

**Kohan, Pablo**

*El lenguaje compositivo de Enrique Delfino*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Nº 14, 1995

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Kohan, Pablo. “El lenguaje compositivo de Enrique Delfino” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 14 (1995). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=lenguaje-compositivo-enrique-delfino> [Fecha de consulta:.....]

# EL LENGUAJE COMPOSITIVO DE

## ENRIQUE DELFINO <sup>1</sup>

PABLO KOHAN

En este artículo trataremos con la obra de Enrique Delfino, uno de los creadores más importantes del tango. Como advertencia preliminar hay que hacer referencia a una serie de hechos conceptuales y metodológicos cuya enunciación es aún imprescindible en todo trabajo musicológico que se relacione con algún tema de Música Popular Urbana (MPU). Para ello citaremos parte de la introducción de nuestro artículo *Variantes del tango y estilos compositivos en el tango de los años 20*:

"En trabajos anteriores hemos explicitado la metodología que desarrollamos en el estudio analítico de la música popular urbana por lo que no nos extenderemos en este aspecto. Sólo conviene recordar la necesaria distinción y complementación entre la composición y la interpretación en la creación del producto musical, en el valor relativo de las partituras, las que deben ser cotejadas con registros fonográficos de época, y en las peculiaridades de las formas cerradas de corta extensión sin posibilidades de desarrollo y, por consiguiente, en la correcta evaluación de parámetros musicales que en otros contextos musicales pudieran ser considerados accesorios o secundarios. Debemos también hacer mención a que la creación en el tango, o en la MP en general, asume modalidades propias, desde las puramente intuitivas hasta las más elaboradas, que la escritura musical no es esencial y que ningún compositor popular concibe su obra en abstracto, sin tener en mente una interpretación concreta. Por lo demás, no creemos ocioso volver a insistir en que el aspecto musical es sólo una parte de ese fenómeno multifacético que es la MPU..." <sup>2</sup>

En esta oportunidad nos centraremos en el aspecto compositivo de Delfino, contemplando el devenir del género y sin introducirnos en el tratamiento contextual general. En esta decisión inciden tanto los límites precisos que nos hemos impuesto, como las dificultades peculiares, y hasta ahora insalvables, que son inherentes a un trabajo de campo y de reconstrucción histórica de un hecho de la cultura popular como el tango, en aquellas décadas en las que primaron la desconsideración y la ignorancia por parte de la prensa, de las ciencias humanísticas y de la cultura oficial. Asimismo, es necesario recordarlo, tampoco son confiables ni rigurosas las crónicas, más apologeticas que objetivas, de los

estudiosos incondicionales del tango, quienes, sin embargo, a su modo, son los únicos que hasta ahora han abordado el tema.

## BIOGRAFÍA

Enrique Pedro Delfino nació en Buenos Aires el 15 de noviembre de 1895. En su infancia tuvo una relación particularmente intensa con la ópera y con la música del espectáculo de aquella época ya que sus padres eran los concesionarios de la confitería del teatro Politeama donde tenían asignada una vivienda. Finalizada la escuela primaria, fue enviado a cursar los estudios secundarios a Turín. Hacia 1910 regresó a Buenos Aires donde se desempeñó como pianista acompañante en las proyecciones del cine mudo, tarea que realizaba ayudado por su proverbial capacidad de improvisador.

Entre 1911 y 1919 residió en Montevideo. En Uruguay, tuvo una destacada actuación como pianista e integrante de diversas agrupaciones tangueras. De estos años son también sus comienzos en la composición. Entre 1917 y 1919 formó su primera orquesta, que estaba integrada por un piano, dos bandoneones y dos violines.

Volvió a Buenos Aires con cierto renombre debido tanto a sus actuaciones en el Uruguay como por algunos de sus tangos (fundamentalmente *Sans Souci* y *Re fa si*). Casi inmediatamente a su llegada conformó el Cuarteto de Maestros junto a Osvaldo Fresedo en bandoneón y Tito Roccatagliata y Agesilao Ferrazzano en violines. Con los dos primeros marchó en 1920 a Nueva York, contratados por la casa Víctor para grabar tangos. Bajo el nombre de Típica Select registraron cerca de 50 piezas. También dejó algunos solos de piano para el mismo sello.

