

[Original]

Eduardo Mateo y la poética de la incesante abducción

MARIANO MENDEZ
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Ciudad de Buenos Aires, R. Argentina
✉

Resumen: Entendiendo la escucha musical como un proceso semiótico en el cual se definen los límites de un determinado *texto musical*, el presente trabajo indaga en las complejas relaciones significantes implicadas en la producción y recepción musical cuando estas se encuentran mediadas no sólo por las performances sino también por el fonograma. Al permitir comprender las obras musicales como procesos antes que como productos, el concepto de *abducción* propuesto por Peirce y la noción de *texto* desarrollada por Barthes resultan particularmente apropiados para analizar las relaciones entre performances y grabaciones. Debido a que reifica las performances y habilita su escucha repetida, la tecnología fonográfica incide en el proceso de producción y recepción musical de un modo sin precedentes. En la producción, esta tecnología interviene en el proceso formativo del texto musical, dotando de materialidad sonora a las ideas musicales y posibilitando su modelado en el estudio de grabación. En la recepción, el fonograma producido asume para con el *texto musical* un valor referencial que antes sólo era exclusivo de la instancia performática, mediando entre el autor y el oyente y produciendo expectativas respecto a dicho texto. Dentro de este marco semiótico se hace posible articular coherentemente una serie de consideraciones provenientes del campo de los estudios de performance que dan cuenta de esta problemática. El caso del músico uruguayo Eduardo Mateo resulta particularmente apropiado para abordarla debido a los numerosos testimonios existentes tanto acerca de sus interpretaciones en directo como de los pormenores de su trabajo en el estudio de grabación.

Palabras clave: Texto – Fonograma – Performance.

[Full Paper]

Eduardo Mateo and the Poetics of the Incessant Abduction

Summary: Understanding musical listening as a semiotic process in which the limits of a particular *musical text* are defined, the present work investigates the complex significant relationships involved in the production and musical reception when these are mediated not only by the performances but also by the phonogram. By allowing the understanding of musical works as processes rather than as products, Peirce's concept of *abduction* and the notion of text developed by Barthes are particularly appropriate for analyzing the relationships between performances and recordings. Because it reifies the performances and enables their repeated listening, the phonographic technology influences the process of musical production and reception in an unprecedented way. In the production, this technology intervenes in the formative process of the musical text, endowing sound materiality to the musical ideas and making possible its modeling in the recording studio. In the reception, the produced phonogram assumes for the musical text a reference value that previously was only exclusive to the performative instance, mediating between the author and the listener and producing expectations regarding such text. Within this semiotic framework it is possible to coherently articulate a series of considerations from the field of performance studies that account for this problem. The case of the Uruguayan musician Eduardo Mateo is particularly appropriate to approach this issue because of the numerous testimonies that exist about his live performances as well as the details of his work in the recording studio.

Keywords: Text – Phonogram – Performance.

«Tras este sucinto balance, y colocándonos más allá del mito, hay que consignar que el desempeño de Mateo como intérprete, o sea, haciendo esa música de síntesis (con sus valores, sus limitaciones y sus ingenuidades) sobre un escenario, nunca ha pasado de ser un simpático borrador».
(Rodríguez Barilari cit. in Pinto 1994[2015]:451).

Introducción

Ubico esta cita al comienzo porque señala el área de problematización que me propongo abordar en el presente ensayo: la de las complejas relaciones de significación implicadas en la producción y recepción musical cuando estas se encuentran mediadas no sólo por la performance sino también por el fonograma. La pregunta general aquí es ¿cómo incide la escucha fonográfica en la producción y recepción musicales? Adopto como principal marco de referencia una perspectiva semiótica, entendiendo a la producción y recepción musical como producciones de significado, es decir, como un proceso de percepción e interpretación mediante el cual se constituye un signo (la *obra*) en la mente del oyente. El objetivo particular es comprender cierta dimensión especulativa de la semiosis musical fundamental para la producción y recepción de fonogramas e interpretaciones. Buscando respuestas a la pregunta arriba enunciada propongo una idea de *obra* entendida como *proceso abductivo* y la articulo con consideraciones provenientes del campo de los estudios de performance. Con este conjunto de herramientas conceptuales examino de cerca el caso del compositor uruguayo Eduardo Mateo, de quien existen numerosos testimonios acerca de sus interpretaciones y de los pormenores de su trabajo en el estudio de grabación. Estos testimonios, en conjunto con sus álbumes editados y los pocos registros existentes de sus presentaciones, son fuentes apropiadas para los objetivos de este trabajo.

Aunque reconozco que el caso de Eduardo Mateo es particularmente pertinente para abordar esta problemática, asumo que las conclusiones presentadas son susceptibles de transponerse a casos similares. Ante todo, estimo necesario revisar la idea de *obra musical* y establecer su relación con el concepto peirceano de *abducción*.

Obra y abducción

«Resulta casi imposible concebir que la verdad pueda no ser absoluta; y sin embargo, la verdad del hombre nunca es absoluta, porque la base del Hecho es la hipótesis»
(Peirce in Debrock 1998:21).

