

WALDO DE LOS RÍOS Y LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA EN *HI FI*. LOS DISCOS DEL PERÍODO ARGENTINO (1955-1962)

WALDO DE LOS RÍOS AND ARGENTINE POPULAR MUSIC IN HI-FI. RECORDS FROM THE ARGENTINE PERIOD (1955-1962)

Julio Ogas

Universidad de Oviedo

jrogas@uniovi.es

ORCID ID: 0000-0003-3866-3443

Resumen:

Waldo de los Ríos ocupa un lugar destacado en la música popular argentina y española del siglo XX. En su primera etapa (1955-1962) realiza un número importante de grabaciones en las que tiene un lugar preponderante la música de raíz folclórica. En sus arreglos y composiciones confluyen su conocimiento de la música tradicional, su formación académica y su experiencia en el campo de la producción discográfica a partir de su temprana incorporación al equipo de la compañía Columbia en Buenos Aires. Este último campo proporciona una significativa impronta que se pone de manifiesto en el empleo de recursos ligados a las tendencias musicales conocidas, entre otras denominaciones, como *lounge music*, *easy listening* o *mood music* promovidas por diferentes sellos discográficos, entre ellos Columbia. Resultando así, una producción musical que refleja la intención de este músico por encontrar respuestas sonoras al cruce entre las prácticas locales y las que provienen de la modernidad internacional. Es por ello, que es posible enmarcar y analizar su trabajo relacionado con la música de raíz folclórica dentro del espacio de la transculturación compositiva. De forma que su estudio permite apreciar como las versiones y composiciones de Waldo de los Ríos se constituyen en neoculturas que reflejan el alejamiento de las construcciones precedentes ligadas al folclore profesional, para plasmar nuevas formas de enunciar o tratar la música reconocida como de tradición folclórica.

Palabras clave:

Waldo de los Ríos, transculturación compositiva, música popular argentina, música de raíz folclórica, *lounge music*.

Abstract:

Waldo de los Ríos holds a prominent place in twentieth-century Argentine and Spanish popular music. In his early career (1955-1962), he produced a significant number of recordings in which folk-rooted music played a key role. His arrangements and compositions blend his knowledge of traditional music, academic training, and experience in the field of record production—an area he entered early on as part of the Columbia Records team in Buenos Aires. This latter field contributed a distinctive influence, evident in his use of elements associated with musical trends known variously as lounge music, easy listening, or mood music, promoted by various record labels, including Columbia. The result is a body of musical work that reflects his intention to find sonic responses to the intersection between local practices and those emerging from international modernity. Therefore, his work with folk-rooted music can be analysed and framed within the realm of compositional transculturation. This perspective reveals how Waldo de los Ríos's arrangements and compositions become neoculturations, diverging from earlier constructions tied to professional folklore, and shaping new ways to articulate or approach music recognized as folkloric tradition.

Keywords:

Waldo de los Ríos, compositional transculturation, Argentine popular music, folk-rooted music, lounge music.

Recibido: 23-04-2025. **Aceptado:** 07-10-2025. **Publicado:** 19-01-2026.

Cómo citar / Citation: Ogas, Julio. «Waldo de los Ríos y la música popular argentina en *HI-FI*. Los discos del período argentino (1955-1962)». *Anuario Musical* 80 (2025): 598. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2025.80.598>.

1. INTRODUCCIÓN

Waldo de los Ríos [Osvaldo Nicolas Ferrara] (Buenos Aires 1934 - Madrid 1977) destacó como pianista, compositor, arreglista y director de orquesta tanto en Argentina como en España. Su actividad musical estuvo ligada, principalmente, a producciones discográficas y audiovisuales (cine y televisión). Desde muy joven se relacionó con el ámbito del folclore profesional, pero su formación académica y su relación con los estudios de grabación le dieron acceso a otros espacios sonoros, entre los que destaca la *lounge music*, el pop o la música sinfónica. Es así como, durante su primera etapa discográfica desarrollada en Argentina (1955-1962), sus versiones y composiciones ligadas a la música popular argentina y sudamericana aportan una importante novedad a este contexto y reflejan la intención de este músico por encontrar respuestas sonoras al cruce o colisión entre las prácticas locales y las que provienen de la modernidad internacional. Esas soluciones creativas pueden ubicarse en la esfera de las neoculturaciones que propone Ángel Rama¹ (1984) dentro de su estudio de la transculturación, aunque sin desatender que las mismas se producen en un espacio donde se busca confeccionar productos que se ajusten a los nuevos circuitos de difusión y comercialización musical. De esta forma, es posible apreciar como Waldo de los Ríos compagina tres aspectos que hacen a los patrones de legitimación y consagración artística dentro del ámbito de la música popular de su tiempo, el dominio de la música local, el conocimiento de técnicas y estilos de la música académica y la capacidad de adaptarse a los métodos compositivos y de producción de la industria musical internacional de su tiempo.

2. FORMACIÓN, CONTEXTOS Y MODERNIDAD

Waldo de los Ríos ocupa un lugar destacado en la etapa de renovación de la música popular argentina y española iniciada a mediados del siglo XX. Para abordar su relación con este espacio es necesario tener en cuenta los tres ámbitos principales en los que el músico recibe su formación: el de la educación no formal, relacionado con la música popular argentina; el de la educación formal, dentro de la música académica; y el de la educación informal, ligado a la producción musical. Este cruce de conocimientos hace que su labor creativa esté marcada por una acción de mediación o traducción entre esos espacios músico-culturales.

2.1. Aprendizajes y el folclore profesional

Waldo de los Ríos nace en una familia ligada a la música popular de raíz folclórica constituyendo este ámbito el principal aporte a su educación no formal. Su madre fue Marta² de los Ríos (1906-1995), conocida cantante folclórica argentina y con una importante trayectoria en este país y otros de Sudamérica. Su padre, Nicolás Ferrara, fue un guitarrista que acompañaba a su madre, aunque Osvaldo no tuvo mucho contacto con él ya que sus padres se separaron cuando era un niño. También el segundo marido de su madre, Lucho Vargas, era músico y con él si compartió actividad musical. Marta de los Ríos, como consigna la revista *Folklore* de mayo de 1979,³ tuvo entre 1932 y 1952 el período más destacado de su carrera artística, coincidiendo con la niñez y adolescencia de su hijo. En esos años grabó doscientos discos de 78 RPM y compartió escenario con la mayoría de los músicos ligados al espectáculo folclórico, como Andrés Chazarreta, Los Hermanos Ábalos o Los indios trabajaras, entre otros. En fotos reproducidas por la revista mencionada se aprecia que Osvaldo acompañaba a su madre en las giras que realizaba junto a otros músicos. Según consigna una breve nota en el primer número del Suplemento folklore del diario *Democracia*, Waldo de los Ríos debutó acompañan-

¹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008).

² El nombre de pila de esta artista aparece en diferentes sitios como Martha o Marta. En este texto se respeta el uso de uno u otro apelativo en las citas utilizadas y se emplea Marta en el resto de los casos.

³ «Una joven de 73 años. Marta de los Ríos», *Folklore* 293 (1979): 82. De aquí en más, todas las referencias a esta revista corresponden a este enlace: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>.

do a su madre en Radio del Estado cuando tenía trece años.⁴ Posiblemente en esta actuación formara parte del conjunto Los Changos Norteños, dirigido por Lucho Vargas, agrupación con la que realizó diferentes presentaciones y giras. Por ello, no es de extrañar que sus primeras grabaciones fueran junto a Marta de los Ríos.

La cercana relación madre hijo también queda en evidencia en un reportaje que se le hace a Marta en la revista *Folklore* de julio de 1964, titulado *Retorna a España Martha de los Ríos movida por su gran amor de madre*. Allí la cantante comenta: «Vuelvo a España después de diez meses, fundamentalmente animada por un deber ineludible de madre: no quiero que mi hijo esté solo. Y si el me reclama porque no puede hallarse, para qué nos vamos a engañar: yo lo extraño a él, más que él a mí».⁵ Pero también el músico no duda en reconocer la ascendencia que ella tiene sobre él. En una entrevista en la misma revista en enero de 1962, antes de su marcha de Argentina, responde a la pregunta «¿Marta de los Ríos gravita actualmente en la carrera artística de Waldo de los Ríos?», de la siguiente forma:

Marta de los Ríos mujer —no madre— es un monstruo sagrado que cuando canta interpreta e interpreta magnetiza y atemoriza al oyente y a poco de oírla se llega a ver en ella a uno de los últimos exponentes de toda esa generación de artistas de sangre y raza que, sin falsos adornos, poses o hipócritas presentaciones, podían tomar al mundo en un punto, y que Argentina ha perdido. Quizá no sepa usted lo que significa vivir al lado de semejante volcán, pero comprenderá ahora cómo no ha de tener gravitación en mi carrera, si un gesto una palabra de ella son todo un compendio de experiencia de natural sabiduría, en fin, de estar de vuelta de todo.⁶

En el plano de la formación académica, según se refiere en el suplemento del diario *Democracia* citado, Waldo de los Ríos ingresó al conservatorio nacional con nueve años y en 1955 obtiene el título de profesor de piano. En un reportaje que se le realiza en 1962 en el copete se indica que «se formó en el Conservatorio nacional de música. Fue discípulo de Alberto Ginastera, en contrapunto y composición, actualmente lo es de Teodoro Fuchs».⁷ Estas dos figuras destacadas del ambiente musical académico de Buenos Aires no formaban parte del grupo de profesores del conservatorio. El compositor alemán Nathanael Theodor Fuchs (Chemnitz 1908 - Buenos Aires 1969) había llegado exiliado a Argentina en 1937 y a finales de los años cuarenta se radica en Buenos Aires donde, entre otras actividades, es responsable de la primera representación, en 1953, del *Pierrot lunaire op. 21* de Schönberg y en 1958 refundó la Orquesta de Cámara Juvenil. Por su parte, Ginastera luego de regresar de Estados Unidos en 1947 había fundado el Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata y en 1959 fue nombrado decano de la recién creada Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. En la relación con este compositor se insiste en una nota de 1964, donde se expresa: «El caso de Waldo de los Ríos en Europa supone una revalidación justiciera. Cuando apareció en aquel ambiente el discípulo de Alberto Ginastera, no fueron pocos los que saludaron a un músico de verdad y de porvenir, insistir ahora en sus valores nos parece innecesario».⁸

Los espacios de educación formal y no formal aportan los primeros elementos que delinean el espacio sonoro que el joven Waldo de los Ríos aborda. Espacio en el que, a través de arreglos y composiciones, busca compaginar sus conocimientos académicos con la música popular consolidada por los folcloristas que le precedieron, con el objetivo de lograr productos artísticos que superen los límites de calidad y difusión de esos referentes. Es así como en una entrevista realizada en 1962 se le pregunta por qué no se considera un artista folclórico y él responde:

Porque creo positivamente que soy un músico con ciertas y naturales influencias folklóricas y no un folclorista con ínfulas de música. Nunca me ha preocupado el hacer música folklórica, música moderna o música sinfónica. Simplemente trato de

⁴ «Waldo de los Ríos». Suplemento *Folklore* en diario *Democracia* (19/11/1961): contratapa. <https://revistafolklore.com.ar/el-diario-democracia-y-su-suplemento-folklorico/>.