A su regreso se vinculó estrechamente al teatro porteño y compuso durante una década gran cantidad de tangos en colaboración con algunos de los mejores letristas y saineteros, entre ellos Vacarezza, Contursi y Romero. Sus obras fueron estrenadas en los escenarios de Buenos Aires por cantantes como Azucena Maizani, María Ester Podestá, Tita Merello, Sofía Bozán e Ignacio Corsini. La gran mayoría de dichos tangos se popularizaron también en versiones instrumentales. En estos años incrementó su labor actoral, iniciada en Montevideo bajo el apodo Delfy.

En la década del '30 continuó con sus actividades teatrales y desde 1933 comenzó también a escribir para el nuevo cine sonoro argentino. Desde su primera banda musical para el film *Los tres berretines* (1933), compuso la música de 14 películas argentinas, entre ellas *La vuelta de Rocha* (1937), *Tres anclados en París* (1938), *Así es la vida* (1939), *Los martes orquídeas* (1941), *El mejor papá del mundo* (1945). En los '40, progresivamente, fue dejando la actividad musical, al mismo tiempo que iba perdiendo la vista. Falleció el 10 de enero de 1967.

Respecto a su formación musical hay versiones encontradas. Algunos atribuyen todo a su talento natural, en tanto otros afirman que siguió estudios metódicos, aunque no hay ningún indicio que confirme esta postura. Probablemente haya tomado clases de piano de manera irregular mientras vivió en el Politeama y durante su estadía en Italia. Sea como fuere, Delfino era poseedor de un amplio conocimiento del repertorio académico, del mismo modo que tocaba con soltura maxixes, shimmys y foxtrots.

## LOS TANGOS Y LAS PARTITURAS

Delfino fue uno de los compositores más prolíficos y exitosos de toda la historia del tango. Los suyos suman alrededor de doscientos de los cuales un altísimo porcentaje adquirió llamativa relevancia. El período 1915-1935 fue su momento de mayor esplendor. Durante esas dos décadas prácticamente todos los intérpretes significativos contaron en su repertorio con varias de sus obras.

De la etapa montevideana pueden recordarse algunos que adquirieron cierta trascendencia, *El apache oriental*, el primero, de 1912, *Rancho viejo*, *Sauce llorón*, *Bonilla*, *Pajonal*, *Agua bendita* y los mucho más recordados *Belgique*, *Sans souci* y *Re fa si*. Entre sus célebres tangos de los años '20 se cuentan aquellos escritos para el teatro, como *Milonguita*, *La copa del olvido*, *Francesita*, *No le digas que la quiero*, *Griseta*, *No salgas de tu barrio*, *Qué lindo es estar metido*, *Padre nuestro*, *Aquel tapado de armiño*, *Haragán*, *Palermo*, *Que querés con ese loro*, *A Montmartre* y *Dicen que dicen*. *Locatelli*, *Raulito* y *Frivolité*, también de este decenio, son de los más afamados entre los exclusivamente instrumentales. Entre los más relevantes de los años '30 se pueden mencionar *Araca corazón*, *Padrino pelao*, *Al pie de la Santa Cruz*, *Santa milonguita*, *Canto por no llorar* y *Recuerdos de bohemia*. Si bien después del '35 continuó escribiendo, Delfino no produjo grandes tangos, ni los mismos

gozaron del consenso de los mencionados. Sólo son remarcables *Color de ausencia* y *Hermano grillo*.

En lo que respecta a las fuentes escritas de estos tangos se suscita un problema particular. Aunque la partitura de un tango, o de cualquier género de MPU es sólo un referente a tener en cuenta y a confrontar con alguna versión histórica, el estudio de la obra compositiva de Delfino, en este aspecto, presenta un problema de resolución harto dificultosa. Las partituras originales, las que podrían ser comparadas con las grabaciones y así servir de objeto de estudio, son prácticamente inhallables. En los años '50, Delfino, ya prácticamente ciego, en una de sus últimas actividades musicales, revisó y editó nuevamente parte sustancial de su obra para Ricordi Argentina, en especial aquellos trozos que tuvieron mayor difusión, tarea que realizó con la colaboración de Pompeyo Camps. El resultado de esta labor fue la edición de tres volúmenes de tangos para la mencionada editorial y la exclusión del catálogo de las impresiones anteriores. Los tangos son presentados como obras para canto y piano y fueron retocados profundamente en sus armonías y en las figuras del acompañamiento, además de abundar en contracantos, rellenos<sup>3</sup> y puentes modulantes, ausentes en las antiguas. El producto sonoro de tales partituras dista enormemente de las versiones anteriores. Por lo tanto para este estudio, en el caso de algunos de estos tangos, hemos dejado de lado las partituras que no pueden ser tomadas como referentes fehacientes y el análisis lo hemos realizado exclusivamente a partir de los registros sonoros.

