

EL DESARROLLO INTERPRETATIVO DEL CANTANTE ROBERTO GOYENECHÉ ENTRE 1950 Y 1980

Yamina Juárez - Julio Schinca
Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes

RESUMEN:

A lo largo de este trabajo de investigación analizaré cuáles fueron los elementos particulares que desarrolló este cantante de tango principalmente en el período comprendido entre 1950 y 1980.

Para ello consideré su recorrido musical con el fin de identificar los cambios interpretativos del artista, haciendo un recorte por períodos y por orquestas con las cuales se presentó.

Cuando se quiere indagar sobre el cantante de tangos en general y más específicamente Goyeneche, no se encuentra abundantes estudios. El escaso material al respecto es de tipo biográfico y en el caso del cantante de tango en general, no se ha ahondado demasiado en el estudio de sus características musicales.

Creo que el análisis de la obra de Roberto Goyeneche y en particular los recursos que ha incorporado resultan de gran importancia ya que podrían aportar enfoques interpretativos y ser un material útil para los cantantes.

A partir de un primer acercamiento a la problemática, surgen los siguientes interrogantes:

- ¿Qué rasgos presenta la forma de cantar/interpretar de Goyeneche a lo largo de los años?
- ¿Cuáles son las características interpretativas, musicales, estilísticas que lo definen?
- ¿Qué relevancia toma la letra del poema en sus interpretaciones?

HIPÓTESIS:

En el presente trabajo se intentarán comprobar las siguientes hipótesis preliminares:

- Que una determinada pronunciación de las palabras y la profunda comprensión del texto han hecho posible en el transcurso de los años, una forma de decir y cantar particular.
- Cómo, a partir de su incorporación a la orquesta de Aníbal Troilo Goyeneche comenzó a dar sus primeros pasos en la búsqueda de una interpretación singular en su forma de fraseo y articulación.

Considero que es importante hacer un aporte desde una mirada que haga énfasis en aspectos musicales y no exclusivamente sociológicos ni biográficos. Por esta razón decidí realizar un recorte del objeto de estudio eligiendo versiones pertenecientes a distintos años y diferentes orquestas.

Los tangos elegidos son:

- Alma de loca. (G Cavazza y J.Font) con orquesta de Horacio Salgán (1952)

- Garúa. (A. Troilo y C. Castillo) con orquesta de Aníbal Troilo (1962)
- La ultima curda. (A. Troilo y C. Castillo) con orquesta de Armando Pontier (1966)
- La ultima curda (A. Troilo y C.Castillo) con A. Piazzolla (1982)
- Balada para un loco. (A. Piazzolla y H.Ferrer) con A.Piazzolla (1969)
- Afiches (A. Stampone y H. Expósito) con A. Stampone (1973)
- Afiches (A. Stampone y H. Expósito) con Marconi (versión en vivo)
- Naranja en flor (V. y H. Expósito) con A. Stampone (1974)
- Naranja en flor (V y H. Expósito) con Marconi (versión en vivo)
- Niebla del riachuelo (J. Cobián y E. Cadícamo) con Orquesta de R. Garelo (s/f)

Introducción a la temática:

El tango y sus cantores

El tango ha transcurrido distintas etapas, en la cuales el género se ha ido modificando. Mucho se ha escrito sobre cómo explicar cronológicamente estas etapas, la forma mas frecuente las define a partir de las llamadas Guardias del tango.

Dichas modificaciones abarcan aspectos rítmicos, formaciones instrumentales, rol de los instrumentos, cambio de espacio escénico, entre otros.

Sin embargo aparecen otros puntos de vista que diferencian las etapas a partir de las orquestas y sus decisiones musicales y compositivas; otros lo hacen desde un recorte generacional de los compositores.

Sin ahondar en detalles en cada una de estas corrientes, lo que resulta interesante destacar es que, si el tango atravesó por diversos momentos con sus respectivos cambios, el cantante no puede haber quedado exento a ello.

Cuando algunos autores escriben sobre tango se enfocan en la instrumentación, en el contexto histórico y no se profundiza sobre el cantante, siendo éste figura que ha acompañado grandes momentos del género.

En el transcurso de los años se fueron originando distintas formas y estilos en la interpretación, diferentes relaciones entre el vocalista y la orquesta.