⁵ «Retorna a España Martha de los Ríos movida por su gran amor de madre», *Folklore* 72 (1964): 16.

⁶ «Para Waldo de los Ríos es tan indispensable y natural escribir música como respirar», *Folklore* 9 (1962): 35.

⁷ «Waldo de los Ríos». Suplemento *Folklore*, contraportada.

⁸ «Original de parecerse solo a W. d. l. R.», *Folklore* 73 (1964): 94.

hacer buena música. Entonces, a través del resultado, el oyente puede juzgar mi obra como buena o mala música folklórica, buena o mala música moderna, buena o mala factura orquestal, pero nunca como la obra de un artista folclórico, pura y exclusivamente, ya que no lo soy ni nunca he pretendido serlo.⁹

En estas declaraciones se puede advertir como el músico determina su pertenencia al ámbito que, años después, Diego Madoery define como «folclore profesional». Este autor define con este concepto a las «prácticas y géneros musicales relacionados con la construcción de la identidad nacional, que con una historia extensa previa a la mediatización de la música popular se incorporaron a las distintas formas de profesionalización a partir del desarrollo de los medios masivos de comunicación».¹⁰

Si tenemos en cuenta las declaraciones de los Ríos queda claro que él asume como «ciertas y naturales» su relación con el patrimonio folclórico nacional o la identidad que menciona Madoery, pero se define como algo más que un «artista folclórico». Justamente, para determinar el grado de profesionalización Madoery propone distinguir entre «la relación con el trabajo y la autoconciencia de la estética y/o del lenguaje musical utilizado».¹¹ En este sentido, es evidente que de los Ríos, con veintisiete años, asume plenamente su relación profesional con la música y que su producción está relacionada con el folclore, pero, esencialmente, busca ubicarse dentro de la estética que define como «buena música» dentro de la modernidad de su época.

Dentro del contexto de la música argentina la formación de Waldo de los Ríos no se diferencia, sustancialmente, de otros artistas del folclore profesional de los años sesenta y setenta que se denominaban de proyección folclórica. Según Guerrero,¹² dentro de esta escena se podrían ubicar a Waldo de los Ríos, Eduardo Lagos (1929-2009), Chango Farías Gómez (1937-2011), José Luis Castiñeira de Dios (1947), Manolo Juárez (1937-2020), Kelo Palacios (1932-2021), Dino Saluzzi (1935), entre otros. En este grupo es posible apreciar dos factores que hacen a la construcción de este nuevo espacio profesional y su relación con los movimientos que le preceden. Por una parte, el proceso de adaptación de los géneros populares emprendidos por estos músicos tiene cierto paralelismo con el emprendido por compositores de la música académica argentina de finales del XIX y sus continuadores. Aunque en esta nueva etapa la adecuación de la música popular de raíz folclórica incluye, además de arreglos vocales e instrumentales basados en premisas académicas, otros índices estilísticos más propio de este tiempo, como los del jazz, la música ligera o, incluso, el rock.

Por otra parte, asumen como espacio de acción la espectacularización de los géneros populares llevada adelante por los nativistas o folcloristas profesionales de la primera mitad del siglo XX, como es el caso de Andrés Chazarreta, Los hermanos Abrodos o la misma Marta de los Ríos, entre otros. Sin embargo, ponen distancia con ellos y su característica asociación con lo rural, adoptando la apariencia de grupos universitarios, cultores del jazz o, como en el caso de Waldo de los Ríos, de un músico académico moderno y mediático. Así, se asume la música relacionada con el folclore como parte de un tipo de espectáculo de la modernidad ciudadana de su época, que redimensiona la relación con lo rural o provinciano. Ya no se trata de trasladar a la capital argentina esas regiones más o menos lejanas como reflejo de la añoranza de los que emigraron a la gran ciudad portuaria en busca de trabajo. Se trata de una búsqueda por construir un retrato de ese espacio distante que, sin estar exenta de cierta nostalgia por el legado rural, ofrezca una visión de actualidad e impulso creador.

También es cierto que este proceso de renovación de la música y los medios de difusión no fue exclusivo del folclore. En otros ámbitos, como sucede con Piazzolla en el tango, sucedió algo similar. Justamente, en la misma entrevista donde Waldo de los Ríos señalaba que no se consideraba un artista folclórico, equiparaba su trabajo con el del bandoneonista de la siguiente forma:

⁹ «Para Waldo de los Ríos», 34.

¹⁰ Diego Madoery y Sergio Mola, «Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera», *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014-2015): 358.

¹¹ Diego Madoery, «Estudios sobre el folclore musical argentino», *Revista Argentina de Musicología* 17 (2016): 31.

¹² Juliana Guerrero, «Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina», *Runa* 35, n.º 2 (2014): 51-66.

En nuestro país, en cuanto a música popular se refiere, hasta la aparición de Astor Piazzolla y la mía, vivíamos en un completo atraso técnico musical, pero gracias a la guerra declarada en el pentagrama y frente a los micrófonos, hemos logrado no solamente introducirnos en la opinión pública, sino que hasta hemos impulsado a otros artistas a seguir nuestro camino, creando —y ya no es aventurado decirlo— una nueva posición estética frente a nuestra música.¹³

2.2. Profesionalización y contexto internacional

Como se apuntó, en la construcción de la carrera artística de Waldo de los Ríos incide su acercamiento, en la segunda mitad de los años cincuenta, a los sistemas de grabación y producción discográficos en el sello Columbia. El director de la filial de Buenos Aires de este sello, Peter de Rougemont, apuesta por el joven músico y lo conduce para que aborde la música argentina y latinoamericana dentro del sonido característico del sello. Su relación con los estudios de grabación y la producción musical le llevan a interesarse por los avances en este campo. Es así como en 1962 de los Ríos hace declaraciones indicando que viaja a Europa y que ha «conseguido la autorización para asistir como espectador a los trabajos que se realizan en los estudios de música electrónica» de Colonia.¹⁴ Aunque no se ha podido constatar su presencia, claramente se está refiriendo al *Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks* (WDR). También es oportuno recordar que en la película *Alias Gardelito* (1961), dirigida por Lautaro Murua, el compositor realiza una interesante aproximación a la música electrónica en la realización de la «música y efectos sonoros» (tal como consta en los títulos) de esta producción.¹⁵

Cuando en 1962 es consultado sobre la influencia que tiene sobre su música el sello discográfico para el que trabaja, él defiende su autonomía, alegando que es el director artístico y, por lo tanto, «el único que gravita sobre mí soy yo». A renglón seguido afirma que no es rico porque no se ha dejado «influnciar» por esa empresa que lo tiene contratado.¹⁶ Unos meses después participa en una entrevista a manera de encuesta donde Iván Cosentino les hace las mismas preguntas a tres artistas, Astor Piazzolla, Ariel Ramírez y Waldo de los Ríos. Preguntado sobre lo que representa para él la libertad creadora, Waldo dice: «Nada, para mí no existe. Es un estado ideal del hombre. No me puedo comer un miriñaque de una locomotora». Consultado sobre si piensa en el público a la hora de escribir una obra, dice: «Sí. Ya que si no se vende esa obra no puedo hacer el próximo disco». También reafirma su visión desde la música popular al ser interrogado sobre los conocimientos mínimos que espera en un músico, contestando: «Hay músicos intuitivos que poseen valores estéticos de mayor riqueza que algunos músicos con conocimientos. Prefiero a los primeros y no a los cultísimos segundos».¹⁷

En 1961 viaja a España junto con su madre con el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica, y establece contactos con músicos y cineastas de la península. Al año siguiente se radica en este país donde va a desarrollar una destacada y amplia labor dentro de la música para cine y televisión, y como artista del sello Hispavox, al que se incorpora en 1965. A esta discográfica llega de la mano de Rafael Trabucchelli y, además de sus participaciones como interprete, arreglista, director y compositor, tiene un papel destacado en el desarrollo del «Torrelaguna Sound», trabajando bajo las direcciones de este productor y junto al ingeniero de sonido chileno Mike Llewellyn-Jones. Este sonido, que toma el nombre de la calle en la que tenía su sede Hispavox en Madrid, se asociaba a una característica textura exuberante, resultado de arreglos orquestales sofisticados y las sobregrabaciones y efectos a la manera del conocido como muro de sonido (*wall of sound*). La carrera de Waldo de los Ríos en España es

¹³ «Para Waldo de los Ríos», 34.

¹⁴ «Waldo de los Ríos. Juventud», 5.

¹⁵ En la música que acompaña los títulos y las primeras escenas de esta película (hasta el minuto seis aproximadamente) se puede apreciar esta incursión en el tratamiento electrónico del sonido. Disponible en fecha de consulta 7 de octubre de 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=vFwa9pErl8k>.

¹⁶ «Para Waldo de los Ríos», 35.

¹⁷ Iván Cosentino, «1 pregunta para 3 respuestas», *Folklore* 17 (1962): 25-27.

muy exitosa, se le puede asociar a buena parte de los arreglos y grabaciones de los cantantes famosos de la época, aunque merece una mención especial su desarrollo en lo que hoy llamaríamos *Classical crossover*, con versiones de movimientos de sinfonías de Mozart, Beethoven, Haydn, Mendelsson, entre otros.