No es ocioso recordar, además, que Delfino prescindía de los copistas de las casas editoras y escribía de su puño y letra las obras para ser editadas, lo que transforma a los originales en elementos singularmente valiosos.

## ETAPAS Y CONSTANTES IDIOMÁTICAS

Ferrer reconoce cuatro momentos cronológicos en su vida: el periodo montevideano (1912-1919); el de su vinculación al teatro porteño (1920-1930); el de su actuación en el cine popular argentino (1933-1945) y la obra posterior a 1946<sup>4</sup>. Esta clasificación, sin embargo, no se compadece exactamente con las fases estilísticas que se pueden observar en la parte compositiva. Desde este punto de vista, se reconocen dos claramente diferenciadas: la etapa montevideana de Ferrer, que coincide con la Guardia Vieja, y el período posterior a 1920, que se inaugura con *Milonguita*, una obra fundacional en la historia del tango. Si

bien esta última fase abarca más de 25 años, desde la composición, es estilísticamente unitaria, aunque no lo sea la calidad de su producción. En este sentido, se puede afirmar que lo medular de su trabajo creador es el lapso 1915--1935, ya que la reiteración de ciertos moldes lo marginarían de las nuevas corrientes que comenzaban a gestarse ca.1935 y harían eclosión en la década del '40.

Independientemente de los momentos diferentes por los cuales transcurrió Delfino durante su vida creativa, hay por lo menos tres características constantes en el total de su obra:

1. la tendencia muy desarrollada hacia un melodismo tanguero que algunos llaman europeísta o italiano y que más correctamente debería ser definido como no criollista, cuyo probable origen esté en su contacto con la música sinfónica europea, las óperas y operetas que escuchó desde su infancia en el Politeama y su adolescencia transcurrida en Italia, como así también en la falta de una relación directa y estrecha con la música rural bonaerense, cualidad que sí se encuentra en la obra de otros contemporáneos eminentemente criollistas como Firpo, Bardi o José Martínez.

2. la esencia particularmente cantable de dicho melodismo en la producción posterior a *Milonguita*, aunque ya atisbada en algunos tangos anteriores.

3. la utilización de recursos armónicos que, sin llegar a las progresiones inusitadas y sumamente elaboradas de Cobián, salen de lo habitual y muestran, por lo general, una variedad llamativa.

## LA ÉPOCA MONTEVIDEANA

Tradicionalmente, se considera que la Guardia Vieja es un período de llamativa homogeneidad tanto en lo compositivo como en lo interpretativo, consideración tan arriesgada como falaz. Un estudio más detenido demuestra que hay distintas tendencias en ambas áreas. Delfino, a diferencia de otros compositores-pianistas como Manuel Posadas o Prudencio Aragón, pertenece a una generación posterior y en su obra se encuentran algunos rasgos originales.

Sin diferenciarse ostensiblemente de otros compositores porteños o montevidianos, Delfy denota en algunos de sus tangos anteriores a 1920 elementos de cuño personal. El análisis de *Sans souci* y *Re fa si*, los dos tangos más célebres de esta época, y *Belgique*, el más sorprendente, pueden oficiarse de referencia para una dualidad idiomática -la coexistencia de lo tradicional y lo novedoso- que desaparecería en la etapa siguiente.