Dentro de la musicología tradicional la categoría de *obra* ha tenido un lugar preponderante. Sin embargo, no siempre resulta apropiada para el análisis de algunas expresiones musicales. Según Waisman, la categoría de *obra*

Supone un proceso de creación finito: una obra es un objeto acabado, listo para que un destinatario la observe, la evalúe, la admire. (...) en los idiomas romances significa fundamentalmente el producto de un trabajo; en los germánicos, el trabajo mismo (*work* en inglés, *Werk* en alemán) (...) una obra es una forma elaborada, que debe responder a ciertos criterios mínimos de evaluación: unidad, unicidad, estructuración, inteligibilidad (1997:100).¹

Waisman señala que «muchas músicas no son obras» y propone (para su análisis de la música colonial latinoamericana) reemplazar dicha categoría por la noción de *texto*, tal como la desarrollara Barthes. Parafraseándolo, Waisman dice: «La obra se interpreta y se consume, el texto se ejecuta, y solo funciona (se pone en marcha, se completa) en la ejecución» (*Ibíd.*:102). Respecto a las diferencias entre *obra* y *texto* agrega Barthes:

La obra se cierra sobre un significado (...) la obra funciona ella misma como un signo general (...) El Texto, por el contrario, practica un retroceso infinito del significado, el texto es dilatorio (...) está estructurado, pero descentrado, sin clausura (...) (Barthes 1970 (1974):74).

Para Lotman «la creación de la obra artística indica una etapa cualitativamente nueva en la complicación de la estructura del texto» debido a que

¹ Plesch señala como igualmente involucrados en la categoría valorativa de obra «elementos tales como originalidad, novedad, complejidad, perfección de factura y logro estético individual» (1994:131).

En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes (Lotman y Uspensky 1981 (1996):56).

Según González Martínez esta idea de *texto* aplicada a la obra artística «supone una ampliación del ámbito de aplicación de un término proveniente del campo científico de la lingüística que es básico para la comprensión hermenéutica de la cultura» (1999:16). Podemos en este sentido hablar entonces de *texto* para referirnos a una obra musical o músico-verbal.²

Asimismo Cook, cuando analiza la concepción de performance que se deriva de la obra entendida como objeto cerrado, también encuentra esta categoría limitada para el abordaje de algunos géneros musicales: «La idea de performance “de”, de performance que reproduce un trabajo autosuficiente, es en el mejor de los casos problemática y, en el peor, absurda cuando se aplica al jazz, el rock o la cultura remix» (2001:[4] tr. propia). En esta concepción de la música entendida como producto y no como proceso estarían implicadas según Cook cuestiones de hegemonía cultural:

Hubo una sospecha, derivada en gran parte de la etnomusicología, de que la tradicional insistencia musicológica en ver a la música como producto antes que como proceso representaba una especie de hegemonía cultural, una afirmación de los valores del arte alto sobre el arte bajo (Cook 2001:[4] tr. propia).

La noción barthesiana de *texto* recuperada por Waisman es de suma utilidad para analizar la praxis musical de Eduardo Mateo que, como argumento en el próximo apartado, está más orientada a la idea de un proceso permanente³ que

² En el caso de Eduardo Mateo se trata ante todo de textos músico-verbales (canciones con texto literario).

³ En este trabajo la noción de *proceso* es entendida en un sentido más extenso (y más semiótico) que el dado por Cook. Aquí se refiere ante todo al proceso de «hipotetización de la obra» explicado párrafos más adelante. Para Cook la idea de *proceso* implica la exploración de las relaciones horizontales que la obra mantiene con todo ítem en el entorno de la performance. Contrapone esta idea de *proceso* a una idea de *texto* como *producto* terminado. El texto sería para Cook la encarnación de la visión del autor a través de la cual se mueven verticalmente las interpretaciones. A diferencia de Cook, y siguiendo a Barthes, no considero aquí al *texto musical* como algo clausurado sino como un espacio de relaciones significantes en el que se define (y

a la de un producto terminado. Pero antes de abordar esta cuestión quiero volver sobre la idea de Barthes de que «la obra funciona ella misma como un signo general». Recordemos que para Peirce

Un signo o representamen es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. Representa este Objeto no en todos sus aspectos, pero con referencia a una idea que he llamado a veces del Fundamento del representamen (Peirce (1987):244-245).

Para Martínez «en el caso de la música, [el interpretante] es otro signo desarrollado en la mente del oyente, músico, compositor, analista o crítico» (2001:180). Si una obra es un signo, necesariamente integra entonces una semiosis, es decir, un ilimitado juego de referencias con otros signos.

Cualquier cosa, de naturaleza acústica o no, puede ser un signo musical, desde que esté relacionada con algún tipo de semiosis musical. La primera serie de signos musicales se sitúa, naturalmente, en el dominio de los fenómenos acústicos. Pero hay otras posibilidades, como partituras, grabaciones, instrumentos, culturas musicales, etc. (Martínez 2001:181).

Dentro de los de signos que participan en la semiosis musical quisiera agregar y destacar, por su importancia en relación a este trabajo, a *las variaciones de una misma obra*, vale decir, aquellas versiones de la obra que mantienen con esta algún grado de identidad mediante referencias directas a algunos de sus componentes estructurales; fundamentalmente la melodía, el esquema armónico, la rítmica o el texto literario.⁴

redefine) el *objeto obra*. En ese espacio estarían contenidos todos los «signos musicales» de los que habla Martínez (de los cuales los «ítems performáticos» de Cook son sólo un subconjunto). Por esta razón resulta innecesaria en el contexto de este trabajo la noción de *script* (guión) propuesta por Cook como reemplazo para *texto*. El *script* de Cook está incluido en el concepto de *texto musical* aquí presentado.