Como se puede apreciar, este ámbito de aprendizaje informal y profesionalización lleva a Waldo de los Ríos a conectar con una línea compositiva muy precisa, la que promueven Columbia e Hispavox. Aunque en su primera etapa es la primera la que ejerce como referencia, es posible decir que ambas coinciden en tener como emblema destacado una línea de producciones ligada al ámbito de la *lounge music*, *mood music* o *easy listening*. En la etapa argentina esta tendencia compositiva internacional aportará el fragmento de modernidad que Waldo de los Ríos adopta como estrategias para representar lo local o la música ligada al espacio del folclore profesional. En este sentido, es necesario recordar que su aparición en el mundo de la producción discográfica coincide con artistas destacados de la *lounge music*, como Franck Pourcel (1913-2000), Damaso Pérez Prado (1916-1989) o, su compañero de sello, Michel Legrand (1932-2019). No hay que olvidar que a Waldo de los Ríos, a principio de los sesenta, se lo conocía como el Michel Legrand argentino. También es importante recordar que Columbia incluye en los discos *Top 12* de 1956 (CL 937) y *Top 12* de 1957 (CL 944), editados en Estados Unidos, Canadá y Brasil, las versiones de Waldo de los Ríos y su orquesta de «Monglow» (Delange, Dunning, Mills y Hudson) de la película *Picnic* (Joshua Logan, 1955) y el tema principal de la película *Anastasia* (Anatole Litvak, 1956) compuesto por P. F. Webster y A. Newman. Esta última grabación también fue incluida en el disco *Hit Parade N.º 1 - Les 10 Best-Sellers* (Philips B07.794R, 1958) editado en Francia.

Los términos *lounge music*, *mood music* o *easy listening* mencionados, remiten a usos y prácticas musicales ligadas a la industria discográfica bastante semejantes y, por ende, difíciles de diferenciar. Para Melissa Dawn Goldensmith *lounge music* «describe una red compleja de música que abarca desde instrumentales ligeros (de escucha fácil) hasta usos experimentales de instrumentos y tecnología de vanguardia (de escucha no tan fácil)». Como ella explica, el *lounge* remite a la presencia de diferentes fuentes musicales y abarca diversos espacios culturales e innovaciones tecnológicas. Sobre las fuentes musicales, esta autora menciona la música incidental como una posible raíz y señala como inspiración la música ligera de las radios de las décadas de 1920 y 1930, el estilo de los crooners, el jazz Dixieland, la músicaailable de las orquestas latinas, las *novelty* y *gimmick song* e, incluso, la música experimental o futurista, entre otras.¹⁸ Como se puede entender ello da lugar al empleo de diferentes tipos de instrumentos, como: los propios de la música académica occidental, ejecutados de forma habitual o empleando técnicas, en cierta forma, experimentales; los de las músicas tradicionales de diferentes partes del mundo; y los instrumentos electrónicos junto con efectos sonoros provenientes de estas fuentes. Un aspecto particular en el empleo instrumental es el auge de los instrumentos de percusión y muy especialmente la inclusión del vibráfono, como sucede en el disco *Exotica* de Martin Denny (USA, Liberty, 1957).¹⁹

No difiere mucho la descripción de los aspectos sonoros que expone Dawn Goldensmith sobre la *lounge music* de la que realiza Joseph Lanza (1995) al hablar de la *mood music* o la que él llama música de ascensor. Si Goldensmith menciona a Leroy Anderson (1908-1975) o a Raymond Scott (1909-1994) como referentes para el *lounge* de los cincuenta y de esta década reseña como grandes éxitos «Cherry Pink and Apple Blossom White» (1955) de Pérez Prado y la versión de Les Baxter de «Unchained Melody» (1955),²⁰ entre otros, Lanza señala que Paul Weston (1912-1996) fue el primer músico con el que se empleó, en 1950, el término *mood music*. Al describir la propuesta de este compositor y otros que le siguieron apunta la base de una orquesta de baile, con solos y contramelodías, pero

¹⁸ Melissa Ursula Dawn Goldsmith, «Lounge Caravan: A Selective Discography», *Notes* 61, n.º 4 (2005): 1060-1061. «*Lounge* describes a complex network of music ranging from light instrumentals (easy listening) to experimental uses of instruments and cutting-edge technology (not-so-easy listening)». Traducción propia (si no se indica lo contrario, de ahora en adelante todas las traducciones son del autor).

¹⁹ Véase Heather Sloan, «The Other World Music: Percussion as Purveyor of Cultural Cues in Exotic Lounge Music», *College Music Symposium* 49-50 (2009): 409-426.

²⁰ Goldsmith. «Lounge Caravan», 1064.

con cuerdas añadidas que no destacaban por sus arreglos complejos ni por una interpretación demasiado personal o pasional.²¹ Aquí es necesario recordar que Weston comenzó en Capitol Record, pero en 1950 paso a Columbia donde fue director artístico de la Costa Oeste.

Por su parte Keir Keightley (2008) destaca los adjetivos con los que se definía al *easy listening* entre las décadas de 1940 y 1960. En estos años, la que él denomina generación pre-rock describía estas propuestas como una música «suave, tersa, relajante, delicada, tranquila, apagada, exuberante, romántica, ensoñadora, dulce, civilizada».²² Por su parte Lanza asocia esta forma de escucha a los avances tecnológicos, «En pleno apogeo de la Guerra Fría, cuando la tecnología estadounidense insinuaba que la utopía estaba al alcance de la mano, un nuevo sonido, a la vez fácil de escuchar e inaudible, invadió el espectro de la alta fidelidad y el estéreo».²³ Ambos autores inciden también en la idea de melodías sencillas, fáciles de recordar, contramelodías y la presencia de las cuerdas.

2.3. Discografía

Entre 1955 y 1962 Waldo de los Ríos realiza para Columbia siete elepés y se publica una recopilación de sus primeros trabajos en EP. En ellos predomina la música argentina y sudamericana, algunas de las piezas aparecen en más de un disco, aunque con arreglos diferentes. Solo en uno de estos discos, *El mundo maravilloso de Waldo de Los Ríos*, tienen más peso los arreglos de música popular internacional y de música académica popularizada. En lo referente a las formaciones aparecen producciones con agrupaciones sinfónicas, grupos folclóricos (a los que se suman instrumentos modernos o sinfónicos) y solos de piano. En acotadas ocasiones incluye la voz, siendo su madre la que predomina en este sentido. A este grupo de discos se les deben sumar los que realiza empleando el seudónimo de Frankie, entre los que se encuentran dos LP, uno que incluye versiones solo de piano y otro con trío de jazz (piano, batería y contrabajo) al que, alternadamente, se le suman otros instrumentos acústicos y electrónicos. También se deben tener en cuenta los simples grabados por el grupo Frankie y sus Claves Boys, ya que, además en la coincidencia en el nombre y de grabar para Columbia, en diferentes publicaciones relacionadas con el conjunto vocal argentino Los cinco latinos (liderados por Estela Raval) se expresa que sus primeras canciones en los cincuenta las grabaron con el acompañamiento de Waldo de los Ríos. Sin embargo, en la etiqueta de esos discos el nombre del conjunto es Frankie y sus Claves Boys.

En las tablas siguientes se incluyen los discos encontrados bajo los nombres de Waldo de los Ríos, Frankie y Frankie y sus claves Boys que se han podido datar entre los años 1955 y 1962. La falta de indicación del año de producción y la escasa documentación existentes, a lo que se suma el problema de las numerosas reediciones realizadas, hace que los años que se señalan no siempre puedan darse con precisión. Asimismo, estas circunstancias hacen pensar que, posiblemente, existan otros EP y simples que aún no se han podido encontrar.

²¹ Joseph Lanza, *Elevator Music. A Surreal History of Muzak, Easy-listening, and Other Moodson* (Nueva York: Picador USA Edition, 1995), 71-74.

²² Keir Keightley, «Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946-1966», *American Music* 26, n.º 3 (2008): 327, «soft, smooth, soothing, gentle, quiet, muted, lush, romantic, dreamy, sugary, civilized».

²³ Lanza, *Elevator*, 124. «At the height of the Cold War, when American technology intimated that utopia was at hand, a new sound that was both easylistening and unlistenable invaded HI-FI and stereo spectrums».