Los tres tangos están compuestos en 3 secciones según la usanza de la Guardia Vieja pero con distinciones notorias. *Sans souci* (1917) conserva las secciones típicas de 16 compases regulares que se corresponden con las estructuras definidas por Ruiz y Ceñal <sup>5</sup>, aunque su primera sección sea regular pero sin un tipo estructural establecido. La elección de las tonalidades es un tanto extraña: sucesivamente Fa Mayor, Do Mayor y Si Bemol Mayor. El tango se caracteriza por sus melodías de base triádica en la primer sección sobre fórmulas armónicas no habituales y de direccionalidad imprevisible, con abundantes dominantes secundarias. En su segunda sección, Delfino, deja de lado la base acórdica de la melodía y desarrolla un tipo melódico cantable basado en los pasos por grados conjuntos (véase Ej.1). El componente rítmico machacón y danzable del tango antiguo sobresale en el Trio con una línea melódica un tanto artificiosa dentro de ámbitos muy amplios. En todo caso, las tres secciones son variadas y contrastantes. (**Ejemplo N° 1: *Sans souci*, II, 1-4**)

*Re fa si* (el nombre se debe a los tres primeros sonidos de la melodía del tango), compuesto en 1918, es un resumen de distintos tipos melódicos de la época: motivos generadores largos abiertos con consecuentes de incisos cortos, diseños en corcheas abiertas sobre las notas del acorde, pasajes de sonidos repetidos en semicorcheas, frases breves y largas de 8 compases secuenciales y melodías rítmicas incisivas. Con todo, tal tradicionalidad no se corresponde con las irregularidades estructurales: las 3 secciones se desarrollan sobre 20, 14 y 20 compases respectivamente. El toque singular está en esta libertad formal y en las "desviaciones" armónicas con giros hacia el III grado en las secciones mayores, el contraste entre frases casi estáticas y otras que se extienden dentro de ámbitos de hasta duodécima, el final abierto sobre la dominante de la segunda sección y los contracantos para el violín que no son los habituales contrapuntos de notas largas sobre las notas del acorde.

Con todo, la gran novedad de este período es *Belgique*, estrenada en 1916. Es un tango eminentemente melódico en sus dos primeras secciones, con diseños independientes en cierta medida de la tiranía del acorde que lo sustenta y con movimientos por grados conjuntos que prenuncian algunos de los cambios

que irrumpirían en el tango de la década del '20. Incluso las inversiones anotadas en el acompañamiento (y respetadas por Fresedo en su registro de bandoneón solo de 1920) determinan una línea de bajos ascendentes o descendentes por grados conjuntos. En la segunda sección Delfino comienza con un motivo de dos sonidos largos descendentes cuya descripción y sus implicancias melódicas y formales ya hemos detallado en trabajos anteriores <sup>6</sup>. (Ejemplo N° 2: *Belgique*, II. 1-7)

En esta idea tan nueva conviven este motivo generador originalísimo con un consecuente de 2 compases de corte rítmico a la usanza de la Guardia Vieja. La irregularidad desatada por este motivo puede ser analizada aquí claramente al incluir Delfino en el cuarto compás la anacrusa de la segunda frase ausente al comienzo. La resultante de este recurso es una sección de 4 frases de 3, 4, 3 y 4 compases cada una. El componente emocional, sin embargo, es mucho más importante: la sección comienza desde la máxima tensión.

Históricamente este motivo no tiene antecedentes, siendo éste el tango más antiguo en el que lo hemos encontrado. Sería utilizado más adelante por Greco en *Ojos negros* (1918), Cobián en *Pico de oro* (c.1919) y nuevamente por Delfino en *Milonguita* (1920), aunque en estos dos últimos con una funcionalidad a la que haremos referencia más adelante. A pesar de que Fresedo hace resaltar el componente rítmico separando marcadamente los incisos, incluso el Trío de *Belgique* tiene el componente melódico muy desarrollado. Este desfase entre lo compositivo y lo interpretativo sería muy frecuente en los albores de la nueva era tanguera que se inauguraría ca. 1920. En este caso, por necesidades estrictamente musicales y no textuales, Delfino compuso este tango, único y sorprendente, anticipando muchas de las características melódicas del tango de la Guardia Nueva.

Resumiendo, Delfy, sin desviarse de los códigos formales, armónicos y hasta melódicos generales de la Guardia Vieja, contrapone a lo usual un trato personal que encontraría su contexto de desarrollo en los años '20.

## LA GUARDIA NUEVA

Esta etapa, que lo cuenta como uno de sus actores principales comienza nítidamente, en lo que hace a Delfino, con *Milonguita* (1920), compuesto sobre letra de Samuel Linning para el sainete *DeliKatessen Haus*. Esta pieza adquirió



una difusión inusitada para una obra del género en su variante vocal. El texto, argumental y en lenguaje popular, contribuyó indudablemente a su popularización. Con todo, es dable suponer que fue la conjunción de letra y contenido musical novedoso -más la versión de Gardel, por supuesto- lo que diferenció a *Milonguita* de tantos tangos teatrales que corrieron otra suerte.