Según indica Ricardo García Blaya (1959) escritor y directivo de la academia Nacional de Tango, se puede hacer una distinción entre cuatro categorías de intérpretes vocales que se diferencian por la calidad de la participación del cantor en la pieza musical y la repercusión con el público: Cantor nacional, estribillista, cantor de orquesta y cantante solista.

Siguiendo la línea del autor contemplaremos las distintas categorías como una continuidad en las cuales conviven por momentos unos con otros y no como un corte cronológico rotundo.

El cantante de orquesta

No es posible precisar una fecha en que se inicia esta etapa, es bien entendido como una continuidad de lo que ya se venía gestando en periodos anteriores y es en este contexto que Goyeneche inicia su carrera musical.

La principal característica de este momento es el desarrollo del tango canción, que se muestra una sincronización y un equilibrio entre la orquesta y el vocalista.

Si bien el cantante era una voz destacada con protagonismo en el tema, su rol dentro de la orquesta era como un instrumento más y respondía a las necesidades del director.

El cantante de tango en el año cuarenta llevó al género a una gran aceptación popular y a una importancia comercial.

En algunos casos los cantores de orquesta siguieron su carrera como cantante solista y arman sus propias agrupaciones musicales.

Goyeneche fue uno de esos cantores de orquesta que se lanzan a la carrera solista finalizado su paso por la orquesta de Anibal Troilo.

De manera concluyente García Blaya, en su artículo “el cantor de tango”, hace referencia a este momento con la siguiente reflexión:

“...por primera vez en la historia del tango el cantor somete a la orquesta, propia o contratada, la pone a su disposición para su lucimiento y termina de este modo –pareciera para siempre- el viejo predominio...”¹

Roberto Goyeneche

Inicia su carrera como cantor de la orquesta de Kaplún en 1944, todavía en carácter de amateur. En 1952 ingresa como vocalista a la orquesta de Horacio Salgán y pocos años mas tarde se convierte en el cantor de la orquesta de Anibal Troilo.

En este período Goyeneche se va a afianzando como músico, como un instrumento vocal, un instrumento mas de la orquesta; de la misma forma que lo entendían los cantores del '40.

Fue integrante de dicha orquesta durante siete años, los cuales le sirvieron como escuela y fueron el puntapié para años mas tarde lanzarse a su carrera solista.

En cuanto a la elección del repertorio, Goyeneche interpreta grandes creaciones previamente interpretadas por grandes figuras del tango; pero se atreve a recrearlas y las convertirá en éxitos de su repertorio.

La elección de las canciones está condicionada por la poética de las letras, según relataba el propio Goyeneche, el gusto por el poema y lo que éste tenía para contar despertaba su interés por interpretarlas.

Elije varias letras de Homero Expósito, hace lucir sus poemas tanto como el poema lo hace lucir a él como intérprete. Ejemplo de esas elecciones son: Afiches, Maquillaje, Naranja en flor, entre otras.

Durante su carrera Goyeneche participa como cantante en diversos formatos y espacios, desde participación en films cinematográficos, programas de TV, como también escenarios internacionales de habla no hispana por donde el cantante difundió el tango.

Es necesario preguntarse ¿Cómo desarrollo su interpretación? ¿Desde que momento se venía gestando en él un nuevo estilo de cantar tango?

Para responder a estas interrogantes hay que tener en cuenta algunas cuestiones de época, sociales, culturales y personales de Goyeneche.

SEGUNDA PARTE:

¹ García Blaya, R. (2014) “el cantor de tango, el solista consagrado” en “ el cantor de tango” disponible en: <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/crónicas/cantores.asp>

ETAPAS EN EL DESARROLLO INTERPRETATIVO DE ROBERTO GOYENECHÉ

ETAPA 1 1952 a 1956

ETAPA 2: 1956 a 1963

ETAPA 3: 1963 a 1980

Primera etapa: De Saavedra al escenario

Su carrera como cantante profesional comienza en 1952 con su incorporación a la orquesta de Salgán, orquesta que sin irrumpir con las tradiciones del género se atreve al juego de contrapuntos, contracantos y variaciones dinámicas en lo que respecta a la instrumentación.