⁴ Variaciones de una misma obra son, entre otras cosas: cada nueva interpretación, los bocetos y versiones preliminares o alternativas, los arreglos y adaptaciones posteriores, los *covers*, los *remixes*, etc. Aunque las variaciones ideales de una obra (recuerdos, asociaciones) también

Ya establecida esta diferencia entre *obra* y *texto* resulta oportuno introducir el concepto de *abducción*. Tal como Peirce la entiende esta es una forma de razonamiento cuya conclusión es una hipótesis, es decir, una afirmación provisoria acerca de algo, una conjetura con valor predictivo que adquiere veracidad en su contrastación con los datos empíricos. Para Peirce la base de todo conocimiento, y por lo tanto de todo hecho, es la abducción. Esta «contiene el proceso abstractivo que nos hace captar las leyes o los universales dados en las cosas» (Beuchot 1998:s/p). Debrock establece una relación entre el concepto de abducción y la idea de símbolo (*symbolon*) tal cómo la entendía Nicolás de Cusa: aquella actividad en virtud de la cual se reorganiza un conjunto de hechos para colocarlo en una perspectiva enteramente nueva. «Tal acto de simbolización, tal *conjetura* es el requisito básico para una inferencia abductiva» (Debrock 1998). Este autor establece, además, una analogía entre el conjeturar científico y la actividad del artista:

La genialidad del artista consiste en su habilidad para desarrollar este concepto jugando un juego que consiste en reorganizar continuamente las posibles relaciones que ofrecen el material y las ideas determinadas, en virtud de las reglas impuestas por la razón. (...) el gran arte y la gran ciencia son dos caras de la misma moneda. La diferencia está en que, mientras que para el científico el símbolo es la clave para encontrar las ideas determinadas de la naturaleza, para el artesano el símbolo es la clave para el diseño que le permitirá encontrarse con algunas ideas determinadas dadas (Debrock 1998:s/p).

Si la percepción de determinadas relaciones entre signos musicales produce en la mente del oyente (el *interpretante* peirceano) una idea de obra (el *signo general* de Barthes) y si esta obra-signo funciona de manera análoga a una hipótesis (o sea como afirmación provisoria respecto a la obra) podemos entonces, salvando todas las distancias, extender la analogía y considerar a la escucha de cada *variación de una misma obra* como una suerte de «contrastación empírica» del signo-obra, producido por anteriores performances y/o escuchas fonográficas.⁵ Es en estas «contrastaciones» que el

participan de la semiosis sólo tomo en consideración aquellas variaciones que asumen una realidad material (performances y fonogramas).

⁵ En *What is a Musical Work? Memory and Aesthetic Identity* (2011), David Huron aborda el problema de qué es una obra desde la Teoría Cognitiva de la Identidad Musical. Su investigación concluye con que no existe una base objetiva para distinguir una obra «original»

signo-obra o hipótesis de obra se abre al juego de lo textual, a ese dilatorio «retroceso infinito del significado» del que habla Barthes. Es en el tejido intertextual que forma con las variaciones de sí misma y los demás signos musicales que la *obra* existe como *texto*, «estructurado, pero descentrado, sin clausura». Porque, al fin de cuentas, ¿qué es ese objeto llamado «obra»? ¿Es acaso algo más que las hipótesis que formulamos respecto suyo intentando *comprenderlo*?⁶ Si aceptamos que tanto la escucha del músico (durante el trabajo productivo) como la escucha del oyente (durante la recepción de la obra) implican procesos de abducción, esto es, de formulación de hipótesis con las cuales avanzar en el conocimiento del objeto obra y, si decimos con Peirce que el conocimiento de un objeto nunca es absoluto ni definitivo,⁷ podemos entonces afirmar que nuestro conocimiento del objeto obra, en tanto proceso semiótico, nunca concluye. Concluyen la escritura del *autor*⁸ y las reescrituras de terceros, concluyen sus interpretaciones y registros, sus narraciones, descripciones y valoraciones pero no nuestro conocimiento de la obra como objeto. En tanto estructura significativa ella se redefine permanentemente en la semiosis en la cual se reinscribe *ad infinitum*, con cada nueva interpretación y con cada nueva escucha.

Habiendo ya definido a la *obra* musical como un movimiento de cierre sobre el expansivo campo de lo textual y luego de adoptar la noción de *texto musical* para dar cuenta de un objeto en permanente construcción me propongo analizar ahora la dinámica abductiva en la producción de Eduardo Mateo y la

de su «variación». Lo que establece la diferencia es el tipo de codificación que realiza la memoria en nuestra experiencia con los estímulos sonoros. Según Huron esta codificación es subjetiva y puede ser modificada por el aprendizaje.

⁶ Comprender: 1. Abrazar, ceñir o rodear por todas partes algo. 2. Contener o incluir en sí algo. (R.A.E.)

⁷ Según Peirce, todo nuestro conocimiento del mundo está basado en hipótesis. Para él la *verdad* es simplemente un ideal regulativo, el límite ideal que toda investigación busca realizar. Sólo conocemos las cosas en tanto signos y el pensamiento mismo es un signo. «La cuestión siguiente es: ¿qué representa el pensamiento signo? —qué nombra— (...) Sin duda, la cosa externa, cuando se piensa en una cosa externa real. Pero aun así, como el pensamiento es determinado por un pensamiento anterior del mismo objeto, sólo se refiere a la cosa por el hecho de denotar este pensamiento anterior» (Peirce (1987):70). Es en este sentido que podemos afirmar que no es posible postular una comprensión definitiva acerca del objeto obra. Todo lo que conocemos son los signos con los cuales damos forma a ese objeto en nuestra mente.