La última palabra (Argentina, Columbia 8192, ca. 1959) [Contiene grabaciones ca. 1955] ²⁴	
Lado A: «La Última Palabra» (Ramírez); «Cholita Traidora» (Recop. W. de los Ríos), canta M. de los Ríos; «Santiago Del Estero» (Chazarret-Caggiano); «Prisionera De Tu Amor» (Gándara), canta M. de los Ríos; «Hasta Otro Día» (Recop. Hnos. Ábalos); «Zamba» (Zaldivar-Ayala), canta M. de los Ríos; «Vidala de la Copla» (Rodríguez), canta Tomás Campos	Lado B: «Naranjita» (popular); «La Flor De La Canela» (Chabuca Granda), canta M. de los Ríos; «Cueca Del Reloj» (Villar); «Noche Plateada» (Gutiérrez del Barrio), canta M. de los Ríos; «Luna Triste» [Luna Azul - Blue Moon] (Rodgers y Hart); «La Batelera» (González Garrido), canta M. de los Ríos; «Zamba de la Toldería» (Luna-Portal-Valles), canta Tomás Campos
Waldo en AL-FI (Argentina, Columbia 8049, 1956). En USA: <i>Kiss of fire. The exotic sound of de los Ríos</i> (Columbia CL965, 1957). Suma «El choclo»	
Lado A: «El humahuagueño», carnavalito (Edmundo P. Zaldivar); «Nube gris», Vals Peruano (Eduardo Márquez Talledo); «La tristeza y el mar», zamba (Waldo de los Ríos); «Camino a Belén», villancico (Martha de los Ríos); «Ande el Diablo Perdió el Poncho», chaya (Waldo de los Ríos); «Pasionaria», galopa (Waldo de los Ríos)	Lado B: «India», guarania (Flores-Ortiz Guerrero); «Pájaro Campana», Galopa; «A Media Luz», tango (Donato-César Lenzi); «Ay, Ay, Ay», canción chilena (Pérez Freire); «Camba Cuá» (Cueva de negros), polka candombe - «Camba Yeroky», (Baile de negros), polka candombe (Sosa Cordero); «Sol Alegre», malambo (W. de los Ríos)
¿Bailamos folklore? (Argentina, Columbia 8113, 1957). En USA: <i>Gaucha! Songs And Dances Of The Argentina Pampas</i> (Columbia WL 120, 1958)	
Lado 1: «Zamba de Vargas», zamba; «El Silipiqueño», escondido (M. de los Ríos-López); «La Condición» con Los Jarilleros (Recop. Almeyda-Navarrine); «Gato de Paaj Muyo», gato (Sosa); «Entre San Juan y Mendoza», cueca (Videla-Flores-Montburun Ocampo); «El Palito», danza (Chazarreta); «Camba Cua», polca candombe (Sosa Cordero)	Lado 2: «Chacarera del Sufrido», chacarera (Hnos. Ábalos); «La Embajadora», cuequita (Hnos Ábalos); «Pala Pala Pulpero», danza nortea (Chazarreta); «El Cuando», danza (Chazarreta); «Bailecito Quenero», bailecito (Hnos Ábalos); «La Firmeza», danza (Gómez Carrillo); «Carnavalito Quebradeño», carnavalito (Hnos. Ábalos)
¿Seguimos bailando folklore? (Argentina, Columbia 8135, 1958)	
Lado A: «La Jota Cordobesa», jota (López); «El Llanto», baile (Chazarreta); «Zamba Alegre», zamba (Chazarreta); «El Caramba», baile (Recop. Baltrame); «El Ecuador», danza (Recop. Gómez Carrillo); «Los Amores», baile (Chazarreta); «La Doble», Chacarera (Chazarreta); «Triunfo No. 365», danza (Vega Arreg. Eisenstein)	Lado B: «Terroncito», de la película <i>Los dioses ajenos</i> (W. de los Ríos); «Nostalgias Santiagueñas», zamba (Hnos. Ábalos); «Gavota de Buenos Aires», danza (Belloso-de los santos Amores); «Póngale por las Hileras», cueca (Palorma); «El Prado», baile pampeano (Recop. Chazarreta) canta M. de los Ríos; «El Utulita», gato (Hnos. Ábalos); «El Tunante», danza (Recop. Villar); «La Lorencita», danza (Chazarreta)
El mundo maravilloso de Waldo de los Ríos (Argentina, Columbia 8146, 1959)	
Lado 1: «Panorama argentino», de la película <i>Los dioses ajenos</i> (W. de los Ríos); «Mattinata» (Leoncavallo); «Matilda Baila» (Peterson-Cowan); «Ojos Negros» (Popular)	Lado 2: «Andalucía» (Lecuona); «Lili Marlene» (Leip-Schultze); «Abril en París» (Harburg-Duke); «Brasil» (Russell-Barroso); «Canción de la India» (Rimsky Korsakov); «Arrullo de Broadway» (Dubin-Warren)
Concierto de las 14 provincias (Argentina, Columbia 8241, 1960)	
Lado 1: «Misionera» (Bustamante); «Nostalgias Santiagueñas» (Hnos. Ábalos); «¡Viva Jujuy!» (Recop. Rossi); «Bagualas Salteñas» (Recop. y arreg. W. de los Ríos); «A San Juan» (La cuyanita, R. Sciamarella); «San Luis 1960» (W. de los Ríos); «Mi Rosa y Mendoza» (W. de los Ríos)	Lado 2: «¡Ah, mi Corrientes Porá!» (Martínez-Bayardo); «Noches de Catamarca» (Zurita-Costa-Villafañe); «La Jota Cordobesa» (Recop. López); «Bajo los Cielos de Tucumán» (M. de los Ríos); «Lagartija Riojana» (W. de los Ríos); «Rosario de Santa Fe» (Irueta-Bayardo); «Entrerriana» (W. de los Ríos)
Suite Sudamericana. Cuatro vistas a vuelo de pájaro (Argentina, CBS Harmony 17182, 1961)	
Lado 1: «Perú»: (Ruinas de Cuzco, Cholos, Lima, Gigantes) «Uruguay»: (La carreta, Pericón, Payador, Carnaval)	Lado 2: «Paraguay»: (Ñanduty, Noche en la selva, Épica) «Argentina»: (Los Colorados, La sombra del tigre, El encuentro)
Música de oro (CBS 8323, 1962)	
Lado 1: «Del Tiempo 'I Mama», zamba (Giménez); «Tomaditos de la Mano», carnavalito (M. de los Ríos); «Angélica», zamba (Combaré); «La Patrulla», chacarera (Rodríguez-La Juana); «Guitarra Trasnocada», zamba (Aguirre); «El Quiaqueño» (Adiós a la Quiaca), Carnavalito cruceño (A. Aguirre)	Lado 2: «Canción del Jangadero», guarania (Dávalos); «El Alazán», canción (del Cerro-Yupanqui); «Tonada del Viejo Amor», canción (Falú-Dávalos); «La Danza del Diablo», malambo (W. de los Ríos); «La Última», zamba (Ledesma-Sosa); «Vidala de la Copla», Vidala (Rodríguez)

Tabla 1. Grabaciones como Waldo de los Ríos²⁵

²⁴ Se ha podido localizar el EP Columbia 7003, en el que se incluyen: «Santiago del Estero», «La última palabra», «Cueca del reloj» y «Naranjita».

²⁵ Tabla de elaboración propia

Recordando a Buenos Aires (Argentina, Columbia 8082, 1957) [Frankie y su piano]	
Lado 1: «Mi Buenos Aires querido», tango (Gardel-Le Pera); «Paisaje de Catamarca», zamba (Giménez); «Uno», tango (Mores-Discepolo); «Vida mía», tango (Fresedo-Fresedo); «Entre San Juan y Mendoza», cueca (Ocampo-Flores); «Caminito», canción (Filiberto-Peñaloza); «La tristeza y el mar», zamba (W. de los Ríos); «Madreselva», tango (Canaro-Amadori)	Lado 2: «El choclo», tango (Villoldo-Discepolo); «La nochera», zamba (Cabeza-Dávalos); «Clavel del aire», tango (Filiberto-Silva Valdés); «El humahuaqueño», carnavalito (Zaldivar); «Adios muchachos», tango (Sanders-Vedani); «La cumparsita», tango (Rodríguez-Contursi-Maróni); «Zamba del grillo», zamba (Yupanki); «Mi Buenos Aires querido»
Los Cinco Latinos con Frankie y sus Claves Boys (Argentina, Columbia 20659)	
«Amor joven» (Joyner-Carter-Molar)	«Abran las ventanas» (Panzutti-Pinchi-Molar)
Los Cinco Latinos con Frankie y sus Claves Boys (Argentina, Columbia 20664)	
«Solamente tu» (Ram-Rand-Molar)	«Mi oración» (Boulanger-Kennedy-Noriega)
Frankie (Argentina, Columbia 8134, 1958)	
Lado 1: «Diana», Fox-trot (Anka); «Algo para recordar» (<i>An Affair to Remember</i>), Fox-trot (Adamson-Warren); «Anastasia», tango (Newman-Webster); «Tú me acostumbraste», bolero (Domínguez); «Dixie», Rock lento (Popular); «Selección de la película <i>El último cuplé</i> » [«El Relicario» (Padilla), «Sus pícaros ojos» (Montesinos-Quirós-Alonso) y «Valencia» (Padilla-Boyer-Jacques-Charles)]	Lado 2: «Recordándote», Fox-trot (Legui-Medina); «Canción al mar» (Canção Do Mar), baión (Marnet); «Caminando solo en la noche», Fox-trot (García); «No me hablen de ella», tango (Moreira); «Tren de carga» (<i>Freight Train</i>), Fox-trot (Williams-James); «Selección de la película <i>El sueño que yo viví</i> » [«Técnica», calypso (Mercer), «Cartas de amor en la arena», Fox-trot (Kenny-Kenny-Coots) y «Bernardine» (Mercer)]
Simples de los Frankie y sus Claves Boys	
Columbia 20445 «Luna Bonita» (Ze Do norte) y «Martha» (Simone) Columbia 20469 «Moritat-Mack The Knife» (Brecht-Well) y «Chucherías, pulseras y perlas» (Forrest-Wright) Columbia 20652 «Gui Gui (Musetto)» (Modugno) y «Horizonte» (Lara) Columbia 20701 «Martinique» (Wibur de Paris) y «Estoy loca por Harry» (Sissle y Blakes)	

Tabla 2. Grabaciones bajo el seudónimo de Frankie²⁶

3. EL ESPACIO DE LA TRANSCULTURACIÓN COMPOSITIVA *HI FI*

Como expresa Madoery, el folclore profesional está relacionado con los procesos de construcción de la identidad nacional, algo que también se puede extender a la proyección folclórica. Por ello es posible relacionar las propuestas musicales de este ámbito, como es el caso de Waldo de los Ríos, con la transculturación compositiva.²⁷ En el sentido de que la propuesta de este grupo de músicos está directamente ligada con la música popular local con una tradición consolidada, pero deliberadamente persigue la configuración de «nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación».²⁸ Aquí es oportuno recordar que Ángel Rama, partiendo de la propuesta de Fernando Ortiz, pone el acento en los conceptos de selectividad e invención, que define como una manifestación de «la energía y la creatividad de una comunidad cultural [que] cumplirá esa selectividad sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un *ars combinatorio* adecuado a la autonomía del propio sistema cultural».²⁹

Observando la carrera de Waldo de los Ríos es posible apreciar las acciones de selectividad en relación con la música popular local y con los productos sonoros de la modernidad del mercado discográfico internacional de su época, a la vez que genera innovaciones en ambos sentidos. Observar la capacidad de selección e inventiva presente en los discos de este músico permite una aproximación a su habilidad para ofrecer un modelo reducido de la transculturación que entiende como posible en el contexto y las circunstancias en las que está involucrado.

²⁶ Tabla de elaboración propia.

²⁷ Véase Julio Ogas, «Transculturación compositiva en la música del Cono sur americano», en *Vínculos musicales entre España y el Cono sur americano. Migraciones y transculturación*, ed. Julio Ogas (Granada: Comares, 2024), 2-26.

²⁸ Ortiz, en Rama, *Transculturación*, 39.

²⁹ Rama, *Transculturación*, 45-46.

