

**Una nueva sensibilidad sonora en el tango  
actual. El caso de la Orquesta Típica  
Fernández Fierro**

**Camila Juárez**

### **Una nueva sensibilidad sonora en el tango actual. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro**

El objetivo en este trabajo es estudiar el proyecto sonoro y estilístico desplegado por la Orquesta Típica Fernández Fierro, que cristaliza un cambio en la sensibilidad sonora del género en la actualidad. La idea aquí es analizar en qué sentido y bajo qué condiciones de producción y recepción se hace posible la especificidad del sonido construido por la agrupación, tomando como eje algunos aspectos de la producción artística y sonora de su último disco en estudio: *Tics, tan idiotas como siempre* (2013). En este caso los principios de amplificación, volumen y distorsión hacen al estilo de la agrupación propiciando un cambio en la manera de sonar y de ser escuchados.

**Palabras clave:** tango, sensibilidad sonora, escucha, producción artística, registro sonoro.

### **A New Sound Sensitivity in the Current Tango. The Case of the Orquesta Típica Fernández Fierro**

The aim of this work is to study the sonorous and stylistic project of the Orquesta Típica Fernández Fierro, which crystallizes a change in the sound sensitivity of the genre today. The idea here is to analyze in what sense and under what conditions of production and reception makes possible the specificity of the sound constructed by the group, taking as an axis some aspects of the artistic and sonorous production of his last disc in study: *Tics, tan idiotas como siempre* (2013). In this case the principles of amplification, volume and distortion make the style of the group favoring a change in the way of sounding and of being listened.

**Keywords:** tango, sound sensitivity, listening, artistic production, sound recording.

La trayectoria de la Orquesta Típica Fernández Fierro se inscribe en el contexto de reapropiación del tango llevado adelante por una nueva generación de músicos desde la década del noventa en Buenos Aires.<sup>1</sup> Se trata de una orquesta típica, organizada a partir de once ejecutantes (cuatro bandoneones, tres violines, viola, violonchelo, piano y contrabajo) más cantor. El objetivo en este trabajo es estudiar el proyecto sonoro y estilístico desplegado por la agrupación, que ha tenido una activa participación en el campo y que, si bien mantiene la formación tradicional, cristaliza un cambio en la sensibilidad sonora del género en la actualidad. La orquesta es reconocida por dialogar con otros géneros como el rock, sin embargo esto se analiza mayormente en base a su gestualidad y *performance*, y no tanto en cuanto a estructura compositiva o a su sonoridad. La idea aquí es analizar en qué sentido y bajo qué condiciones de producción y recepción se hace posible la especificidad del sonido construido por la agrupación,<sup>2</sup> centrándome entonces en algunos aspectos de la producción artística y sonora de su último disco en estudio: *Tics, tan idiotas como siempre* (2013).<sup>3</sup>

La orquesta compone temas propios ya desde su primer disco, *Envasado en origen*, del año 2001, bajo la dirección de Julián Peralta, en general instrumentales y muy influenciados por el estilo de Osvaldo Pugliese. A partir del 2005 se inaugura la segunda etapa de la agrupación, dirigida musicalmente por el contrabajista y compositor Yuri Venturín, en la cual comienza a perfilarse más claramente una definición estilística a partir de los discos *Mucha mierda* (2006) y, especialmente, *Fernández Fierro* (2009). El repertorio se concreta con nuevos temas compuestos por algunos integrantes de la orquesta como el propio Venturín, Julio Coviello y Pablo Gignoli, a los que se agregan arreglos para formación orquestal de tangos cantados, de compositores contemporáneos y tangueros como Alfredo “Tape” Rubín.<sup>4</sup> Se eviden-

---

<sup>1</sup> Este artículo fue realizado a principios de 2013 dentro del proyecto de investigación ANR *Globamus. Creación musical, circulación y mercado de identidades en el contexto global*, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales-EHESS (2009-2013). Se presenta aquí ampliado y con revisiones.