⁸ Otra categoría discutible, abordada entre otros por Barthes, Foucault y Derrida, que no retomo aquí por cuestiones de extensión. Solo baste lo señalado por Foucault respecto a la relación entre *autor* y significado «El autor es, por tanto, la figura ideológica por la cual se marca la manera en que tememos la proliferación del significado» (1998:222 tr. propia).

relación que esta mantiene con las técnicas de registro fonográfico.

Mateo: entre el registro sonoro y lo performático

Uno de los impactos más significativos que ha tenido el fonograma en los músicos fue la posibilidad de usarlos como medio para aprender a tocar. Arnoldo Chuster recuerda cómo orientó a Mateo para que, en su temprano acercamiento a los instrumentos de cuerda pulsada (*cavaquinho* y guitarra), empleara la radio y los discos como referencia.

Él venía a mi casa y escuchábamos en la radio música brasilera, y empezábamos a sacar los tonitos con la guitarra. Y yo le enseñé los primeros tonos, y como hacerlos, como dividirlos, como copiarlos del disco (Chuster *cit. in* Pinto 1994[2015]:27 y 36).

También Nancy Charquero recuerda que este «hacía mucha práctica de guitarra con los discos del Trío Los Panchos» (*Ibíd.*:46). Según Katz la repetibilidad del fonograma no se reduce a un simple fenómeno tecnológico. La posibilidad de escuchar una misma pieza una y otra vez sin cambio alguno «ha afectado a los músicos en su calidad de oyentes. Con las grabaciones, los artistas pueden estudiar, emular o imitar interpretaciones de una manera nunca antes posible» (2004:27 tr. propia).

Ya McLuhan había sugerido que al construir medios o *extensiones*, el ser humano produce la ampliación de uno u otro de sus órganos sensoriales. Según este autor, «los efectos de las tecnologías (...) modifican los índices sensoriales, o pautas de percepción, regularmente y sin encontrar resistencia» (1964 (1994):39). En el caso de la escucha fonográfica los principales sentidos que se amplían son el oído y la memoria auditiva. Sin duda, la posibilidad de contar con el auxilio de una «memoria auditiva mecánica» y de poder ejercitar así una escucha minuciosa y repetida de lo registrado ha modificado la praxis musical de un modo sin precedentes. Como señala Katz, tanto en el aprendizaje como en el trabajo creativo se han expandido los horizontes de posibilidad de intérpretes y compositores.

Los intérpretes explotan la repetibilidad estudiando no sólo las grabaciones de otros músicos, sino también las suyas. (...) Al escucharse a sí mismos, los músicos pueden oír errores —desapercibidos durante una interpretación—

que luego pueden corregirse. A veces, sin embargo, lo que los artistas notan no son errores, sino aspectos de estilo o interpretación. Lo que pudo haberse sentido correcto en el calor de la performance puede, en retrospectiva, sonar exagerado y artificioso o, en el otro extremo, plano y sin vida. Probablemente todos los artistas de grabación modifican su ejecución hasta cierto punto cuando no se escucha un sonido deseado (Katz 2004:27-28 tr. propia).

La tecnología de grabación, concluye Katz, no afecta sólo a la técnica sino también a la estética. La posibilidad de volver a escuchar lo que ya se ha ejecutado permite al intérprete modificar lo que él o el productor consideren necesario. Pero, además de participar en la formación de juicios sobre la interpretación, la escucha repetida puede incidir también en las decisiones compositivas que definen las características estructurales de una idea musical en formación. El caso elegido para este trabajo ejemplifica claramente esa incesante búsqueda del «sonido deseado» a la que se refiere Katz. La permanente reescritura del *texto músico-verbal* pareciera ser la pauta que guía el trabajo compositivo e interpretativo de Eduardo Mateo a lo largo de toda su carrera. Mi hipótesis es que esa tendencia a la reescritura se halla directamente relacionada con la formación musical de Mateo, esencialmente práctica e íntimamente ligada a la improvisación. Una formación musical permanente que corre en paralelo a su desarrollo profesional y a su progresivo acercamiento a las tecnologías de grabación.

Remitiéndome al exhaustivo trabajo realizado por Pinto (1994) sobre la vida y obra de Eduardo Mateo, me propongo hacer a continuación un repaso de su carrera. El objetivo es doble: justificar la pertinencia del caso y destacar ciertas cuestiones que estimo relevantes para analizar el tipo de relaciones que Mateo establecía con las técnicas de registro sonoro.

Mateo nació en 1940 y entre 1948 y 1955 integró diversas murgas junto a su padre y su hermano, cantando y tocando diferentes instrumentos de percusión.⁹ En 1958 comenzó a tocar el *cavaquinho* en *O Bando de Orfeo*, agrupación abocada al samba, el bolero y la música melódica.¹⁰ En 1960 tomó clases de guitarra con Germán Reyna y realizó sus primeras composiciones. En 1964 emprendió junto

⁹ Adopta desde esta temprana edad una afición que jamás abandonaría por los ritmos y posibilidades de improvisación propios del candombe.