*Milonguita* está compuesto en 2 secciones, cada una con funciones diferenciadas. La primera se acerca más a los modelos de los años '10 con el elemento rítmico muy destacado, aunque con una melodía liberada de la triada y dentro de un ámbito estrecho que sólo se extiende hasta la octava en su última frase, la que remata en una cadencia que en su sonido final cambia hacia el modo mayor transformando el acorde en la dominante secundaria del IV grado. Estos elementos transforman a la primera sección en un gran acumulador de tensión no compensada y que resuelve en el melodismo expansivo de la segunda sección. Esta se abre con el motivo de dos sonidos largos descendentes (precedidos por una anacrusa) que ofician de descarga emocional ante la tensión producida y no liberada de la primera sección. Este motivo, ya aplicado en *Belgique* cuatro años antes, apto para el canto subrayado de una palabra grave y su frase consecuente, pasaría a ser característico de centenas de tangos en su segunda sección. Además, es de resaltar el cuidado con que Delfino trabaja la armonía, con cambios de modo y consignando una serie de inversiones de manera que el bajo avanza por grados conjuntos. (**Ejemplo N° 3: *Milonguita*, II, 1-7**)

Con esta pieza Delfino inauguró y estableció ciertas pautas musicales para los tangos vocales que habrían de mantenerse casi inalteradas hasta la actualidad: dos secciones, la primera tensionante, rítmica, más "danzable" y por lo general armónicamente más sencilla, en tanto la segunda presenta características expansivas, emocionales o fogosas y es mucho más melódica que rítmica. En concordancia con el planteo textual, en la primera sección se desarrolla la trama y se plantean las alternativas dramáticas argumentales, mientras que en la segunda aparecen las consecuencias, las moralejas, las conclusiones, las advertencias o los lamentos.

Tradicionalmente se afirma que *Milonguita* es el primer tango compuesto para ser cantado. Si bien esta afirmación es sumamente dudosa, lo que se desprende de ella es que el tango ha sido pensado para ser cantado con conceptos musicales apropiados y diferentes, los que sentarían precedentes ineludibles para varias generaciones.

Luego de *Milonguita*, en plena transformación estilística, ese mismo año compuso *Raulito y Locatelli*, los últimos en los que pueden encontrarse usos de la Guardia Vieja, aunque entremezclada con algunas melodías cantables.

Desde *Milonguita*, y por su particular trabajo relacionado con el teatro porteño, Delfino se transformó en el más importante y trascendente compositor de tangos vocales y en el referente más destacado de la corriente melodista en la composición del género. La variedad en los diseños, la libertad en el trato de la línea y el poco apego a los moldes corrientes serían las características de su obra durante los 20 años siguientes.

Las melodías de Delfino incluyen frases de semicorcheas continuadas aptas para musicalizar versos de 16 sílabas con superposición en los compases cadenciales (*No salgas de tu barrio*, I, 1927) o con anacrusas extendidas (*Aquel tapado de armiño*, II, 1928), pasajes casi recitados de motivos cortos en secciones con frases de 2 compases (*Araca corazón*, I, 1927) o líneas sinuosas con saltos expresivos (*Francesita*, II, 1924), finales femeninos en el modo menor cuya razón de ser está en el texto y no en los estilos bonaerenses (*¡Qué lindo es estar metido!*, II, 1927), motivos generadores con ascensos abruptos (*Aquel tapado de armiño*, I, 1928), melodías en ámbitos estrechos, pre-discepoleanas, con contrastes entre una frase de fuerte componente rítmico y su consecuente expansivo (*Haragán*, I, 1928). Y por supuesto los dibujos fluyentes, de ámbito amplio, entonables y de marcado contenido emocional con las que habitualmente contrasta y equilibra la tensión generada en la primer sección (*La copa del olvido*, 1921; *Rey del cabaret*, 1923; *Griseta*, 1924; *Araca corazón*, 1927, etc.). (Ejemplo N° 4: *Araca corazón*, II, 1-10)

Con todo, si bien lo distintivo de Delfy son sus líneas melódicas, es menester hacer mención a la utilización de procesos armónicos imaginativos y bien conducidos. Cambios de modo internos, indefiniciones tonales, empleo extensivo de dominantes secundarias, "desvíos" hacia grados no habituales, secuencias modulantes y progresiones altamente originales para la época, son algunos de los múltiples recursos armónicos que utilizó Delfino en los años '20. Conviene recordar que estos procedimientos, técnicas e ideas adquieren una significación de vital importancia cuando son empleados dentro de formas cerradas como es una sección de un tango de 14 o 16 compases.