<sup>2</sup> Es necesario destacar que existen varias líneas de reapropiación del tango en el formato orquesta, las más representativas y visibles son por un lado la línea historicista, representada por la orquesta El Arranque, y por el otro aquella que dialoga con otras músicas populares actuales, como la Orquesta Típica Fernández Fierro (2001), Orquesta Típica El Afronete (2004), Astillero (2005), Orquesta Típica La Vidú (2005) y Orquesta Típica Ciudad Baigón (2007). Para un panorama de las posibles relaciones entre tango y rock ver Pipó Lernoud: *Enciclopedia del rock nacional. 30 años de la A a la Z* (Buenos Aires: Mordisco, 1996); Felipe León, José Pérez Kerco y Guillermo Pellegrino: “Rock y tango”, *La Nación. Vía Libre* (06-11-1997), en <http://www.lanacion.com.ar/80263-rock-tango>; Salvador Biedma: “Apuntes sobre tango y rock argentino”, (24-09-2007), en <http://rockologias.blogspot.com.ar/2007/09/apuntes-sobre-tango-y-rock-argentino.html>; Eduardo Berti y Salvador Biedma: “Rock esquina tango”, *La Nación ADN Cultura* (06-01-2012), en <http://www.lanacion.com.ar/1436814-rock-esquina-tango>, entre muchos otros.

<sup>3</sup> En 2014 han habido algunos cambios en los integrantes de la orquesta: se agrega un violín y el cantante Walter “Chino” Laborde es reemplazado por la cantante femenina Julieta Laso. El último disco en vivo de la orquesta titulado *En vivo* (2014) presenta a los nuevos integrantes con la producción artística y técnica de Tito Fargo y Walter Chacón.

<sup>4</sup> En este sentido se destacan tangos como *Viento solo* (2005, 2006), *Bluses de Boedo* (2009) y *Despedida* (2009), este último con música de Rubín y letra de Venturín y Diment. Rubín es fundador del Cuarteto Almagro y Las Guitarras de Puente Alsina.

cia también, a partir del 2009, la composición de temas originales como *Azucena Alcoba* (2009, Venturín / Pandolfo) y *Niebla dura* (2009, Venturín / Pandolfo), en colaboración con Roberto “Palo” Pandolfo que, si bien explora el repertorio del tango, pertenece claramente a la constelación del rock. Pandolfo lidera en los años ochenta la banda de rock Don Cornelio y la Zona (1984-1989)<sup>5</sup> y luego Los Visitantes (1990-2000),<sup>6</sup> con las que realiza algunas versiones de tangos clásicos como *Sur* acompañado por el bandoneonista Ernesto Baffa,<sup>7</sup> *La última curda*, *Naranja en flor* y *Garúa*, siempre desde una clara pertenencia al rock.<sup>8</sup> En 1999 Pandolfo señala que:

Hay algo de militancia cultural en el hecho de hacer tango [...]. Lo más trascendente está en el hecho de profundizar en las raíces de la cultura popular. Esto nos deja un doble rédito. Por un lado, el gusto de experimentar y, por el otro, el hecho de ofrecer una resistencia cultural a la globalización. El tango es nuestra cultura.<sup>9</sup>

Si bien ya venía dándose en la orquesta Fernández Fierro, de manera difusa, un cambio hacia un estilo propio, se puede decir que este se cristaliza musicalmente desde 2009, con la composición de sus temas a partir del uso de estructuras reiterativas o aquello que ellos mismos denominan “riffs”. Asimismo esta búsqueda se condensa en 2013 con la edición de *Tics*, disco en el que al principio compositivo del riff se le agrega la experimentación con un tipo de sonido potente y agresivo. Una de las particularidades de este disco es el viraje notorio hacia el tango cantado, un tópico que no aparecía antes como necesidad. Yuri Venturín señala que la genealogía de este cambio comienza en 2006 con el tema *Buenos Aires hora cero / Las luces del estadio*, donde se cruzan dos temas reconocibles, cada uno con un tipo de recepción sedimentada en los públicos rioplatenses. *Buenos Aires hora cero* es un tango instrumental de Astor Piazzolla del año 1963<sup>10</sup> y *Las luces del estadio*, tango

<sup>5</sup> Editan tres discos: *Don Cornelio y la Zona* grabado en 1987 y considerado actualmente como un disco de culto para el rock, pop-punk, *Patria o muerte* (1988) y *En vivo* (1996). Cf. <http://www.doncornelioweb.com.ar>

<sup>6</sup> Editan seis discos: *Salud Universal* (1993), *Espiritango* (1994), *En caliente* –en vivo– (1995), *Maderita* (1996), *Desequilibrio* (1998), *Herido de distancia* (1999). Cf. <http://www.rock.com.ar/bios/0/257.shtml>

<sup>7</sup> Registrado en el disco *En caliente* (1995).