¹⁰ José Manuel Yacal, compañero de Mateo en *O Bando*, recuerda: «Eduardo andaba por la calle, siempre estaba carburando letras (...) tarareando o pensando cómo iba a tratar de cambiar una canción que salía de arreglar para hacerla más llamativa» (cit. in Pinto 1994[2015]:36).

a otros músicos una gira de cinco meses por Brasil en calidad de guitarrista ejecutando un repertorio que incluía bolero, samba, bossa nova y jazz.¹¹ En 1965 ingresó en la agrupación *Los Malditos* (luego rebautizada *The Knights*) en la que interpretaba covers de *The Beatles* y de *The Rolling Stones*. Por esa misma época se dedicaba a grabar *jingles*.

Entre 1966 y 1970 fue guitarrista y cantante en *El Kinto* junto a Rubén Rada, Walter Cambón, Luis Sosa y Urbano Moraes, entre otros.¹² En 1966 trabajó como guitarrista en el trío que acompañó a Diane Denoir durante los *Conciertos Beat* organizados por Ernesto Bergeret.¹³

En 1967 integró el proyecto *Horama* junto a Horacio Buscaglia y Verónica Indart, con quienes participaría de una serie de espectáculos llamados *Musicaciones*.¹⁴ Por esa misma época comienza su interés por la música de India. Buscaglia recuerda que Mateo «empezó a conseguir grabaciones de Ravi Shankar, y cuanta música hindú conseguía por ahí la escuchaba» (*cit. in* Pinto 1994[2015]:148).

En 1970 formó un dúo con el percusionista Reinaldo Lema, pero este desistió del proyecto a poco de iniciarlo porque no le gustaba la forma de improvisar que estaba adoptando Mateo, influenciada según él por la música hindú.¹⁵ En 1971 grabó un álbum con Diane Denoir y en 1972 su primer álbum solista, *Mateo sólo bien se lame*. En 1973 (en el contexto de la incipiente dictadura cívico-militar uruguaya) participó junto a otros artistas en *Los Conciertos de la*

¹¹ Según uno de sus compañeros de gira, en este período Mateo desarrolla algunas capacidades audioperceptivas: «si bien se ensayó un repertorio que iba a estar recordando todas la noches, los brasileros hacían unas mezclas ahí. (...) [Mateo fue aprendiendo] a captar un tono rápidamente sin que le dijeran» (Alcaraz *cit. in* Pinto 1994[2015]:47-48). En relación a su habilidad como guitarrista luego de ese viaje, según Pinto, Mateo era «el mejor guitarrista de *bossa nova* después del mismísimo João [Gilberto]» (*Ibid.*:49).

¹² Durante sus años de actividad esta agrupación gozó de una relativa popularidad en la escena *beat*. Su novedad consistió sobre todo en cantar en español e incorporar tumbadoras a la formación básica de rock (dos guitarras, bajo y batería). Según Pinto «Mateo parece haber sido el impulsor teórico del *candombe-beat*, o sea, *rock* con ritmo de *candombe*» (1994[2015]:124)

¹³ Estos consistían en una serie de espectáculos, realizados en los teatros Solís y Odeón (Montevideo, Uruguay), en los que se interpretaba música de diversos géneros mezclados con *sketches* y lectura de textos.

¹⁴ Estos participaban del mismo espíritu que los *Conciertos Beat*. Todos fueron realizados en el Teatro El Galpón (Montevideo, Uruguay).

¹⁵ «Era siempre una nube, una cosa que no se sabía lo que iba a pasar» (Reinaldo *cit. in* Pinto 1994[2015]:236).

Rosa, *Los conciertos del Colibrí* y *Los Conciertos Montevideanos*, entre otros espectáculos. Por esta misma época Mateo adoptó la enseñanza hinduista del Maharahi Prem Rawat¹⁶ y vivió períodos de retiro meditativo en los que compuso algunas canciones inspiradas en esa enseñanza. Entre 1974 y 1975 formó parte de la organización de una serie de espectáculos auto-gestionados llamados *La Escalera*, en los cuales se publicitaba además como profesor de guitarra.

En 1975 se empleó como músico en el *Restaurante Panamericano* (Montevideo, Uruguay), interpretando bossa nova y temas propios. En 1976 grabó junto al percusionista Jorge Trasante el álbum *Mateo y Trasante* que fue luego presentado en el *Shakespeare Café Concert* (Montevideo, Uruguay). En esta época realizó un cambio significativo en su manera de cantar, inspirado según él en la forma de cantar de árabes e hindúes.¹⁷ Tomó clases de guitarra clásica con Amílcar Rodríguez Inda¹⁸ y de solfeo con Nybia Scaffo.¹⁹

En 1977 participó del concierto *Un adiós para el tamborero*, dedicado a Trasante que se iba de viaje. En 1978 tocó en pequeños bares y presentó dos ciclos propios: *Recitales Mateo* y *El tango según Mateo*. En 1981 comenzó a grabar el álbum *Cuerpo y Alma* pero al poco tiempo interrumpió el registro. En 1982 organizó con ayuda de Buscaglia el concierto *Mateo en Marzo*, en el Teatro de la Candela (Montevideo, Uruguay) y también el espectáculo *Tresbigotres y una mosca* junto a Buscaglia y Pippo Spera. En 1983 retomó la grabación de *Cuerpo y Alma* y presentó un nuevo ciclo en vivo denominado *La historia en suite de Guli-Guli*. En 1984 estrenó *La Máquina del Tiempo*²⁰ en el Teatro Millington

¹⁶ Este difundía «la noción oriental de que todos llevan la “luz” adentro suyo, y la alcanzan en la medida que logran despojarse del ego» (Pinto 1994[2015]:277).