Es así como, teniendo en cuenta las premisas de Rama, se puede decir que de los Ríos «no se limita a una composición sincrética por mera suma de aportes» de una u otra música, sino que entiende que esta confluencia «debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura [músico] cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella».³⁰ Ya que, como apunta el ensayista y escritor uruguayo, no se puede considerar lo local tradicional como una «entidad meramente pasiva» y sin «respuesta creadora». Por el contrario, él afirma que la cultura latinoamericana, además de los valores idiosincráticos que contiene («producto largamente transculturado y en permanente evolución»), posee una energía creadora que actúa «tanto sobre su herencia particular [...] como sobre las aportaciones provenientes de fuera».³¹ Es por ello que al hablar de transculturación compositiva se habla de un espacio que, como señala Moraña, surge «como exploración de los límites y de la permeabilidad de las culturas nacionales, y como indagación de los alcances de la transitividad cultural que [...] transmitía los valores y estrategias representacionales de la modernidad en espacios autóctonos».³²

Ahora bien, para abordar la transculturalidad compositiva es necesario tener en cuenta que en ella siempre se produce una traducción cultural. Ya que ésta incluye los criterios de selectividad e invención que menciona Rama, pero también atiende, como afirman Milner y Campbell, «a la percepción de diferencias entre culturas o ámbitos culturales, de forma que [...] un grupo conscientemente distinto (puede ser una población, una élite, una profesión, un enclave étnico o religioso) se articula en relación con otro en un acto de autodefinición que puede implicar una asimilación y remodelación de un “otro”».³³

Esto resulta de interés porque la adaptación de lo popular local y la modernidad sonora internacional en un nuevo texto sonoro, tal como lo propone Waldo de los Ríos, conlleva un proceso de intercambio cultural entre, por lo menos, tres ámbitos: el espacio de donde el artista toma lo popular, el contexto modernista elegido por el compositor y el ambiente donde se propone comunicar la producción artística resultante. Así, esa asimilación y remodelación de lo precedente conforma piezas musicales que se pueden caracterizar como neoculturaciones. Es decir, según Rama, «una construcción nueva que asume los desgarramientos y problemas de la colisión cultural».³⁴

3.1. Los espacios y redes

La confluencia del folclore profesional, lo académico y la *lounge music* genera una red de referencia a géneros, estilos e instrumentos de diferentes latitudes. Por ello, para abordar las diferentes formas en que en la producción discográfica de Waldo de los Ríos se manifiestan esos vínculos y como pueden relacionarse con la transculturación se toman como referencias las relaciones transtextuales que define Gerard Genette³⁵. Así es oportuno recordar que Genette propone la denominación de transtextualidad para «todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos», es decir «toda relación que une un texto B ([...] hipertexto) a un texto anterior A ([...] hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario». Entre los tipos de relaciones transtextuales identifica: la hipertextualidad (en el que la derivación del hipotexto al hipertexto «es a la vez masiva y declarada de una manera más o menos oficial»; la intertextualidad (la presencia efectiva de un texto en otro), la paratextualidad (dada por el

³⁰ Rama, *Transculturación*, 37-38.

³¹ Rama, *Transculturación*, 40-41.

³² Mabel Moraña, «Transculturación y latinoamericanismo», *Cuadernos de Literatura* 21, n.º 41 (2017): 156.

³³ Stephen Milner y Stephen Campbell, eds., *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 2.

³⁴ Rama, *Transculturación*, 133.

³⁵ En este punto resulta oportuno señalar que, aunque la propuesta de transfonografía de Serge Lacasse se adapta a buena parte del material estudiado, se ha optado por seguir la propuesta de Genette ya que las relaciones transtextuales que se tratarán, como se verá en 3.2., no solo se refieren al mercado discográfico, también tienen que ver con el ámbito de la música académica. Sobre transfonografía, véase Serge Lacasse, «Toward a Model of Transfonography», en *The Pop Palimpsest. Intertextuality in Recorded Popular Music*, eds. Serge Lacasse y Lori Burns (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018).

paratexto -título, subtítulos, prólogos, portadas, etc.), la metatextualidad (relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo) o la architextualidad (relación completamente muda que, como máximo, articula una relación paratextual de pura pertenencia taxonómica).³⁶

3.1.1. Architextualidad

Teniendo en cuenta esta perspectiva transtextual es posible, en primer lugar, apreciar como elementos paratextuales (especialmente títulos y lemas) presentes en la carpeta de los discos orientan al oyente hacia dos espacios architextuales, el de la música reconocida como folclórica y el de la música para escuchar en alta fidelidad. Un ejemplo de ello es el disco *¿Bailamos folklore?*, en el que a este título que no ofrece dudas se le agrega en la carpeta el lema «Waldo de los Ríos y su conjunto típico especial para baile. Dedicado a las peñas folklóricas»; sin embargo, en la etiqueta del vinilo se señala que es un producto con alta fidelidad garantizada. La combinación opuesta aparece en el título del disco *Waldo en AL-FI* en el que, sin duda, el título conduce a la categoría musical relacionada con las nuevas tecnologías sonoras de la época; pero en la portada, inmediatamente debajo de ese título, aparecen los nombres de los temas populares que incluye el disco («El humahuqueño», «Nube gris», «Pájaro campana», entre otros), conectando así con la música popular. Además, la imagen de la carpeta muestra un paisaje campestre que sugiere la Pampa húmeda y en la contraportada se dedica un epígrafe destacado a enumerar los «Instrumentos musicales típicos utilizados por Waldo de los Ríos en estas grabaciones», como la anata, la caja, el charango, el erkencho, la quena y el sikus. Por contrapartida, cuando emplea el seudónimo de Frankie en el disco homónimo de 1958, en el subtítulo de la portada se lee «una selecciónailable ideal para amenizar sus fiestas» y en el antetítulo «serieailable especial». Aquí taxonómicamente se ubica el disco en el ámbito de la «música moderna» del momento, también se puede apreciar como la imagen de las portadas señala ese ámbito.



Fig. 1. Portadas de los discos *Waldo en AL-FI* y *Frankie*.³⁷

Un ámbito diferente de conexión architextual es el que propone la *Suite sudamericana* que, en primer término, pone en contacto a la propuesta de Waldo de los Ríos con la suite y su tradición europea. Aunque, para el melómano de la época, también remite a las numerosas suites grabadas en esos años por artistas asociados a la *lounge music*. En este sentido, es posible nombrar: *The Irish Suite* de Leroy Anderson (USA, RCA Victor, 1950); *Voodoo Suite* de Pérez Prado (USA, RCA Victor, 1955); *Egyptian Suite* de Gustav Brom (Checoslovaquia, Supraphon, 1959), *Cross Country Suite* de Nelson Riddle, grabada por Buddy DeFranco (US, Dot, 1958) o la grabación de 1958 de la 101 Strings Orchestra

³⁶ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 9-13

³⁷ Imágenes disponibles en <https://goo.su/ryhk> y <https://goo.su/Rv0g7s>.

(creada en 1957) de la *Grand Canyon Suite* que Ferde Grofé (USA, Somerset, 1958). Justamente sobre este registro Joseph Lanza comenta: «la interpretación de 101 Strings de la Suite del Gran Cañón continúa el intento de Ferde Grofé de miniaturizar uno de los vastos tesoros turísticos de Estados Unidos en fragmentos de canciones temáticas que posteriormente se reprodujeron una y otra vez en programas de televisión y anuncios».³⁸ A esta idea de miniaturizar espacios geográficos se suma una sonoridad que, por su diseño tímbrico y registral, se adecúa a las cualidades que ofrece la alta fidelidad y que tenía en la *lounge music* un producto ideal para su promoción a gran escala. Algo que también se aprecia en el disco del músico argentino que ubica en un formato musical y una zona geográfica más amplia esa idea de recorrido por géneros populares y su asociación espacial que había propuesto, un par de años antes, en el primer corte de *El mundo maravilloso de Waldo de los Ríos*, «Panorama Argentino».

3.1.2. Paratextualidad

Ahondando en el paratexto es posible apreciar como las apreciaciones impresas en las carpetas de los discos inducen al auditorio a una forma de recepción. Así en *Música de oro*, en tono reivindicativo, se señala que «en el campo de la música popular melódica las grandes orquestas semi-sinfónicas, especialmente las norteamericanas y [...] europeas, han gozado de un virtual monopolio». Así se explica que la popularidad de «algunos géneros latinoamericanos» se debiera a «este tipo de interpretación», hasta que en Argentina Columbia contratara a Waldo de los Ríos. Ya que «su nueva y rara forma de tratar la música argentina ocupará el interés del mundo musical y en especial el de todos los públicos».³⁹ Como se puede apreciar, se sugiere la idea de que la interpretación de un artista local resulta más adecuada para el repertorio latinoamericano, a la vez que se ubica a éste dentro de un espacio internacional reconocido, como es el de las orquestas populares semi-sinfónicas. Claro que no puede faltar la valoración del contenido del disco apelando a asociaciones con lo inconmensurable del espacio geográfico: «es fácil advertir el inagotable caudal de ideas y efectos orquestales utilizados por Waldo, logrando en cada obra pintarnos una verdadera estampa de fantásticos colores y alucinantes paisajes».⁴⁰

Por su parte, en el disco solista *Recordando a Buenos Aires*, en el que aparece con el seudónimo Frankie, se apelan a calificativos que resaltan elementos que, como señalaba Keightley, eran muy apreciados en la *lounge music*:

Este LP presenta a Frankie en condición de solista, interpretando en el piano, con su suave estilo, una serie de conocidas melodías. Al grabarlas, lo hizo con el propósito de deleitar al oyente con melodías suaves y agradables que no molestan, sino más bien calman los nervios. Las interpretaciones de Frankie serán igualmente oportunas para definir un instante, un sentimiento o una evocación, o simplemente como música de fondo para todo momento.⁴¹

En el caso de la *Suite sudamericana*, resulta llamativo que en esa «vista a vuelo de pájaro» (como reza en la contraportada del disco) por la música de Argentina, Paraguay, Perú y Uruguay no aparezca el tango. Más cuando este género está presente en grabaciones precedentes, ya sea con un enfoque más cercano a las orquestas de los cuarenta, como sucede en *Kiss of fire. The exotic sound of de los Ríos*, con una interpretación algo más personal e íntima, como sucede en *Recordando a Buenos Aires*, o adentrándose en una sonoridad más cercana al Piazzolla de aquella época, como sucede en «Panorama Argentino». Sin embargo, esto se entiende cuando en la contraportada del disco se explica que la música que contiene «resulta en gran medida desconocida para norteamericanos y europeos. De hecho, solo un puñado de intrépidos musicólogos y académicos se han adentrado hasta la fecha en las áreas primitivas que aborda esta

³⁸ Lanza, *Elevator*, 138. «the 101 Strings' interpretation of the Grand Canyon Suite continues Ferde Grofé's attempt to miniaturize one of America's vast tourist treasures into snippets of theme songs that were subsequently played over and over on television shows and commercials».

³⁹ *Música de oro*. Waldo de los Ríos y su orquesta (Argentina: CBS 8323, 1962): contraportada.

⁴⁰ *Música de oro*.