Un tango que es notoriamente distinto al resto es *Frivolité* estrenado en febrero de 1928. Es una de las pocas piezas de la década no concebidas sobre un

texto, ni pensada para la voz. El tango se desarrolla en 3 secciones -formalmente, un anacronismo- de 16, 8 y 16 compases con melodías muy rítmicas dentro de un ámbito amplio y no emparentadas con los diseños cantables de los otros tangos. Asimismo hay cierta artificiosidad en el planteo armónico, algo inusual en alguien que elaboró siempre cuidadosamente la base sobre la cual hacer fluir el canto. *Frivolité* fue estrenado en solo de piano en Radio Splendid en 1928 y posiblemente luego reelaborado y llevado al pentagrama. Este tango, que fue grabado en el mismo año por las orquestas de Fresedo, de Maglio y de Firpo, atípico y solitario en la obra de Delfino, probablemente constituya el testimonio indirecto más concreto sobre las características de las improvisaciones pianísticas de Delfino, tan comentadas y nunca registradas.

En los años '30, continua con los mismos conceptos compositivos, aunque con algunos amaneramientos que lo alejaron de los grandes éxitos de la década anterior. En algunos tangos presenta melodías un tanto afectadas y utiliza acordes con disonancias estables y procesos un tanto heterodoxos. En otros casos acelera el ritmo de cambio armónico lo que no siempre es apropiado para sus melodías. Paradójicamente, al mismo tiempo retoma cierta formalidad no cuidada en los años anteriores y así es que se encuentra un porcentaje de secciones regulares en 16 compases significativamente mayor que en la década anterior. Por otro lado permanece ajeno a ciertos cambios musicales que sucedieron ca. 1935 y a una nueva poética tanguera que harían eclosión en los años '40, lo que progresivamente lo va apartando de los éxitos precedentes.

Con todo, y más allá de obras que no han perdurado, Delfino alcanzó a dejar tangos memorables, como los ya mencionados anterioremente *Padrino pelao*, *Araca la cana*, *Ventanita florida*, *Santa milonguita*, *Claudiette*, *Recuerdos de bohemia* y un tango particularmente logrado: *Canto por no llorar*, grabado por Charlo en 1931, con procesos armónicos interesantes que incluyen disonancias sin resolución y progresiones acórdicas diferentes para armonizar melodías similares, en tanto la línea vocal lo muestra como en sus mejores momentos.

La última de sus actitudes manierísticas sobre moldes que habían gozado oportunamente del consenso popular, fue la revisión crítica de sus antiguos tangos realizada hacia 1950 y cuyo producto final es más complejo y académico aunque no precisamente más rico.

## SIGNIFICACIÓN DE DELFINO EN LA HISTORIA DEL TANGO

Delfino compuso tangos durante 40 años. Por lo menos 40 de ellos escritos entre 1915 y 1935 se constituyeron en parte significativa del repertorio de los intérpretes más reconocidos de la época, cifra casi sin equivalencias. Hemos reconocido algunos elementos constantes en su lenguaje: el melodrama no criollista, la esencia cantable de dicho melodismo y la imaginación armónica. También discernimos dos etapas diferentes en su obra, siendo *Milonguita* el tango sobre el cual puede articularse la escisión. Durante la Guardia Vieja, dentro de las generales de la época, Delfy aportó su propia singularidad y sus ideas. En cambio, desde 1920, introdujo una serie de modificaciones conceptuales importantísimas para el establecimiento de pautas compositivas que posibilitaron el desarrollo de una nueva era en la historia del tango.