¹⁷ «Es cuando el rompe con todo y se pone a cantar de una forma totalmente inconcebible y personal» (Ross *cit. in* Pinto 1994[2015]:300).

¹⁸ «Le enseñé técnica. (...) El mejoró. Pero lo que el tenía es esa cuestión innata de comunicación. Eso no se estudia nunca. (...) Todo ese movimiento de dedos que tenía él para enlace de acordes, que era creativo (...) Él, era esa apetencia tremenda, así, de mejorarse» (Inda *cit. in* Pinto 1994[2015]:299). «Las exploraciones vocales y guitarrísticas absorben a Mateo. Aprovechando la técnica adquirida con Rodríguez Inda, Mateo tuvo su etapa de obsesión por el flamenco» (Pinto 1994[2015]:302).

¹⁹ «Fue la única persona con la que pude terminar el [Adiestramiento Elemental Para Músicos de] Hindemith. (...) Estudió, estudió, estudio, y estaba para eso, prácticamente» (Scaffo *cit. in* Pinto 1994[2015]:299). Scaffo recuerda además que Mateo estaba muy interesado en aprender acerca de la *Nueva Música*.

²⁰ Este espectáculo contaba con la participación de Jaime Roos (bajo), Gustavo Etchenique (batería), Alberto Magnone (piano y sintetizador), Walter Haedo (percusión), el trío vocal

Drake (Montevideo, Uruguay). Este espectáculo presentaba una serie de nuevas canciones unidas conceptualmente y compuestas en un estilo próximo al *jazz fusión*. En 1985 estrenó *La Máquina del Tiempo/2*²¹ en el Teatro La Máscara (Montevideo, Uruguay).

En 1986 graba *Botija de mi País* junto a Rubén Rada y participa como arreglador en el primer disco solista de Mariana Ingold. En 1987 estrenó *La Máquina del Tiempo/3*²² y grabó un disco en vivo con Fernando Cabrera, *Mateo & Cabrera*. También grabó *La Máquina del Tiempo presenta a: Mateo / Mal tiempo sobre Alchemia (1er. viaje)*. En 1988 organizó una serie de presentaciones en las que comenzó a tocar sobre baterías programadas grabadas en un casete. Según Pinto esto modificó la dinámica de sus performances. «Quien siempre tuvo repertorios sorpresivos y cambiantes empezó, cercenado por el casete, a presentar siempre los mismos temas en el mismo orden» (Pinto 1994[2015]:512).²³ Ese mismo año tocó con Leo Masliah en el ciclo *Centrocine* y en el espectáculo *7 Solistas*. También es reconocido por el diario *La República* como el mejor compositor del año. En 1989 grabó su último álbum *La Máquina del Tiempo/La Mosca* que fue lanzado en 1990, año de su defunción.

Si, como dice Martínez, «cualquier cosa, de naturaleza acústica o no, puede ser un signo musical (...) partituras, grabaciones, instrumentos, culturas musicales», considero que este repaso por la carrera de Eduardo Mateo ha servido para evidenciar algunos de los sistemas significantes que participan en la organización de su música: múltiples estilos de composición, interpretación e improvisación, interés experimental por diferentes culturas, géneros e instrumentos musicales y empleo de dispositivos electrónicos para la composición, interpretación y grabación. Sintetizo el recorrido realizado por su carrera en cuatro observaciones:

Travesía (integrado por Mariana Ingold, Estela Magnone y Flavia Ripa) y Gastón Contenti (trompeta y fliscorno)

²¹ A diferencia de su predecesor, este espectáculo contaba solamente con Mateo y su guitarra, junto a un televisor encendido sin sonido que transmitía imágenes al azar.

²² Esta vez junto a Mariana Ingold (voz), Urbano Moraes (bajo), Álvaro Salas (congas), Andrés Bedó (piano y sintetizador) y Sergio Faluótico (batería).

²³ Respecto a este tipo de acompañamiento mecánico, es pertinente lo que Frederickson señala con relación a la pista de click: «[esta] crea una nueva estética de la música. El tiempo se abstrae de sus orígenes musicales y se impone a la música. (...) Esto representa un cambio radical de la filosofía tradicional del tempo, según la cual las fluctuaciones del tempo son determinadas por la estructura de la música» (Frederickson 1989:207-208).