<sup>8</sup> Pandolfo sigue su carrera solista con varios discos, en 2008 edita *Ritual criollo* (2008), donde registra *Uh! la soledad*, *Oficio del cantor* o *Envasado en origen*, con la voz de la reconocida cantante de tango Lidia Borda, y grabada también por el Tata Cedrón en su disco *Para que vos y yo* (1997). Cf. <http://www.rock.com.ar>; Martín Cerone: “Tango (2): El tango y el rock”, <http://www.quintadimension.com/television/index.php?id=260>; Mariano Del Mazo: “Senderos que se bifurcan”. *Clarín* (23-07-2008).

<sup>9</sup> Sebastián Espósito: “Visitangos”, *La Nación*, *Vía Libre* (23-04-1999). <http://www.lanacion.com.ar/194294-visitangos>. Pandolfo agrega en la misma entrevista: “en todos nuestros discos tenemos algún vals, tango o milonga [...]. En *Espiritango* están *El ente*, *La ondulación* y *Evita: en Desequilibrio* (el último CD) *El engaño*, *La rosa moderna* y *Los bastardos*; y en *Caliente* habíamos grabado *Sur*, con Baffa como invitado.” (Espósito, 23-04-1999).

<sup>10</sup> Registrado en el LP *Tango para una ciudad* (CBS 8392) (Quinteto). Astor Piazzolla (bandoneón), Osvaldo Manzi (piano), Antonio Agri (violín), Kicho Díaz (contrabajo), Oscar López Ruiz (guitarra).

que le da la letra al nuevo tema, es de los uruguayos Jaime Roos y Raúl Castro, del año 1987, reconocidos dentro de la escena del rock, la murga y del candombe.<sup>11</sup>

Como se mencionó, el principio constructivo básico de las nuevas composiciones cantadas se formaliza, de acuerdo al caso, a partir del desarrollo mínimo de una o dos ideas reiteradas y variadas tímbricamente, es decir, a partir de riffs.<sup>12</sup> Para Venturín un riff es un motivo o la suma de dos motivos, e implica la idea instrumental principal del tema; al respecto destaca que:

Es un término creo que surge del jazz de las *big bands*, es una idea que se repite sobre distintas armonías, se repite y lo demás va cambiando y eso vuelve. Creo que el término surge de ahí y fue apropiado por el rock. Pero es un término de aplicación musical como cualquier otro. Y en el tango se han usado riffs, pero pocos, entonces era bueno explorar en este asunto.<sup>13</sup>

El contrabajista señala que tanto Piazzolla como Aníbal Troilo usaban riffs. Un ejemplo es el tango *Toda mi vida* con música de Aníbal Troilo y letra de José María Contursi, grabado por la orquesta de Troilo en 1941, en el que también pueden escucharse los motivos rítmicos y reiterativos después de cada emisión vocal. En este sentido Venturín intenta trazar un paralelo entre géneros, al recuperar y reapropiarse de un recurso como el riff que pertenece terminológicamente a otra tradición idiomática.

En los nuevos tangos cantados de la Fernández Fierro se piensa, desde la composición, la voz como el instrumento solista. En tal sentido, según Venturín, se usa la orquesta por bloques instrumentales y sin solos puesto que la decisión estética es la de ser “más rítmicos que melódicos”. Dichos bloques —el del piano y contrabajo, el de los bandoneones, y el de las cuerdas—<sup>14</sup> operan de manera previsible y con funciones precisas en la producción musical de la orquesta. Asimismo esta función está guiada, tanto desde la composición y la interpretación instrumental,

<sup>11</sup> Editado en el disco *Sur* de 1987 (Orfeo Sulp 90879).

<sup>12</sup> Si desde 2001 las composiciones originales de la orquesta vienen marcadas por la tradición de Osvaldo Pugliese, en el momento actual aquello que perdura es la marcación rítmica acentuada y las repeticiones, pero ya no se interpretan solos instrumentales, ni se usa particularmente el *rallentando* o el tempo *rubato*. En relación a la composición con “riffs” cf. Camila Juárez: “Orquesta Típica Fernández Fierro: la renovación del tango a partir de una típica”, *Colloque International “Tango. Créations / Identifications / Circulations”*. París 26/29-10-2011. EHESS/CNRS. Ponencia inédita.