⁴¹ *Recordando Buenos Aires*. Frankie y su piano (Argentina: Columbia 8082, 1959): contraportada.

obra». Por lo tanto, el tango es demasiado conocido y aquí se busca presentar un «área primitiva» que, como hacen los académicos, debe ser considerada seriamente y no caer en la actitud con la que se acercan a otras músicas de la región: «para la mayoría de nosotros, la música latinoamericana significa poco más que una sucesión de intrincados y fascinantes ritmos tropicales, divertidos de escuchar y bailar, pero que difícilmente se toman en serio». Claro que a renglón seguido se vuelve a hablar de «danzas primitivas», «ritmos emocionantes y extraños» o «melodías salvajes y encantadoras».⁴²

3.1.3. *Intertextualidad*

En el plano sonoro las relaciones intertextuales confirman todas esas relaciones que ofrece el paratexto. En este sentido, un índice estilístico que conforma un campo importante de relaciones intertextuales es el empleo de las cuerdas. Como se ha mencionado, este es un aspecto destacado del contexto compositivo internacional al que busca incorporarse el joven Waldo de los Ríos. Así en sus grabaciones se combinan las melodías con arco en el registro medio y ascenso al agudo y sobreagudo en momentos de clímax con melodías realizadas en pizzicato. Aunque en esta primera época hay dos excepciones, los discos *¿Bailamos folklore?* y *¿Seguimos Bailando Folklore?*, en los que el grupo de cuerdas prácticamente desaparece para quedar representada por un contrabajo y uno o dos violines que realizan las melodías al unísono o en movimientos paralelos. Este retrotraerse a una sonoridad de agrupación reducida incluye arreglos en los que la melodía que realiza el violín es doblada por la armónica, el acordeón o el bandoneón, estableciendo así una conexión con el sonido de algunas agrupaciones precedentes del folclore profesional que también empleaban el bandoneón, como fue el caso del conjunto de Andrés Chazarreta.

Otro factor que tiende a un sonido de la música internacional del momento es el empleo que hace del piano. Instrumento que, aunque ya tenía cierta presencia en el folclore profesional, en las versiones de Waldo de los Ríos muchas veces adquiere un carácter brillante apelando a recursos efectistas del pianismo romántico. Esta alusión a la *lounge music* a través de la forma de interpretar este instrumento se puede extender a la presencia del resto de los componentes de la plantilla habitual de la orquesta sinfónica. Vientos maderas, viento metal y percusión adquieren relevancia en diferentes fragmentos de las primeras producciones discográficas. Dentro de esa sonoridad proveniente de la orquesta o la música académica, el arpa y el vibráfono tienen especial protagonismo. La primera mantiene la conexión intertextual con el folclore practicado por algunas agrupaciones de las décadas precedentes, incluso no son pocos los pasajes en que es empleada a la manera que esos grupos usaban el arpa paraguaya, aunque de los Ríos consigue sonoridades diferenciadas cuando la utiliza para doblar al piano o el pizzicato de las cuerdas. En el caso del vibráfono, su sonoridad en las grabaciones de los cincuenta alude al auge que este instrumento tenía en la *lounge music* de esa época, como en el caso de *Exotica*, antes mencionado. También hay que tener en cuenta que dentro de esta tendencia los instrumentos de percusión en general, y los de placa en particular, aportaban: por una parte, la referencia a la «singularidad» de las músicas de territorios lejanos y poco explorados; y, por otra, la posibilidad de sonoridades que demostraban al consumidor las bondades de los nuevos sistemas de grabación y reproducción en alta fidelidad. En los discos realizados en Argentina por de los Ríos en algunas ocasiones el vibráfono es sustituido por el glockenspiel o la marimba.

A los instrumentos provenientes de la tradición académica asimilados a la *lounge music* se suman otros que señalan la tradición argentina y sudamericana. Esto también es algo habitual en las producciones discográficas de esta corriente (especialmente en las realizadas fuera del ámbito estadounidense) para señalar la cultura de procedencia del compositor. Así la guitarra, el bombo legüero, las cajas, las quenás, los sikus, el acordeón, las tumbadoras, etc., aparecen en las grabaciones de Waldo de los Ríos. Mención especial tienen la armónica, que, aunque no aparece en los créditos, seguramente interpreta Hugo Díaz en varios de los cortes de esta etapa, y la guitarra eléctrica, en la que posiblemente sea la primera presencia de este instrumento en el ámbito del folclore profesional argentino. En este

⁴² *Suite Sudamericana*. Waldo de los Ríos, Orquesta Sinfónica Columbia de Buenos Aires (Argentina: Harmony 17182, 1961): contraportada.

sentido, es llamativo que la guitarra eléctrica aparezca en el disco *¿Bailamos folklore?* en el que, como se indicó, en líneas generales se busca conectar con las «peñas folklóricas» recurriendo a la sonoridad de agrupaciones anteriores del folclore profesional. Resulta muy interesante apreciar su intervención en el primer corte del disco, la tradicional «Zamba de Vargas», donde realiza solo dos compases y medio de la penúltima repetición de la última frase en ambas secciones. Aunque la sonoridad de la guitarra eléctrica llama la atención (además el primer motivo de la semifrase que realiza lo hace absolutamente sola), la melodía en el violín en pizzicato que le precede y los diferentes instrumentos empleados para exponer la melodía (armónica, bandoneón, violín con arco y piano) atenúa esa novedad. También vale la pena consignar que en esta versión se emplea el bombo legüero, un contrabajo y, muy detrás en la mezcla, una guitarra española realizando la parte rítmico-armónica. Pero esta no es la única participación de la guitarra eléctrica en este disco, de hecho, aparece en la mayoría de los cortes, como es el caso de: «El silipiqueño», «Gato de paaj muy», «Entre San Juan y Mendoza», «El palito», entre otros.

La voz está presente en estos primeros discos de Waldo de los Ríos. No son pocas las grabaciones de esta época realizadas con su madre, entre ellos se pueden consignar las que realizan solo con voz y piano, «Noche plateada», y «Prisionera de tu amor», y otras con conjuntos instrumentales como «La Batelera», «El llanto» o «El prado», entre algunas otras. Es interesante que en estas dos últimas, que pertenecen al disco *¿Seguimos bailando folklore?* la voz de su madre solo aparezca en la segunda parte. Más allá de las canciones cantadas por Marta de los Ríos u otros solistas y grupos, Waldo de los Ríos introduce el índice estilístico de la música coral empleando vocalizaciones en la segunda parte de «La última palabra» o, con una sonoridad muy particular, en «India» (*Waldo en AL-FI*). En este mismo sentido en *¿Bailamos folklore?* recurre al uso de onomatopeyas rítmicas en «La condición» y en «El cuándo», práctica que era empleada por el Cuarteto Gómez Carrillo y que sería una marca estilística de los grupos vocales de la década de los sesenta, como los Huanca Hua o, posteriormente, Opus 4, entre otros.

3.1.4. Hipertextualidad

Las transformaciones hipertextuales o versiones constituyen el grupo más importante de este grupo de grabaciones. Gérard Genette identifica la transformación como una de las formas de la hipertextualidad y expone que «para transformar un texto, puede bastar con un gesto simple y mecánico»,⁴³ como puede ser en el caso musical interpretar o transcribir una pieza literalmente para un instrumento diferente, aunque aborda técnicas más complejas que otorgan un nuevo sentido al hipotexto. En el caso de las transformaciones de Waldo de los Ríos es interesante apreciar como la instrumentación empleada, la modificación de elementos rítmicos y armónicos o, incluso, la alteración de algunos rasgos de la melodía de los hipotextos, otorgan a sus versiones un sentido nuevo, marcado por la idea de una internacionalización del folclore de la región o a una *World Music* de los años cincuenta y sesenta, si se quiere pensar en las denominaciones del mercado discográfico posterior. Así, el músico argentino busca una modernización acorde a los dictados del mercado internacional en la que el público de su país se sienta identificado.

En este sentido, la versión del vals «Santiago del Estero» (Chazarreta) que aparece en el disco recopilatorio *La última palabra* es un buen ejemplo del punto de partida de Waldo de los Ríos a la hora de transformar la música popular precedente. El empleo de las cuerdas, que tienen a su cargo la melodía tanto con arco como en pizzicato, otorga a los arreglos una sonoridad cercana a la música de los valeses y polkas vienesas de los Strauss. El piano, por su parte, realiza una introducción con arpeggios y trinos en el registro sobreagudo que da una idea de brillantez al pasaje. En el cierre de la pieza, la reexposición de la frase inicial es realizada por las cuerdas frotadas con gran sonoridad mientras el piano realiza arpeggios ascendentes y descendentes que resaltan la sonoridad luminosa que ofrece la globalidad del arreglo. Ahora bien, aunque respeta la estructura de la pieza grabada y editada en partitura por Chazarreta, el joven músico introduce una significativa modificación en la segunda sección del vals. Allí, las cuerdas abandonan momentáneamente la enunciación de la melodía para que, durante cuatro compases, el piano,

⁴³ Genette, *Palimpsestos*, 15.

acompañado por el bombo, varíe sutilmente el fraseo para aludir a uno de los géneros folclóricos directamente asociados con la provincia de Santiago del Estero, la chacarera. Esta sinécdoque de género⁴⁴ se sugiere nuevamente cuando en el Trío reaparece el acompañamiento del bombo, aunque aquí la melodía sigue a cargo de las cuerdas con arco. También llama la atención como en el pasaje central el piano realiza el tema inicial⁴⁵ a distancia de doble octava, mientras las cuerdas lo doblan en un segundo plano. Esta sonoridad recuerda la grabación de esta pieza realizada en 1932 por Chazarreta y su conjunto, donde la melodía es ejecutada en el agudo por el violín y el bandoneón mientras el arpa les dobla en el grave a distancia de dos octavas. Como se puede apreciar, a la sonoridad internacional promovida por Columbia, el joven artista le suma conexiones intertextuales a géneros y estilos que, seguramente, el público argentino de su época reconocía.