1. La labor musical de Mateo se orientaba tanto hacia a la interpretación como a la composición y los arreglos.²⁴ Los testimonios biográficos señalan una intensa dedicación y una prolífica producción.²⁵ Sin embargo, mucho de su trabajo se ha perdido por no haber sido registrado en soporte alguno (fonograma, tablatura o partitura).
2. Mateo siempre se interesó por adquirir nuevos recursos técnicos y teóricos, tanto a través de clases, el intercambio con otros músicos y la escucha fonográfica de todo tipo de música. Estos recursos eran conscientemente aplicados a la interpretación y composición.²⁶
3. En la trayectoria musical de Mateo la improvisación ocupó un lugar central y fue inseparable de su práctica compositiva y de arreglador. Mateo integraba improvisación y composición en un mismo proceso de reescritura permanente. Este proceso estaría orientado hacia la realización de una forma ideal que los testimonios señalan como efectivamente existente.²⁷
4. Mateo manifestaba cierta renuencia a dar por finalizadas sus canciones. Esto se expresaba en dos sentidos: el trabajo de variación permanente y su tendencia a improvisar y extender el final de sus canciones.²⁸

²⁴ «Ensayábamos con Mateo todo el día, y si no ensayábamos teníamos actuaciones, y si no, andábamos por ahí buscando discos y cazando cual era la onda que había (...) probando instrumentos nuevos y alternando con otros» (Mattos *cit. in* Pinto 1994[2015]:64).

²⁵ «Infinidad de temas. (...) [Mateo era] un tipo que vivía para la guitarra y para tocar y para componer» (Rada *cit. in* Pinto 1994[2015]:102). «[Mateo y Rada] hacían temas caminando por la calle, en un boliche en cualquier lado» (Urbano *cit. in* *Ibíd.*:115). «Escribía permanentemente. (...) Además vivía con la guitarra en la mano, así que permanentemente estaban brotando cosas. El no buscaba los temas. Salían solos» (Nancy *cit. in* *Ibíd.*:116).

²⁶ «A él le interesaba todo. Te das cuenta, música que a él le entraba por un oído, no le salía por el otro y le quedaba metida adentro de la cabeza. Le gustaba todo» (Facal *cit. in* Pinto 1994[2015]:46). «Sinceramente me interesa toda la música, desde Japón, Norte América, África y Asia» (Mateo *cit. in* *Ibíd.*:148). «Mateo era una procesadora estética muy particular» (Ross *cit. in* *Ibíd.*:260).

²⁷ La búsqueda de la originalidad y la exactitud era algo que parecía preocupar especialmente a Mateo. «Él sabía exactamente cómo lo quería, qué es lo que quería» (Sosa *cit. in* Pinto 1994[2015]:121). «Mateo quería la cosa perfecta, exacta, justa» (Nancy *cit. in* *Ibíd.*:64). «Además, los ensayos de Mateo eran agotadores (...) mentalmente. Porque él te quería llevar a ese punto. Y llegar a ese punto te daba trabajo. (...) Ahora cuando se llegaba era un disfrute, totalmente» (Popo *cit. in* *Ibíd.*:518).

²⁸ «En las partes improvisadas, especialmente en los finales de los temas, había zapadas en las que de repente el tema se deshinchaba y había cosas que decididamente estaban mal» (Píriz *cit. in* Pinto 1994[2015]:255). Considero a estos finales improvisados como la irrupción de lo *textual*,

Estas cuatro observaciones permiten caracterizar la praxis musical de Mateo como más cercana a la noción de *texto musical* que a la de *obra*. Sus canciones y las improvisaciones a partir de las cuales daba forma a su música son en cierta manera como hipótesis, conjeturas con las cuales se iba aproximando, tal vez nunca definitivamente, a ese objeto ideal que buscaba plasmar en los materiales de la música. En relación con esto, es descriptivo el recuerdo que Pinto guarda de la labor de Mateo como arreglador durante la grabación del álbum debut de Mariana Ingold:

Mariana tocaba su base en la guitarra (base que para Mateo era un sobreentendido inmutable: el arreglo se haría arriba de esa base). Mateo inventaba las partes tocándolas en su guitarra. Yo las escribía, y pasaba a tocarlas en el piano, para que él pudiera seguir inventando partes adicionales. Al principio Mateo escuchaba y escuchaba repetidas veces la canción (...) La idea de arreglo parecía brotarle en abstracto, de la cabeza. En determinado momento, al tomar alguna forma la imagen mental que tenía, en pocos segundos encontraba las posiciones más desusadas en la guitarra y tenía pronta una posibilidad absolutamente insólita, pero genial. (...) [Los arreglos] llevaban la armonía, el ritmo, e incluso el clima afectivo de la música hacia lados inesperados y, (...) distorsionando parámetros tan básicos, al mismo tiempo respetaban y potenciaban lo que intuíamos como la «esencia» de la composición (Pinto 1994[2015]:475).

Los elementos presentes en esta descripción se ajustan a grandes rasgos a los de cualquier semiosis musical que, por cuestiones explicativas, divido en tres momentos:

1. Se establece un signo musical más o menos inmutable que sirve de referencia y se ejecuta o delega su ejecución a otro músico o a un reproductor fonográfico.²⁹ En este caso es el ritmo armónico ejecutado por Ingold en la

no clausurado, en ese «significado general» que tiende a cerrarse sobre sí mismo (la *obra*, tradicionalmente entendida).

²⁹ Por supuesto que esto es muy esquemático ya que nunca un signo musical se presenta aislado de otros. En relación con esto, resulta muy pertinente el análisis que Dalhaus (1989) hace de la idea de *parámetro* en términos de categoría fetiche.

guitarra aunque podría tratarse de otros signos musicales tales como una melodía, un ritmo percutido, un timbre, un texto literario a musicalizar,³⁰ etc.

