenos Aires: 16 de octubre.
- Stiletano, Marcelo (2001) “Ortega volvió a ser solo Palito”, en *La Nación*, Buenos Aires: 2 de marzo.
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/ortega-volvio-a-ser-solo-palito-nid54360/>

- Timerman, Jacobo (1964). "Editorial", en *Primera Plana*. Buenos Aires: 17 de marzo.
- Vitale, Cristian (2011) "En el corazón del imaginario popular", en *Página/12*, Buenos Aires: 23 de abril.