<sup>13</sup> Yuri Venturín, entrevista con la autora, febrero de 2013.

<sup>14</sup> Se trata del reparto tímbrico y compositivo de la tradicional orquesta típica con divisiones entre instrumentos acompañantes y de marcación, y melódicos. Cf. Pablo Kohan: “Tango I. 2. Los orígenes y la Guardia Vieja” y “Tango I. 3. La Guardia Nueva, 1920-1940”, en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. X (Madrid: SGAE, 2002), pp. 143-146; Luis Adolfo Sierra: *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 1997); Omar García Brunelli y Laureano Fernández: “Tango I. 4. La Época de Oro, 1940-1955” y “Tango I. 5. La Tercera Guardia, 1955 en adelante”, en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. X (Madrid: SGAE, 2002), pp. 146-153.

como así también desde la grabación, mezcla y masterización del disco *Tics*, por la propuesta sonora de la orquesta: “que se escuche fuerte”; porque para Venturín, “la música lo necesita”.<sup>15</sup>

Desde el punto de vista de la composición e interpretación, para el bloque de bandoneones el volumen puede estar dado por la mano derecha que, según Venturín, “hace la diferencia del sonido en la orquesta”; mientras que para la fila de cuerdas una mayor intensidad se logra mediante el uso de las frecuencias más agudas en los finales, “porque eso agrega mucho volumen de sonido”.<sup>16</sup> En lo que respecta a la densidad el compositor destaca el uso de la nota pedal en las cuerdas o en los bandoneones, y también de la técnica del contrapunto, ya sea entre la línea de bandoneones y cuerdas, o mediante la disociación misma de las cuerdas entre viola y violonchelo de un lado, y violines del otro.

Para el piano se reserva una doble función de apoyo tanto de volumen, como de la densidad. El uso del pedal de resonancia proporciona un refuerzo de la densidad que muchas veces prepara el clímax del tema. En lo que respecta a la dinámica y timbre, el piano puede acompañar con la mano izquierda la base y con la derecha las cuerdas y los bandoneones. Asimismo, aunque con menor frecuencia, puede funcionar independientemente, por ejemplo en alguna introducción.

La premisa del volumen fuerte, como principio compositivo pero también desde la interpretación en vivo, grabación y mezcla, es muy importante puesto que posibilita, a su vez, la construcción del sonido de la orquesta a partir de un concepto estético clave: la distorsión. Así la orquesta amplificada en vivo con micrófonos, aunque conservando su formación instrumental tradicional, proyecta esta sonoridad al esquema de trabajo de la producción artística del disco *Tics*, puesto que para el registro en audio se consideran los recursos estéticos producidos también en vivo.

Para *Tics* se convoca especialmente al productor artístico Héctor “Tito Fargo” D’Aviero y al ingeniero de sonido Walter Chacón, luego de que ambos registrarán el disco *Acá estamos*, de Arbolito, banda de folclore-rock relacionada con la orquesta Fernández Fierro.<sup>17</sup> Esto es significativo también para la definición del estilo y la estética sonora que se intenta componer puesto que ambos, productor artístico e ingeniero de sonido, tienen una amplia experiencia en el campo del rock. Chacón como técnico de sonido ha grabado multiplicidad de discos de rock, entre los cuales se destacan los de Andrés Calamaro, Charly García, Skay Beilinson, Sumo y Los Auténticos Decadentes. Por su parte Tito Fargo<sup>18</sup> es músico y produc-

---

<sup>15</sup> Yuri Venturín, entrevista con la autora, febrero de 2013.

<sup>16</sup> Ídem.