A pesar de su aporte renovador, Delfy no fue nunca un vanguardista alejado de la sensibilidad popular. El consenso que lograron gran parte de sus tangos se debe a que las modificaciones que introdujo, si bien profundas, no dislocaron los códigos del mensaje. Más exactamente podría afirmarse que adaptó elementos musicales ya existentes hacia 1920 en un nuevo tipo de modalidad expresiva, apta para la voz.

En este aspecto, es casi imprescindible establecer un paralelismo comparativo entre Delfino y Juan Carlos Cobián. Ambos se contaron entre los mejores pianistas del tango en el periodo 1915-1940 y los dos, cada uno con sus propias características, se constituyeron en los líderes más conspicuos del movimiento compositivo renovador del tango hacia 1920, estableciendo nuevas pautas y conceptos musicales. En tanto Cobián fue un innovador a partir de la implementación de recursos inéditos que incorporó al género partiendo de una concepción instrumental, cantable a no, Delfino fue un sintetizador y reformulador de elementos que ya estaban en el género. Su originalidad, o su genialidad, fue la aplicación de los mismos para configurar un nuevo discurso que encontró un canal de expresión más apropiado cuando surgió y se desarrolló la variante vocal del género. La corriente melodista, ligada al surgimiento del tango cantado reconoce en Delfino a su más claro y talentoso exponente.

Hacia 1935 dentro del panorama del tango sucedieron una serie de cambios que harían eclosión en la década siguiente y que lógicamente implicaron la desaparición de determinados modos compositivos e interpretativos. El establecimiento del arreglo para las orquestas típicas ampliadas aleja el modo

intimista del tango con acompañamiento guitarrístico o de pequeños conjuntos de comienzos de la Guardia Nueva y conlleva un nuevo tipo melódico vocal apropiado para este nuevo estilo interpretativo. Los pocos tangos de Delfino que pervivieron en los años '40 y '50 son aquellos que pudieron adaptarse a la nueva instrumentación y cuyas letras no habían perdido vigencia (*Griseta*, *Francesita*, *La última copa*).

En este aspecto no puede soslayarse la incidencia que tuvieron en la notoriedad de los tangos de Delfino los textos de los mismos. El período de esplendor de Delfino está ligado al sainete y a un tipo de poesía emparentada a sus argumentos y a sus personajes. Los mejores dramaturgos y los poetas más talentosos trabajaron con él durante los años '20. El ocaso de la poética popular el estilo de Contursi o Celedonio Flores, o la casi estrictamente sainetera de Romero o Vacarezza, es paralelo al ascenso de las letras de la Década Infame, ya sea en su vertiente popular, amargamente expresada por el canto sarcástico, escéptico y desmitificador de Discépolo, al que Delfino se incorporó tíbicamente con *Haragán* en 1928, sobre letra de Manuel Romero, o en la vertiente academicista de Manzi y Cátulo Castillo.

Tampoco en el cine encontró Delfino un contexto apropiado de desarrollo. Las bandas sonoras de las películas de los años '30 utilizaban esencialmente músicaailable ligada al jazz. *Araca la cana*, por ejemplo, es el único tango que se escucha en todo el film *Los tres berretines* de 1933, el primero en el cual participó Delfino.

Podría sintetizarse que la declinación se debió a varias causas, algunas contextuales y otras estrictamente musicales. Las primeras fueron directamente sufridas por Delfino en tanto las otras no fueron comprendidas y por lo tanto no incorporadas en su lenguaje. De algún modo, su estilo compositivo se estancó. De manera creciente, al no integrarse a las nuevas corrientes del tango, Delfino se apartó en sus composiciones del sustento popular consensuado que tenían sus tangos anteriores. Este alejamiento progresivo e incrementado de los nuevos modos de sentir de los sectores populares llegaría al fin de su carrera musical con la reformulación académica de sus tangos más exitosos en colaboración con Pompeyo Camps. Dotar a sus tangos más logrados de un ropaje "civilizado" es una actitud de alto contenido simbólico, una verdadera toma de posición que revela también algunas causas más profundas que pueden haber provocado el distanciamiento entre Delfino y la cultura popular.

Por último, en la relación que como compositor estableció frente a los intérpretes, los beneficiarios fueron estos últimos. Fueron innumerables las versiones de poca imaginación que soportaron sus tangos y, sin embargo, éstos salieron indemnes. Así como Gardel embelleció tangos insostenibles, a Delfy no le hicieron falta salvadores. Sus tangos, por méritos propios, conforman uno de los repertorios más trascendentes de la música popular argentina.