Otra versión o transformación hipertextual en la que las cuerdas juegan un papel interesante es la que Waldo de los Ríos realiza de la conocida balada «Blue Moon», compuesta por Richard Rodgers and Lorenz Hart en 1934. La melodía de esta canción aparece en las cuerdas como parte de un malambo titulado «Luna triste», mientras el resto de los instrumentos lleva la característica secuencia rítmica (en 6/8) y armónica (IV-V-I) de este género popular. Aquí, las cuerdas frotadas sirven: por una parte, para diferenciar el material que proviene de la otra música, la balada norteamericana; y, por otra, para realizar el desarrollo expresivo de esta versión. En relación con lo primero, hay que decir que la melodía solo aparece en las cuerdas con arco, mientras en el acompañamiento participan guitarras, arpa, cuerdas punteadas, percusión y piano. La separación entre lo internacional y lo local se refuerza con una introducción de un minuto basada solamente en la secuencia armónico-rítmica indicada y un pasaje de percusión con protagonismo del bombo, junto con sonajas que icónicamente remiten a las espuelas usadas por los bailarines. Por su parte, el tratamiento expresivo se basa en tres momentos en los que: en el primero se presenta la frase inicial de la melodía en el registro medio y luego se repite (1:17)⁴⁶ dos octavas más aguda; en el siguiente aparece la segunda frase en un registro medio agudo; y en el tercero (2:00) reaparece la frase inicial también en el registro medio agudo. En este último fragmento adquiere protagonismo un pasaje de cuerdas con arco que ha actuado, con diferentes diseños, como puente entre los tres segmentos, pero que aquí actúa como contramelodía en un registro sobreagudo. Esta evolución textural conduce a un brillante cierre que remata el bombo y una secuencia a cargo de las cuerdas.

En esta transformación resulta sustancial el cambio de género (de la balada del hipotexto al malambo del hipertexto), con la consiguiente reconstrucción del esquema rítmico y armónico del acompañamiento que afecta también a la estructura global a partir de la introducción que se incorpora. Esta versión sufre una nueva transformación en la pieza, «Sol alegre» de Waldo en *AL-FI* que firma de los Ríos. Además del juego de palabras entre los astros y los estados de ánimo que se aprecia en los títulos, se podría decir que se trata de la misma pieza con la melodía cambiada. Tanto la introducción, el cierre, la base rítmica, los pasajes de enlace y luego de acompañamiento en el sobreagudo, la tonalidad y la duración global son exactamente las mismas, solo que sobre esta base se despliega una nueva melodía. Incluso, es posible que se utilizara la misma toma general quitando las cuerdas y se grabara nuevamente solo la parte de estas.

Otro elemento al que se hacía referencia en «Luna triste» es la separación entre lo internacional y lo local a través de la instrumentación. Esto se aprecia en varias de las piezas grabadas en esta época, siendo un ejemplo de ello «Naranjita», reeditada en *La última palabra*, donde las cuerdas con arco interpretan la melodía heptáfona de esta canción popular, mientras las maderas, las cuerdas pizzicato, el arpa, el xilófono y el piano tienen a su cargo los pasajes de rasgos pentáfonos. Así, es posible decir que nuevamente las cuerdas están en el centro de una idea de espacialidad cultural, aunque aquí la distancia con el espacio geográfico del huayno o el taquirari, género en el que se ubica a «Naranjita», no es tan distante como en el caso de «Blue Moon».

⁴⁴ Empleamos este concepto propuesto por Tagg, en Philip Tagg, *Music's Meanings. A Modern Musicology for non-Musos* (Nueva York - Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013), 485-528.

⁴⁵ En la partitura editada en 1949 por Ricordi Americana se indica en este pasaje «Piano solo».

⁴⁶ Las referencias a la estructura y tiempo de esta pieza se hacen en función de la versión disponible en fecha de consulta 7 de octubre de 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=Ag9C39E0nbc>.

También las transformaciones se adaptan al espacio cultural al que están destinada. Un ejemplo de ello se presenta en las versiones de «Camba-cuá» para los discos *Waldo en AL-FI* y *¿Bailamos folklore?* En este último, al ser un disco destinado a las peñas folclóricas, la melodía de la introducción es realizada por el acordeón (instrumento empleado en la música del litoral argentino) y el piano expone los primeros ocho compases del tema a la manera que este instrumento era empleado por el folclore profesional de esos años (como es el caso de Ariel Ramírez). Si bien este fragmento es repetido por el acordeón, reforzando su protagonismo, la frase siguiente es interpretada por la guitarra eléctrica saliendo así de esa relación sonora con lo tradicional. En el caso de la versión grabada un año antes en discos *Waldo en AL-FI*, la introducción se basa en un trabajo rítmico realizado por las congas y las cuerdas, mientras el tema principal es presentado por el flautín y la tuba. Luego retoma esta idea las cuerdas y la frase siguiente resulta de un diálogo entre los dos instrumentos de viento mencionados y un ostinato a cargo del Temple Block. En sentido contrario a la otra versión, aquí en la segunda parte adquiere protagonismo el acordeón, aunque las cuerdas aportan el alejamiento de lo folclórico realizando una contramelodía con valores largos.

3.2. Las composiciones. Otra forma de acercamiento transtextual

Dentro de las composiciones de Waldo de los Ríos destacan, entre las piezas independientes, «La danza del diablo» o «La tristeza y el mar», aunque sin lugar a duda la composición más relevante es la *Suite Sudamericana*. «La tristeza y el mar», grabada en *Waldo en AL-FI*, toma el ritmo de la zamba y, básicamente, mantiene la estructura armónica y fraseológica de la danza. Además de un sutil enriquecimiento armónico, la instrumentación aporta el sentido modernizante buscado por el músico. Así, en la introducción la sonoridad semi-académica está dada por el diálogo de tres líneas a cargo de las trompas, las cuerdas y el vibráfono, mientras el característico acompañamiento de este género lo realizan las guitarras y luego se les suma el bombo. Este despliegue tímbrico se confirma en la danza propiamente dicha, donde la melodía pasa por las cuerdas, un grupo de guitarras, el vibráfono, las trompas y la armónica. Por su parte, «La danza del diablo» es un malambo grabado en *Música de oro*. En esta pieza es posible decir que se notan las enseñanzas de Ginastera, especialmente en el uso de los metales y el piano en el exuberante comienzo, los glissandi de los violines, el piano y el vibráfono o los trombones (entre otros), la melodía construida sobre un ostinato, la superposición de quintas y cuartas, etc. Todo ello sugiere la existencia de esa otra forma de la hipertextualidad que expone Genette, la imitación. Ya que esta pieza parece el resultado de un concienzudo estudio del malambo final del ballet *Estancia opus 8* de Alberto Ginastera por parte de Waldo de los Ríos.

La *Suite sudamericana* fue grabada por Waldo de los Ríos con a la Orquesta Columbia de Buenos Aires y fue presentada en una convención de Columbia Records en Estes Park (Colorado) en 1958. Se podrían decir que son cuatro suites, ya que cada una de las partes identificadas con un país se dividen en diferentes números que combinan movimientos lentos con otros más rápidos. En los subtítulos de cada una de las partes (véase la tabla con la discografía) se propone un recorrido por algunos de los tópicos más reconocibles de Sudamérica, como: las Ruinas de Cuzco, la carreta del gaucho, el carnaval uruguayo o el paisaje de Los Colorados, entre otros. En ese sentido, esta obra se puede relacionar con el intento de miniaturizar el paisaje y sus habitantes que mencionaba Joseph Lanza.

En esa búsqueda por ofrecer una composición adaptable al ámbito semi-sinfónico y a la estructura narrativa basada en distintos cuadros de la cultura referida, de los Ríos demuestra un interesante dominio de la orquestación y de los recursos sonoros asociados a la música descriptiva o programática. Un claro ejemplo de ello es el comienzo de «Ruinas de Cuzco», donde el arpa realizando movimientos ascendentes y descendentes sobre la escala pentáfona actúa como pasaje introductorio a algo fantástico, para luego realizar un trabajo homófono con las maderas (siempre sobre la escala pentáfona) que se van superponiendo y ascendiendo en el registro, para, finalmente, surgir las cuerdas en una clara intención de representar esos vestigios del pasado que surgen de la naturaleza.⁴⁷ Por su parte en el comienzo de «La carreta» la so-

⁴⁷ Recordemos aquí los semas que Tarasti denomina «lo fantástico» y «la naturaleza mítica», donde indica el uso en la música programática y en las óperas de pasajes semejantes a los mencionados aquí, asociados a esas ideas descriptivas. Algo que la música

noridad apela a una idea de lo legendario,⁴⁸ con una melodía lenta y grave en el registro medio a cargo de un violonchelo, el rasgueo reforzado por el vibráfono y los violines realizando un trémolo pianísimo. Luego la melodía es asumida por el corno inglés que en la música romántica y posromántica se emplea muchas veces para remitir a melodías antiguas,⁴⁹ mientras el violonchelo lleva el ritmo de milonga lenta. En estas numerosas relaciones intertextuales que realiza Waldo de los Ríos, tanto con el campo sonoro de la música sinfónica, como con los géneros y estilos de la música popular, también tiene lugar la cita. Aunque varios pasajes pueden asociarse a alguna cita más o menos encubierta de alguna canción o danza popular, en el número dedicado a «Argentina», en el pasaje «El encuentro», el músico emplea una canción cantada en la fiesta de fin de año de Tinkunako o encuentro que se celebra en la provincia de La Rioja, el texto está en quechua. También hay que destacar que solo en este número dedicado a Argentina se emplea la voz, que aparece en la canción citada y en la primera parte de «Los colorados» donde el arreglo incluye vocalizaciones por parte del coro.

Como se mencionó, además de los recursos instrumentales que intertextualmente conectan con la música programática o de cine, Waldo de los Ríos emplea una paleta sonora bastante amplia. Si bien, muchos de esos recursos no son una novedad dentro de la música sinfónica y la *lounge música* de su época, en muchos casos aportan una sonoridad que no habían explorado ni la música popular, ni la académica. Uno de ellos es la realización por parte del saxofón de la melodía en la milonga de «Payador» para enlazar con el candombe de «Carnaval». Otro es el del vals de «Lima» con un interesante trabajo de la melodía por parte de las maderas, donde destacan el flautín, el oboe o el clarinete, que hacia el final dejan el protagonismo a las cuerdas y los metales. Otro caso en el que la melodía pasa por diferentes instrumentos generando cambios más o menos graduales es el de «Los cholos». Aquí, la melodía es presentada por un solo de fagot,⁵⁰ luego las cuerdas realizan una amplia escala en glissando que da paso a un pasaje rítmico-melódico de las cuerdas agudas y el arpa punteadas, sobre estas las maderas vuelven a realizar la melodía mientras sutilmente se incorpora a las cuerdas el charango, que tiene un breve protagonismo con sus característicos rasgueos antes de que los trombones aborden la melodía.