<sup>17</sup> Walter Chacón, entrevista con la autora, 20-11-2014. Chacón señala que Venturín tenía una relación con este grupo al haber tocado con ellos en su juventud y se sintió atraído por el sonido del disco *Acá estamos* (2012), grabado con la producción artística de Tito Fargo, la producción vocal de Mavi Díaz y masterizado por Tom Baker en Los Ángeles. Para mayor información cf. <http://www.arbolitoweb.com.ar/album/aca-estamos/>

<sup>18</sup> Cf. <http://www.titofargo.com.ar>

tor musical, y comienza su carrera como guitarrista en la escena *under* de los años ochenta integrando varias bandas que pertenecen a los primeros exponentes del sonido rock en Argentina. Es integrante, como guitarrista, de la Hurlingham Reggae Band junto a Luca Prodan, líder del grupo Sumo donde participa como coautor de la canción *No good* en el disco *Llegando los monos* (1986).<sup>19</sup> Junto a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota graba los discos *Gulp!* (1985) y *Oktubre* (1986); y es invitado por Divididos<sup>20</sup> a tocar en los discos *Narigón del siglo* (2000) y *Vengo del placard de otro* (2002). Produce, entre otros, los álbumes de Las Pelotas<sup>21</sup> y Arbolito,<sup>22</sup> y experimenta con el pedal como un dispositivo técnico que facilita la distorsión de la señal sonora, efecto buscado también para el sonido del disco *Tics* de la orquesta de tango Fernández Fierro.

Con respecto al sonido de *Tics*, grabado en los estudios MCL y Circo Beat a fines del 2012, Tito Fargo señala que:

La orquesta me conectó para trabajar artísticamente desde un nuevo concepto de sonido. La idea que tenían era esa y para encarar un nuevo trabajo tenían cosas resueltas, como la estructura compositiva de los temas, pero había falencias para darle al audio la potencia del vivo.<sup>23</sup>

El proceso de pre-producción necesitó un trabajo previo de un año en el cual Fargo presenció los conciertos en vivo en el CAFF<sup>24</sup> y tuvo reuniones con aquellos que los integrantes de la orquesta denominan “la base”, es decir con el contrabajista Yuri Venturín y el pianista Santiago Bottirolli, además del técnico de sonido de la orquesta Pablo Rey.<sup>25</sup> Fargo destaca que en esos encuentros intentó realizar el sonido en vivo, amplificando los instrumentos en el escenario y armando una mezcla con un par de monitores, pasando por dos canales la señal del piano y por otros dos la del contrabajo, con la intención de separar las frecuencias graves. Fargo señala haberse enfocado en la división de estas frecuencias “para evitar el problema del empaste”,<sup>26</sup> debido a la predominancia de dichas frecuencias en ambos instrumentos, puesto que el piano refuerza aquí el sonido del contrabajo con el pedal de resonancia.

Seguidamente la grabación y la mezcla llevaron dos meses de trabajo. La premisa fue una vez más, “sonar fuerte” a partir de la amplificación y del efecto de

<sup>19</sup> En el disco figura como H. Daviero. Cf. Martín Pérez: “El eslabón perdido”, *RADAR. Página 12* (07-09-2003). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-928-2003-09-07.html>

<sup>20</sup> Se trata de una escisión del grupo Sumo. Discursivamente la Orquesta Típica Fernández Fierro se acerca a esta banda puesto que realiza un juego de sentido al definirse como “la aplanadora del tango”, en clara referencia al grupo Divididos conocido como “la aplanadora del rock”.

<sup>21</sup> Mix *Bombachitas y globos*.

<sup>22</sup> CDs *Cuando salga el sol*, *Despertándonos* y *Acá estamos*, todos junto a Walter Chacón.

<sup>23</sup> Tito Fargo, entrevista con la autora, febrero de 2013.

<sup>24</sup> El Club Atlético Fernández Fierro donde la orquesta se presenta todas las semanas.

<sup>25</sup> Pablo Rey falleció en 2014. Fue suplantado por Demián Poti.

<sup>26</sup> Tito Fargo, entrevista con la autora...

distorsión, repartido entre los distintos bloques instrumentales. Así, desde la producción musical, la idea fue que las cuerdas y la voz se registraran a partir de tomas “limpias”, los bandoneones en un intermedio –puesto que se le agregaba distorsión con posterioridad a la toma– y la distorsión más concreta se intentaría sobre la base de contrabajo y piano.