Las interpretaciones de Goyeneche están también ligadas a la forma tradicional de cantar tango, con melodías bien definidas, énfasis sobre las vocales y finales de tema sobre notas largas y a tiempo, características interpretativas que son comunes a otros cantantes de la época; justamente por no salirse aún de los estándares del tango.

En la orquesta de Salgán su voz funciona como un instrumento más, y si bien la voz está al frente de la orquesta ésta no ejecuta en función de lo que Goyeneche cante sino respondiendo a un arreglo y una intención estética.

Su condición no es más que el reflejo del rol que ocupaba el cantante en la época dentro de la formación que todavía no tenía un lugar privilegiado dentro de la misma.

Las características vocales de Goyeneche en este período son rápidamente identificables y son similares en todas las obras de la época; se advierte una voz con mucha presencia y proyección, un registro de barítono con un sonido limpio y utilización de vibrato. Estas características mencionadas influyen en la construcción interpretativa del tango, sobre todo de la interpretación que propone el texto, dado que poniendo el énfasis sobre las vocales en lugar de consonantes o la utilización de calderones en lugar de notas cortas cambian el carácter de la poesía.

En cuanto a aspectos rítmicos no hay presencia de desplazamientos ni irregularidad en los compases, esta totalmente sincronizado con la orquesta sin intenciones de alterar la regularidad rítmica de la obra.

Todavía nos encontramos bastante lejos de las características que identificamos rápidamente en Goyeneche años más tarde: como sus irregularidades en el tempo, la forma de cantar que se entremezcla entre melodía y palabra, los silencios o compensaciones.

Segunda etapa: 1956-1963 “El gordo triste”

En 1956 Goyeneche es convocado por Aníbal Troilo dando inicio a una nueva etapa dentro de su carrera musical, que terminaría por definir gran parte de su personalidad como intérprete.

Haber sido parte de la orquesta de Aníbal Troilo fue para Goyeneche una “escuela”, es allí donde empieza a experimentar otra forma de fraseo, de articulación, y sobre todo se encuentra con una orquesta que utiliza otras dinámicas, utiliza diferentes formas de acompañamiento, desde marcato, síncopa e incluye además el bajo caminado.

Es notable como en menos de una década Goyeneche empieza a buscar otros recursos para aplicar a su interpretación. Comienza a “alejarse” de su forma de cantar con las características mencionadas en la primera etapa.

Quizás una de las canciones que representa estos cambios es “Garúa” grabada en el año 1962, casi sus últimos años como integrante de la orquesta de Troilo con lo cual Goyeneche ya había definido sus gustos y gran parte de los recursos que en su etapa solista cobrarían mayor dimensión.

Goyeneche a estas alturas ya había empezado a darle un tinte dramático a la canción, y ese dramatismo lo acompañó desde este período en adelante en las tantas

canciones que interpretó. Fue encontrando más allá del canto y cuestiones vocales un complemento en la forma de decir las palabras, buscando intenciones según las pronunciara, mostrando sentimientos ambiguos que rondan entre tristeza, desesperación, nostalgia, según lo indican sus cambios de intensidades, fraseos y acentuaciones.

Debe comprenderse que no fue un abandono absoluto ni brusco de su anterior forma de interpretar, sino que fue modificando algunos aspectos que mencioné.

Todavía hay una convivencia, aunque cada vez más leve, entre su nueva búsqueda interpretativa y el Goyeneche del año 1956 recientemente ingresado a la formación de Troilo.

Hay presencia de vibrato pero éste no es tan extenso, así como el registro vocal también es un poco mas grave.

Los cambios que se pueden percibir en la interpretación de Goyeneche también son perceptibles en la orquesta. Es decir que si hay cambios de intensidades serán perceptibles en el cantante y en la instrumentación, aparecen pero coordinadas, lo mismo para las aceleraciones y desaceleraciones de la orquesta y el cantante.

Son claras las intenciones interpretativas sincronizadas.

El protagonismo de la orquesta queda de manifiesto en los extensos interludios, los entramados textuales y los juegos de contra melodías que ejecutan; Goyeneche como cantante responde a las necesidades de la misma.

En los aspectos melódicos el cantante sigue enfatizando en la melodía pero con intenciones de resaltar algunas palabras del texto y el recurso de nota corta sobre el final de la canción, que hasta ese entonces era sobre una nota larga, con vibrato y uso de calderones.