• • • • •

## NOTAS

1. Este artículo es una revisión del trabajo leído en las *VII Jornadas Argentinas de Musicología / VI Conferencia Anual de la AAM*, Córdoba, setiembre 1992.
2. P. Kohan: "Variantes del tango y estilos compositivos en el tango de los años '20", *VI Jornadas de Musicología - VI Conferencia Anual de la AAM*, agosto 1991.
3. Este término, de uso en el ambiente tanguero, hace referencia a cualquier tipo de figura musical que tiene lugar en algún momento en que la línea melódica se detiene o interrumpe y permite, precisamente, algún tipo de "relleno", a diferencia del contracanto, o "armonía" según el lenguaje de los músicos de tango, que es un contrapunto melódico a la melodía principal.
4. H. Ferrer: *El libro del Tango. Crónica & Diccionario, 1850-1977*, Bs.As., 1977, p. 375.
5. I. Ruiz- N. Ceñal: "La estructura del tango", *Antología del tango rioplatense*, vol I, Bs.As., INM, 1980.
6. P. Kohan: "Juan Carlos Cobián. Su estilo compositivo, ca. 1919-1923", Tercera Conferencia Anual de la AAM, Bs.As., 1989. Este motivo, puede ser concebido como un típico motivo largo cerrado de 2 compases, cuyo primer compás "anacrúsico", de preparación para el sonido largo característico del comienzo del segundo compás ha sido omitido. Esto genera un impacto inusual porque la frase comienza sin introducción, desde su punto de mayor tensión. El motivo es continuado por un consecuente convencional, pero el balance general se ve alterado y la frase, inevitablemente desequilibrada, concluye por tener un número impar de compases.

**EJEMPLOS:**

**N° 1: *Sans souci*, II, 1-4**

glocoso

Musical score for N° 1: *Sans souci*, II, 1-4. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of four measures. The first measure features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The second measure continues the melodic line. The third measure shows a change in the bass line. The fourth measure concludes the phrase with a final chord. The tempo marking *glocoso* is placed above the first measure.

**N° 2: *Belgique*, II, 1-7**

mf deciso

Musical score for N° 2: *Belgique*, II, 1-7. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of seven measures. The first measure has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The second measure continues the melodic line. The third measure shows a change in the bass line. The fourth measure continues the melodic line. The fifth measure shows a change in the bass line. The sixth measure continues the melodic line. The seventh measure concludes the phrase with a final chord. The tempo marking *mf deciso* is placed above the first measure.

meno

Musical score for N° 2: *Belgique*, II, 1-7 (continued). The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of seven measures. The first measure has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The second measure continues the melodic line. The third measure shows a change in the bass line. The fourth measure continues the melodic line. The fifth measure shows a change in the bass line. The sixth measure continues the melodic line. The seventh measure concludes the phrase with a final chord. The tempo marking *meno* is placed above the sixth measure.

Musical score for N° 2: *Belgique*, II, 1-7 (continued). The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of seven measures. The first measure has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The second measure continues the melodic line. The third measure shows a change in the bass line. The fourth measure continues the melodic line. The fifth measure shows a change in the bass line. The sixth measure continues the melodic line. The seventh measure concludes the phrase with a final chord.

N° 3: *Milonguita*, II, 1-7

Musical notation for the first system, showing a treble and bass clef with a dynamic marking of *mp*.

Musical notation for the second system, showing a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the third system, showing a treble and bass clef with various notes and rests.



N° 4: Araca corazón, II, 1-10

ta - ba — un po-bre pun - ga — que a la ga - yo - la — por cul - pa de e - lla — fué a des - can -  
 pue - do — di - jo la pai - ca, — el a - mor mi - o — ya se a - ca - bó. Pa - so - na

sciolto cresc. poco a poco f mf

sar — mien - tras la pai - ca — con sus do - nai - res por e - sas  
 som - bra — so - nó un ba - la - zo — ca - yo la pai - ca y u - na sm - bu -

meno mf

ca - lles de Bue - nos Ai - res — se e - chía a ro - dar. —  
 lan - cia tran - qui - la - men - te — se la lle - vó.

p

...