Una de las diferencias de este disco con los anteriores fue que en los discos previos, la grabación del audio fue grupal, lo cual trajo algunos inconvenientes a la hora de procesar el sonido. Por el contrario, Venturín señala que en *Tics*:

La idea fue grabar todo por separado, como una banda de rock, para traer todas las señales más limpias y además porque toda la música que estamos haciendo actualmente al carecer casi completamente de *rubato*, *rallentando* y esos movimientos rítmicos, hace que sea factible.<sup>27</sup>

En la grabación se buscó dar al registro sonoro “el aire, el color y la impronta del rock”<sup>28</sup> asentando “la base” y ubicando la voz por encima de ella. Si bien se buscó que cada instrumento conservara su lugar, se hizo hincapié en la idea tímbrica destacada en el rock por la base rítmica del bajo eléctrico y la batería, implementándose en este caso un tipo de sonido compuesto desde el contrabajo, apoyado por el piano. Walter Chacón destaca que la grabación se construyó sobre la toma de estos dos instrumentos, grabados en los estudios MCL. En el caso del piano Chacón señala que:

Lo grabamos con cuatro micrófonos en una posición clásica, es decir siguiendo el contorno del mismo casi sobre las bocas de resonancia. Tres de esos micrófonos en posición omnidireccional, el cuarto micrófono fue colocado fuera del piano, también en “omni”, en la parte media de la cola [...]. Este micrófono lo usamos como ambiente del piano. Entre estos cuatro sonidos, todos del piano, armamos un estéreo que es lo que se escucha en el disco.<sup>29</sup>

Chacón agrega que, para el piano, la distorsión se logró a partir de los ataques y sonidos graves registrados en la toma clásica combinados con el registro del micrófono de ambiente que fue comprimido y distorsionado con el mismo compresor.

Con todo, el contrabajo fue el “instrumento fundamental en la idea de producción de Tito Fargo”. En este sentido, la construcción del sonido proyectada para el contrabajo es la clave para precisar la especificidad sonora de la orquesta tanto en el disco como finalmente también en la interpretación en vivo. Este instrumento se

<sup>27</sup> Yuri Venturín, entrevista con la autora, febrero de 2013.

<sup>28</sup> Tito Fargo, entrevista con la autora...

<sup>29</sup> Walter Chacón, comunicación personal escrita con la autora, 26-11-2014. Esta y las siguientes ocho citas textuales, corresponden a la misma comunicación.



registró con cinco micrófonos, y en la misma toma se incorporaron, produciendo el efecto de distorsión, dos amplificadores (uno de bajo y otro de guitarra) y algunos efectos de pedal experimentados por Tito Fargo. Al respecto Chacón señala que:

Lo tomamos desde dos ángulos, uno clásico y uno procesado. El clásico fue con dos micrófonos, uno tomando la caja donde resuenan más graves [...]. El otro a una altura media del diapasón, también en posición cardioide. Aparte colocamos dos micrófonos *vintage* frente al contrabajo, uno de cada lado, cerca del puente. Estos dos micrófonos estaban amplificados en otra sala con amplificadores de guitarra y de bajo, con la particularidad de que en su camino pasaban por pedales de distorsión, más la propia distorsión de los amplificadores. Este sonido lo tomamos poniendo frente a los amplificadores un micrófono Electrovoice R20 en el de bajo y un Shure SM57 mas un Newman U47 en el de guitarra. Todos estos audios formaron luego un canal de contrabajo que es lo que suena en el disco.

Así, la distorsión en el contrabajo se logró con la mezcla del “sonido clásico, por donde venía gran cantidad de graves y ataques”, al que se sumó también “la distorsión con los amplificadores”.

Para el caso de los bandoneones la distorsión funciona de la misma manera que para la base. Es decir, el efecto es generado al pasar el sonido grabado por amplificadores de guitarra y distintos pedales, pero, en este caso, no desde la toma directa sino luego de la grabación. Chacón recuerda:

A los bandoneones los grabamos en el estudio Circo Beat, con un concepto similar al de la base. Los tomamos en forma clásica, es decir por ambas manos, con micrófonos en posición cardioide, y colocamos delante de cada bandoneón otro micrófono mono. Este micrófono después de la grabación lo reamplificamos por equipos de guitarra y en su camino pasaban por pedales de distorsión. Este sonido lo tomamos colocando un Shure SM 57 *vintage* y un Royer R121 delante del amplificador; conclusión: cada bandoneón tenía mano izquierda, mano derecha y un canal mono distorsionado.