En un periodo donde el género no estaba pasando por su mejor momento, donde las agrupaciones se habían reducido y el tango quedaba “anticuado” ante la modernización cultural del '60, Goyeneche fue Incentivado por el mismo director de la orquesta Aníbal Troilo lanzar su carrera como cantante solista.

Tercera etapa “Fabricante de climas y personajes”

Esta etapa es a la que le podré mayor atención y la que permitirá echar luz a las hipótesis preliminares del trabajo. Considero que es en este período que comienza con su lanzamiento como cantante solista, donde desarrolla todos los aspectos que nos permiten identificarlo y diferenciarlo de los demás cantantes de tango. Para desarrollar una mirada cualitativa propongo enunciados que dan cuenta de algunos aspectos particulares.

“Es solo una cuestión de actitud”

La década en la que Goyeneche se lanza como cantante solista no podría ser llamada “década dorada” del tango, por el contrario, en la década del '60 el tango no ocupaba el lugar privilegiado que las noches porteñas le brindaban entre orquestas, bailes de pareja y reuniones.

A nivel mundial es la década de las revoluciones sociales y culturales, en la cual los jóvenes ocupan un rol primario y no tardarían en cuestionar y transformar muchos aspectos hasta ese entonces establecidos.

Desde nuestro país no quedamos excluidos de esta revolución cultural, que puede ser relacionada con diversos acontecimientos como el auge del Rock, primero imitando y apropiándonos de la cultura rock británica de la mano de los beatles y posteriormente con el desarrollo del “rock nacional” argentino.

En este contexto el tango se vuelve “anticuado” para las nuevas generaciones que consumen otro tipo de música que los represente, una música moderna que trate temáticas modernas. Aquí se presenta uno de los primeros conflictos con el tango, acompañando la postura del escritor Sergio Pujol quien menciona el contraste entre lo

que el género representaba y los nuevos tiempos, letras que hablaban del farol de la esquina mientras afuera ya había luces de neón; difícilmente los jóvenes pudieran sentirse identificados con dichos relatos.

Las oposiciones entre tangueros y rockeros no tardaron en llegar, de un lado y del otro se miraban con recelo unos más cercanos a la tradición y otros a la ruptura de ella.

Sin embargo y a pesar del contexto Goyeneche no sólo transitó este periodo con éxito sino que logró un acercamiento de jóvenes provenientes del rock a su música, tal fue el caso del ya reconocido Fito Páez en la década del 80, pero que se venía gestando previamente.

Goyeneche y su favoritismo por la elección de poemas con alto contenido metafórico quizás hicieron que las nuevas generaciones sintieran que el tango se podía acercar a situaciones de la Buenos Aires moderna y desempolvar las anécdotas de los faroles y la postura varonil implacable de los cantores.

Si bien el acercamiento de los jóvenes a Goyeneche fue un hecho, ciertos compositores y arregladores también supieron escuchar las necesidades que seguramente el género necesitaba para salir a flote y se llevaron adelante proyectos que buscaban el refinamiento de la interpretación y el desarrollo de una vanguardia compositiva.

En el transcurso de pocos años empiezan a aparecer las características con las que popularmente identificamos a Goyeneche. La forma de cantar resalta el texto cubierto de metáforas, de situaciones en las que el cantante imprime todo su dramatismo construido con pausas, detenciones y aceleraciones.

Su registro vocal se ha ido modificando con una mayor presencia en el registro grave, la emisión del canto se asemeja a la voz hablada de la que hace un recurso frecuente. Pese a estos cambios vocales Goyeneche se encuentra en la plenitud de sus capacidades vocales e interpretativas.

Se percibe una mayor libertad y un juego con los tiempos, se comenzaron a hacer más evidentes sus características detenciones, el uso de los silencios seguido de compensaciones, luego de los cuales quedaba demostrado que nunca había perdido la noción del compás.

A medida que Goyeneche hace un recorrido con diversos compositores y agrupaciones, va encontrando ese espacio en el que contar las canciones, un espacio en el cual se le permitió abandonar la melodía, convertirlas en una especie de recitado, donde predomina la palabra sobre el canto.