El trabajo en esta suite se superpone en el tiempo con los discos *Concierto de las 14 provincias*, realizado como conmemoración de los 150 años de la Independencia Argentina, y *Música de oro*. En este último, como ya se apuntó, se aprecia, puntualmente, un acercamiento a ciertos recursos estilísticos de la música académica o cinematográfica. Así como establecía relación con la música de Ginastera, en la «Canción del jangadero» la superposición de la melodía tonal a los *glissandi* ascendentes y descendentes sugiere un efecto semejante al que el cine utilizó para representar la corriente fluvial a partir del modelo de los poemas sinfónicos del romanticismo. En *Concierto de las 14 provincias* continúa con la línea de uso de instrumentos de la orquesta, en este caso destaca el empleo del clarinete bajo en «Nostalgia santiagueña», y el empleo del piano y las cuerdas para conseguir una sonoridad brillante. En este ejemplo se puede apreciar el dominio del piano por parte de Waldo de los Ríos, tanto en pasajes de tipo virtuosístico (arpeggios, escalas, etc.), como en el dominio de diferentes variantes para llevar el soporte rítmico de las piezas. Otro ejemplo similar se puede apreciar en la versión de «Misionera».

4. EPÍLOGO

La actividad discográfica de Waldo de los Ríos en Argentina es extensa y variada, favorecida por su posición en el sello Columbia. No caben dudas de que Peter de Rougemont lo ubica como director artístico de la filial argentina de esta casa discográfica tanto por sus conocimientos musicales como por su percepción de la escena musical del país,

para cine también explotará de forma constante. Eero Tarasti, *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (La Haya: Mouton, 1979).

⁴⁸ Tarasti, *Myth and Music*.

⁴⁹ Tarasti habla de lo baladístico.

⁵⁰ En la versión disponible en fecha de consulta 7 de octubre de 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=94WlyZo-0ik> el pasaje que comienza en el 3:10 (aprox.).

aspectos estos en los que su madre había tenido y tenía un papel importante. Entre 1956 y 1962 graba siete Lp empleando su nombre artístico más reconocido y solo uno de ellos se aleja, parcialmente, del repertorio de la música popular argentina o sudamericana. Este objetivo de asociar su identidad artística al repertorio local se hace más evidente cuando utiliza el seudónimo Frankie, ya que será bajo este nombre que realizará sus trabajos más ligados a la música joven de la época. Incluso lo usa cuando realiza versiones de música argentina más ligeras o destinadas a ser «música de fondo para todo momento».⁵¹ Aunque este desdoblamiento necesariamente tiene que ser visto desde otra perspectiva, la del músico joven que se forja una carrera en el ámbito que más domina a la vez que necesita acercarse, sin prejuicios, a la música joven internacional que le ofrece el mercado discográfico y que está ligada al *lounge jazz*, los *crooners*, las baladas pop, el *Doo-Wop* o, incluso, el rock.

Así como la actividad artística global de este músico debe ser considerada desde diferentes ópticas, su actividad como arreglista, compositor, director musical e intérprete no puede ser leída en un único sentido. Como se ha podido apreciar, resulta evidente que en este plano de la actividad de Waldos de los Ríos existe un proceso de transculturación compositiva semejante al descrito por Rama en relación con la transculturación narrativa. Es decir, hay una actividad creativa basada en procesos de selectividad e invención que se puede asociar a la gestación de productos neoculturales o neoculturaciones. No caben dudas de que en los discos del músico argentino no es folclore, pero tampoco es una copia sin más de la *lounge music*. Son neoculturaciones que reflejan cambios músico-culturales donde se produce el alejamiento de construcciones precedentes ligadas al folclore profesional para plasmar nuevas formas de enunciar o tratar los géneros musicales reconocidos como tradicionales o folclóricos.

Ahora bien, Rama atiende a la originalidad en la transculturación como expresión de la interpretación que las «élites» realizan del lenguaje simbólico construido por la sociedad.⁵² Pero en la propuesta de Waldo de los Ríos es evidente que hay que tener en cuenta que no está realizada desde una élite intelectual ni está destinada a la aristocracia o, solamente, al público erudito. Su campo de acción es el del folclore profesional y el mercado del disco nacional e internacional con sus particulares exigencias de modernización y espectacularización. Ante esto, resulta evidente que un componente de la música de las élites como es la orquesta sinfónica y los instrumentos que la integran es empleada por Waldo de los Ríos, siguiendo la tendencia internacional, para dar un matiz docto a sus versiones y composiciones ligadas a la música popular. Algo semejante se puede decir de la forma en la que, en algunos momentos, emplea el piano o recurre a ciertos arreglos ligados a la música académica y a los modelos compositivos aprendidos de sus maestros dentro y fuera del conservatorio. Esta idea se puede extender al paratexto de algunas de las producciones donde, por ejemplo, se ofrece información sobre los instrumentos de la música tradicional empleados o sobre el estilo musical del contenido del disco con un tono profesional de carácter didáctico y divulgativo. Es así como este músico y su entorno construye un producto que forma parte de ese espacio que García Canclini define como lo «culto moderno».⁵³ Pero esta preocupación por la cultura industrializada no se hace dejando de lado ese elemento fundamental del folclore profesional que es la identidad nacional o la construcción e identificación de lo local. Por el contrario, se ofrece una transculturación compositiva que integra la música popular de raíz folclórica, el conocimiento académico y el mercado discográfico a través de un proceso de traducción en el que se autodefine la primera asimilando y remodelando a las otras dos.

Como se puede apreciar, la multifacética actividad musical de Waldo de los Ríos no puede ser reducida a una lectura cerrada que acepte sin más las jerarquías culturales y estéticas de la modernidad. Se trata de una propuesta cargada de fragmentaciones y ambivalencias que busca representar sonoramente los diferentes símbolos culturales que atraviesan la sociedad de su época, a la vez que busca una legitimación o éxito dentro de los designios de la industria cultural.

⁵¹ Este desdoblamiento sigue el criterio de muchos músicos internacionales y argentinos que realizaban trabajos que se salían del perfil artístico principal que deseaban construir. En el entorno argentino es posible recordar, entre otros, que Juan José Castro firmó algunas piezas como P. Podestá o Carlos Guastavino utilizó el seudónimo Carlos Vincent. Véase Carlos Manso, *Juan José Castro* (Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2006), 16; y Silvina Luz Mansilla, *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011), 157.

⁵² Rama, *Transculturación*, 17.

⁵³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990), 60.

Aunque aquí es necesario remarcar que las preocupaciones «comerciales» del músico ocupan un lugar relativo, ya que, como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, resultan mucho más relevante sus preocupaciones por la modernización del espacio sonoro del cual proviene, buscando ofrecer una música que se identifique con la cultura local y contenga los trazos de su interacción con el contexto internacional. Como se ha tratado en trabajos anteriores, la transculturación compositiva en las décadas centrales del siglo XX abarca diferentes ámbitos (académicos y populares) e ideologías (conservadoras y progresistas), ofreciendo un interesante panorama de las respuestas que los músicos exploraban en respuesta a los cambios políticos, culturales y económicos que se estaban produciendo en Latinoamérica. Dentro de ese contexto, la propuesta de Waldo de los Ríos resulta relevante porque asume las brechas y problemas que se generan a partir de la colisión de la música local o nacional con el desarrollismo y la expansión del mercado discográfico que se promueve en ese entorno.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES:

El autor declara que no tiene intereses económicos ni relaciones personales que pudieran haber influido en el trabajo presentado en este artículo.

FUENTES DE FINANCIACIÓN:

Este trabajo se enmarca en el proyecto «Música en España y Sudamérica: Tradiciones y transculturalidad (1960-2019)» (PID2023-151026NB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA:

Conceptualización, análisis formal, investigación, metodología, redacción - revisión y edición.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo 1990.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Goldsmith, Melissa Ursula Dawn. «Lounge Caravan: A Selective Discography». *Notes* 61, n.º 4 (2005): 1060-1083. <https://dx.doi.org/10.1353/not.2005.0059>.
- Guerrero, Juliana. «Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina». *Runa* 35, n.º 2 (2014): 51-66.
- Keightley, Keir. «Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946-1966», *American Music* 26, n.º 3 (2008): 309-335. <https://doi.org/10.2307/40071710>.
- Lacasse, Serge. «Toward a Model of Transfonography». En *The Pop Palimpsest. Intertextuality in Recorded Popular Music*, editado por Serge Lacasse y Lori Burns, 2-60. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- Lanza, Joseph. *Elevator Music. A Surreal History of Muzak, Easy-listening, and Other Moodsong*. Nueva York: Picador USA Edition, 1995.
- Madoery, Diego. «Estudios sobre el folclore musical argentino». *Revista Argentina de Musicología* 17 (2016): 15-38.
- Madoery, Diego y Sergio Mola. «Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera». *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014-2015): 355-374.
- Mansilla, Silvina Luz. *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011.
- Manso, Carlos. *Juan José Castro*. Buenos Aires: De los cuatro vientos, 2006.
- Milner, Stephen y Stephen Campbell, eds. *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- Moraña, Mabel. «Transculturación y latinoamericanismo». *Cuadernos de Literatura* 21, n.º 41 (2017): 153-166. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.trla>.
- Ogas, Julio. «Transculturación compositiva en la música del Cono sur americano». En *Vínculos musicales entre España y el Cono sur americano. Migraciones y transculturación*, editado por Julio Ogas, 2-26. Granada: Comares, 2024.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- Sloan, Heather. «The Other World Music: Percussion as Purveyor of Cultural Cues in Exotic Lounge Music». *College Music Symposium* 49-50 (2009): 409-426. <http://www.jstor.org/stable/41225268>.
- Tagg, Philip. *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*. Nueva York - Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.
- Tarasti, Eero. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Acta Musicologica Fennica 11. La Haya: Mouton, 1979.

HEMEROGRAFÍA

- Cosentino, Iván. «1 pregunta para 3 respuestas». *Folklore* 17 (1962): 25-27. <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>.
- «Original de parecerse solo a W. d. I. R.». *Folklore* 73 (1964): 92-95. <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>.
- «Para Waldo de los Ríos es tan indispensable y natural escribir música como respirar». *Folklore* 9 (1962): 33-36. <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>.
- «Retorna a España Marta de los Ríos movida por su gran amor de madre». *Folklore* 72 (1964): 15-17. <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>.
- «Una joven de 73 años. Marta de los Ríos». *Folklore* 293 (1979): 79-82. <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>.
- «Waldo de los Ríos». Suplemento de *Folklore Democracia* (1961): contratapa. <https://revistafolklore.com.ar/el-diario-democracia-y-su-suplemento-folklorico/>.
- «Waldo de los Ríos. Juventud, talento y decisión». *Folklore* 24 (1962): 5. <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>.