Para el bloque de las cuerdas, grabado también en el estudio Circo Beat, el audio fue “bien clásico”. En este caso, los canales de grabación fueron siete y se colocó en cada violín “un micrófono AKG 114 y en la viola y el cello un Newman U87, a los que se les sumó un micrófono de ambiente estéreo, todos en posición omnidireccional”. Por último Chacón destaca que la toma de la voz se registró en un canal, de manera “clásica, limpia y cristalina” y que el criterio fue que estuviera “todo a favor de entender las letras sin esfuerzo”.

En la misma línea de trabajo, el concepto de la mezcla, realizada en el estudio Phonic Monkey, fue que la voz prevaleciera por encima del bloque instrumental

por un lado, y por el otro, que se quitaran armónicos de la base y se redistribuyeran mayormente en el contrabajo; la resultante instrumental fue una sonoridad “fuerte, grande, con ataque” en la que se destaca la voz y el timbre del contrabajo por encima de los demás. Fargo afirma haber querido subrayar un sonido *vintage* “de vinilo antiguo” que incluye también la grabación natural del ambiente del estudio. Chacón apunta que “todos queríamos sonar fuerte. En mi parecer logramos algo nuevo, distinto e interesante dentro de la escena del tango”.

Finalmente, la masterización se realizó en los estudios Precision Mastering en Los Ángeles, bajo la supervisión de Tom Baker, quien tuvo que realizar dos veces el trabajo, puesto que fue necesario realzar los planos sin perder la profundidad del sonido logrado en la mezcla.

Respecto a la búsqueda de una sonoridad vinculada con el rock, la hipótesis de trabajo de Fargo es que:

Hay otras orejas para escuchar el tango, que es algo que nos pertenece, y son orejas con contenido rockero. La gente vive y piensa de otra manera en el rock, pero siempre hubo algo tanguero en el rock, como el caso de Spinetta.<sup>30</sup>

Para Venturín, el trabajo con Fargo y Chacón fue revelador en lo que respecta al sonido del contrabajo puesto que, como él mismo señala:

Yo venía usando un amplificador de bajo, ahora uso dos con dos sonidos combinados y eso hace que gane mucha potencia el golpe del contrabajo, que tiene la función de ser la batería, sin perder el grave [...]. Se escucha gordo y con golpe, como la unión de la batería y el bajo en el rock. Como en la orquesta típica no tenemos batería, la idea es que lo proporcione todo el contrabajo.<sup>31</sup>

Puede observarse entonces que existe una retroalimentación entre la ejecución en vivo y el trabajo en el estudio, que se encuentran afectados mutuamente. Luego de la grabación, los equipos y la amplificación en vivo cambian y el efecto de distorsión lo producen los músicos y el técnico sonidista en cada concierto en vivo.

La Orquesta Típica Fernández Fierro encuentra su sonido actual en combinación con la composición y estructuración de los nuevos temas cantados. Así, el nuevo sonido que caracteriza a la orquesta se condensa a través de las instancias de composición, interpretación en vivo y en estudio, grabación, mezcla y masterización. Si bien la agrupación asume un estilo rockero y cercano muchas veces

---

<sup>30</sup> Tito Fargo, entrevista con la autora...

<sup>31</sup> Yuri Venturín, entrevista con la autora... En el *riders* técnico de la orquesta puede verificarse que el equipo del contrabajo incluye actualmente un Equipo AMPEG o Galien Krueger mínimo 200 watts, una caja 1 x 15" + una caja 4 x 10" (dos cajas para conectar dos cabezales de bajo). *Rider Orquesta Típica Fernández Fierro*, 2014.

al punk, se intentó demostrar aquí que esto no se da únicamente desde la imagen, el gesto y la *performance*, sino también a partir de una experiencia vivencial con la construcción de un tipo de sonido particular. En este caso los principios de amplificación, volumen y distorsión hacen al estilo de la agrupación propiciando un cambio en la sensibilidad sonora del tango en la actualidad. Se constata entonces que en los mismos materiales y procedimientos aplicados a la composición y en su manera de ser interpretados en vivo y registrados en estudio se encuentra ya la marca de su sonido que requiere necesariamente, una nueva manera de sonar y de ser escuchado.