Se hace más fuerte su intención por quitarle peso a las vocales y poner por el contrario mayor énfasis en las consonantes, así como también suplantó los finales de notas largas por un fraseo que incorpora silencio, que se adelanta sobre el final y termina la canción con una nota corta.

Este intérprete le da un nuevo sentido, una nueva búsqueda estética a canciones que ya habían sido cantadas por otros intérpretes; y nosotros como oyentes nos encontramos con otro tono, otro fraseo, otra forma de decir.

Las diferencias estilísticas de las versiones que Goyeneche realizó de canciones ya interpretadas tienen que ver más allá de la singularidad de Goyeneche, con cuestiones de época. Muchas de las canciones que habían sido interpretadas en el 40 se dieron en un contexto donde el rol del cantante era vocalista y no la figura (como fue el caso de Goyeneche en sus últimos años con Aníbal Troilo o más aún en su etapa solista). El papel secundario y el protagonismo homogéneo entre el cantante y la orquesta se diferencian del protagonismo y la proyección que adquirió Goyeneche. Por un lado estaba la imposibilidad de alterar abruptamente el ritmo por ser todavía un género bailable y del otro lado las variaciones y el fraseo libre de Goyeneche, por momentos cercano al recitado, con aspectos teatrales que se alejan del baile y que acercan al público a una audición por fuera de la danza.

Se puede considerar que en este periodo, luego de la orquesta de Troilo, Goyeneche fue abandonando su condición de instrumento en la orquesta para ser figura de la misma, y de ahí en adelante ser la orquesta quien lo acompañe.

Éste último aspecto lo desarrollo en el enunciado siguiente.

Goyeneche dominaba la orquesta... ¿Goyeneche dominaba la orquesta?

Es muy común escuchar comentarios de personas que han bailado o escuchado tango, que pueden definir algunas particularidades de la forma de cantar de Goyeneche. Popularmente se le ha atribuido a éste cantante su dominio sobre la orquesta, he escuchado incontables veces frases como “lo que tenía Goyeneche es que dominaba la orquesta” o “hacia lo que quería con la orquesta”, etc. Entonces me pregunte ¿Goyeneche dominaba la orquesta? Y en lo que si concuerdo es que el rol del cantante en la época que él lanza su carrera solista era completamente diferente al lugar secundario que ocupaba el cantante en el '40 o '50, pero difiero en el concepto de “dominaba la orquesta”.

Considero que si bien Goyeneche supo lucirse al frente de la orquesta o cualquier formación con la que se presentara había detrás de ello un trabajo mas profundo, de sincronización entre las intenciones del cantante y de la orquesta también, sin descartar la presencia de un arreglador que sabía las características del cantante y sus formas de fraseo, sus idas y vueltas entre melodía y voz hablada, sus aceleraciones y compensaciones, arreglos hechos para él.

Con esto no pretendo menospreciar ni subestimar las capacidades del cantante, muy por el contrario, quiero destacar que su estilo tan lleno de expresividad fue fruto de un intenso trabajo que llevó años construir y que llegó a desarrollarse de manera tan personal que no ha dejado “discípulos” que pudieran continuar con lo que nos dejó.

Las versiones en vivo elegidas para analizar de “Naranja en flor” y “Afiches” ambas canciones acompañadas por el bandoneonista Néstor Marconi muestran la sincronización entre ambos, saben acompañarse mutuamente en las intenciones interpretativas de cada uno. Tango el bandoneón como la voz propone intensidades, dinámicas que son comprendidos inmediatamente por el otro y se fusionan tan homogéneamente que es apenas perceptible quien propuso qué cosa.

En otro ejemplo sobre la canción “Naranja en flor” interpretada en vivo en un programa de televisión donde el cantante es acompañado por el pianista que realiza la musicalización del programa queda en evidencia la falta de acompañamiento y sincronización. Mientras Goyeneche frasea hasta el cansancio, el piano mantiene siempre la regularidad haciendo que los defasajes del cantante queden en evidencia, y el resultado no es tan favorable, justamente por no poder acompañarlo o acompañarse.

Los dos ejemplos fueron útiles para sustituir el concepto de “dominio” por “sincronización” y destacar por sobre todas las cosas el trabajo que todo artista invierte en busca de un resultado estético, interpretativo o de cualquier índole.

“Sé que polvos trajeron estos lodos”

El siguiente enunciado se dirige a la búsqueda de antecedentes en los recursos interpretativos de Goyeneche.

En primera instancia hay que tener en cuenta que para el 1970 el tango ya llevaba varias décadas en desarrollo y por lo tanto, muchas de las características que se han ido mencionando sobre la interpretación del cantante tienen sus raíces en el género mismo.

Tanto es así que escuchando a la orquesta de Pugliese o Piazzolla por el ejemplo, podemos encontrar ya las aceleraciones, compensaciones y cambios de dinámica exagerados de los que Goyeneche hace uso.

En lo que respecta al fraseo, ha sido el mismo Goyeneche quien identifica cierta familiaridad entre él y el cantante “Paya” Díaz en quien se identifican ciertas libertades de fraseo, énfasis en las consonantes y vaivenes entre melodía y recitado. Goyeneche se ha rodeado de músicos que desde una forma u otra han innovado con la utilización de rasgos presentes en el género, pero dándoles una nueva intención. Él no fue la excepción y también utilizo rasgos ya presentes en el género, los exageró, y finalmente hizo una exageración de él mismo.

“Las palabras son sagradas, buen amigo”

Uno de los aspectos sobre los cuales hacer hincapié a la hora de analizar a Goyeneche es sin duda la importancia que el cantante le daba a la palabra. Importancia que se evidenciaba en su forma de cantar y que le dio la libertad de elegir correctamente lo que quería expresar.

Lo cierto es que cuando uno analiza a Goyeneche una de las primeras cosas que advierte es que las palabras no se alteran, no hay acentuaciones incorrectas y por sobre todas las cosas que existía de parte de él un compromiso por respetar lo que el autor del poema había escrito.

En una entrevista realizada en 1992 en un homenaje a Piazzolla, el cantante sostiene “Yo estudie mucha gramática y corrijo, es lo que yo pretendo hacer con lo que canto, corregir” (...) “soy atrevido cuando corrijo una palabra que está mal dicha”

Alejado de las letras con origen lunfardo Goyeneche definió su gusto por poemas con un gran desarrollo metafórico con los que se lució tanto él como el texto. Su preferencia por poemas de Homero Expósito queda reflejada en su repertorio y los convirtió en clásicos, como el caso de “Naranja en flor” y “Afiches”, entre tantos.

Luego de analizar la forma de cantar y contar las canciones me es posible señalar algunos comportamientos que se repiten, estos son:

- Si hay dos palabras y una termina en vocal y la otra empieza con una vocal, indudablemente pondrá un silencio que las separe para evitar que se formen palabras compuestas o que se altere la comprensión del texto.
- Diferencia la pronunciación entre las consonantes V y B
- Respeta la puntuación y los signos gráficos.

Insisto en este aspecto, ya que las modificaciones y formas de interpretar están indudablemente vinculadas a la palabra y a la poética.

Cuando oímos una canción interpretada por Goyeneche no tenemos que hacer esfuerzos por comprender el texto, facilitando al oyente poner la atención en otros aspectos interpretativos, desde sus exagerados hasta sus más sutiles gestos corporales.

“Así medio cantando y medio bailando”

Para el análisis escénico de Goyeneche quiero hacer referencia a un escrito de Silvia Quírico en el que desarrolla un trabajo sobre la voz humana en relación con el cuerpo. La autora habla de los cambios que se producen en la voz y en el cuerpo a partir del crecimiento, dejando de lado las manifestaciones espontáneas que se generan en la niñez con risas, gritos, llanto, enojos y cómo a medida que nos vamos amoldando a la realidad, al funcionamiento social vamos perdiendo naturalidad y espontaneidad.

Cuando abordamos aspectos del canto es común que en un primer momento se de una separación entre el movimiento y la palabra, como si la voz fuese por un lado y el cuerpo por otro. Sin embargo la voz está íntimamente ligada al movimiento, a la mirada, a la senso-percepción, al juego.

Me interesa destacar la importancia que cobra el cuerpo poniéndose al servicio de la interpretación cuando logramos desbloquear obstáculos, prejuicios y dar espacio a la creación interpretativa donde el cuerpo, la mente y la voz se unen en esa búsqueda.

²“Podemos permitirnos espontáneamente ser opuestos, llanto y risa, claros y oscuros, fuerza y debilidad, amor y odio.” Sostiene la autora. Opuestos de los que –considero- Goyeneche supo sacar provecho jugando con ellos en las intensidades, volúmenes, ritmos y alturas, secuenciando tonos monótonos, murmullos, gritos, frases habladas y frases cantadas.

Goyeneche les pone tensión y dramatismo a sus interpretaciones por que hay una comprensión poética de la obra no solo del texto en la que se manifiestan todos los aspectos de voz/cuerpo a los que hice mención.

Pongo por caso “Balada para un loco” (versión en vivo Japón año 1970), no por que sea la única obra en la que Goyeneche despliega todos sus recursos sino por que está acentuado el carácter escénico de la obra.

Goyeneche se pone en la piel del “loco” que narra la canción y como divagando entre melodía y frases habladas va creando un clima lleno de dramatismo con tintes de expresionismo, donde abandona las tradiciones, y las formas naturales son sustituidas por un mundo surrealista que terminan de fusionarse con su actuación.

Todas sus características logran una interpretación posible de ser entendida por un público de habla no hispana como Japón, tan diferente en el lenguaje a nosotros y sin embargo la versión fue ovacionada.

Sin dudas el público de Japón comprendió que en los minutos que duró la canción estaba frente a un “loco” de Buenos Aires y sobre todo frente a un gran intérprete.

Conclusiones

A lo largo del trabajo fue posible identificar los recursos interpretativos que hicieron de Goyeneche un referente dentro del género.

Insisto en el concepto de construcción y desarrollo de recursos interpretativos entendido como un proceso que fue encontrando su forma a lo largo de los años y de manera paulatina.

Estos rasgos son:

- Pronunciación de las palabras vinculada al argot porteño
- énfasis en los signos gramaticales
- Compensación y descompensación del tempo
- Énfasis sobre consonantes
- Libertad en las intensidades, en la dinámica del tempo, el fraseo.
- Exageración de rasgos interpretativos ya presentes en el género
- Análisis y comprensión del texto.
- Interpretación poética puesta en obra
- Tensión y dramatismo en la interpretación.

Además quisiera que a partir de lo escrito los músicos en general y sobre todo los cantantes pudiéramos ampliar nuestra mirada con respecto a la interpretación. Liberarnos de prejuicios, animarnos a jugar y poner todas nuestras capacidades interpretativas en obra.

BIBLIOGRAFÍA.

² Quirico, Silvia(1996) “ El cuerpo que canta” en “ Ensayos sobre la voz”

-Ander-egg E.; Valle,P – (2013)“*cómo elaborar monografías, artículos científicos y otros textos expositivos*” – Homosapiens ediciones, Argentina

-De Laia, T- Roncetti, I.- (1968) “*El tema del tango en la literatura argentina*”- ed. Culturales Argentinas, Bsas.

- Fischerman, Diego; Gilbert, Abel (2009) “Piazzolla el mal entendido”, ed. Edhasa, Bsas.

-García Blaya.R. “*El cantor de tango, su evolución en el tiempo*”- edición y corrección ortotipográfica: Cátedra de Producción y Análisis Musical IV, Facultad de Bellas Artes. UNLP. Texto original en:
<http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/crónicas/cantores.asp>

-Novati, Jorge & otros (1980). *Antología del tango rioplatense I. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, Bs.As

- Pujol,Sergio (2013) “ Cien años de Música Argentina”, ed. Biblos, Argentina.

- Quírico, Silvia (1996). Ensayo sobre la voz. Ed. Rectorado Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

-Samela, Gustavo; Polemann, Alejandro & Lasala, Roxana (2006). *El lenguaje musical del tango. Las tres Guardias*. Cátedra de Tango FBA, UNLP.

OTRAS REFERENCIAS:

-Entrevistas y archivos audiovisuales

<https://www.youtube.com/watch?v=h0NpZ25KwPQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=Hjw9wShH9xU>

<https://www.youtube.com/watch?v=0DBmUoy6Q2c>

<https://www.youtube.com/watch?v=XIEnD5c-jB8>

<https://www.youtube.com/watch?v=Hjw9wShH9xU>