2. Se confronta ese primer signo con otros que surgen por asociación y se integran aquellos que se consideran más apropiados para conformar el *texto-musical* en cuestión.³¹ En el caso descrito los signos que surgen por asociación son los arreglos que Mateo piensa desde la guitarra y de los cuales Pinto toma nota para decidir luego cuáles serán definitivamente incluidos (podría fijárselos de otra manera, por ejemplo grabándolos).

3. Se repite y extiende el proceso integrando más y más signos, algunos de los cuales desplazan a otros previamente integrados. En casos extremos, los signos adoptados más tardíamente llegan a desplazar incluso al primer signo y reformulan el punto de partida.

La dinámica del proceso de significación y la formulación de hipótesis respecto de la obra nunca cesa realmente; como decíamos al final del primer apartado (*cfr.* Obra y abducción) lo que cesa es la escritura del autor, la selección y articulación que este hace de determinados signos para constituir un determinado *texto musical*. Lo que podemos llamar *obra* es eso que toma prestado su cuerpo del espacio intertextual en el que se definen sus cualidades por la exclusión de otras. Este cuerpo inacabado vive siempre bajo la amenaza de ser desfigurado por la reescritura. En relación con esto, acierta Martin

³⁰ Según Carlos Píriz, el productor de *Mateo sólo bien se lame*, a la hora de grabar «[Mateo] no tenía claro ni qué temas iba a hacer ni cómo eran los arreglos, nada por el estilo. La técnica era esta: él tenía un cuaderno y en cada página del cuaderno él tenía una servilletita de un bar u otro papelito equivalente donde tenía anotada la letra del tema. A partir de la letra él recordaba cómo era la melodía y podía volver a juntarse con la idea original de cuando la había compuesto» (Píriz *cit. in* Pinto 1994[2015]:250). Este modo de trabajo musical es análogo al que Arbo (2014) describe como propio de una cultura musical oral. A diferencia de las culturas musicales escritas, en las cuales las obras se leen e interpretan, en las culturas orales las obras se recuperan y recrean a partir de la variación de una estructura ejemplar heredada. En el caso de Mateo el texto verbal de la canción, previo, funciona como recurso mnemónico para recrear el texto musical. Arbo menciona un tercer tipo de cultura musical, que coexiste con las mencionadas: la cultura fonográfica, en la cual las obras se transmiten y recuperan por medio de registros sonoros. El empleo que Mateo hacía de los medios fonográficos para la recuperación de sus textos musicales son tratados a continuación en el presente apartado.

³¹ La idea que orienta las cualidades del texto puede ser previa o ir cobrando forma durante el proceso. En ambos casos es *durante* el proceso que adquiere una formulación parcial (un final de escritura, una *hipótesis de obra*).

cuando afirma que «las obras musicales son ficciones que nos permiten hablar más cómodamente de performances» (1993:123 tr. propia).

Retomo la pregunta planteada al comienzo del trabajo: ¿cómo incide la escucha fonográfica en la producción y recepción musical? En lo referido a la producción de Eduardo Mateo³² es posible afirmar que las tecnologías de registro cumplen un rol ambivalente. Por un lado, lo asisten en la contención de sus ideas musicales³³ permitiéndole preservarlas y organizarlas en un soporte sonoro. Por otro lado (o mejor, al mismo tiempo), estimulan el proceso de *abducción compositiva* y potencian la expansión de estas ideas al punto de llegar muchas veces al caso que he señalado como extremo: la disolución del *texto musical* en formación. Como veremos a continuación, el rol de las tecnologías de registro a lo largo de su carrera varía de un álbum a otro. Carlos Píriz recuerda las primeras sesiones de grabación de *Mateo sólo bien se lame* (1972) de esta forma:

Así, el primer día grabó, no sé, tres, cuatro cosas. Al día siguiente descartó esas tres o cuatro cosas: se podían borrar. Taba (sic) todo mal según Mateo. Borrarnos. Y este proceso de borrar lo del día anterior y volver a hacer otras cosas corrió durante cuatro o cinco días. Entonces en ese momento entendí que el sistema iba a ser ése para todo el disco. O sea, que nunca íbamos a tener nada más que cuatro o cinco cosas que iban a estar mal. Entonces a partir de ese punto decidí que iba a empezar a decidir yo qué era lo que estaba bien o mal (...) (Píriz cit. in Pinto 1994[2015]:251).

Esta situación ilustra bastante bien lo señalado por Frederickson respecto a cómo las técnicas de grabación han modificado la relación entre los artistas y su audiencia. «El músico (...) no tiene necesariamente la oportunidad de adaptarse a una audiencia. En cambio, su performance es ajustada por el ingeniero de sonido» (Frederickson 1989:198 tr. y énfasis propios). *Mateo solo bien se lame* fue íntegramente terminado, y hasta titulado, por el productor Carlos

Píriz³⁴ quien decidió no sólo «qué era lo que estaba bien o mal» sino también *hasta donde* llegaba cada canción.³⁵ Refiriéndose a las partes improvisadas en

³² Lo relacionado a cómo incide en la recepción es tratado en el tercer y último apartado.

³³ Este parece haber sido también el efecto del empleo de sonidos de batería grabada en sus recitales de 1988.

³⁴ «(...) a partir de elaborar las mezclas (...) hice el disco ese. (...) Si hubiera sido por Mateo, presumo, seguramente el disco nunca se hubiera terminado, ni hecho, ni nada por el estilo» (Píriz cit. in Pinto 1994[2015]:255).

los finales de las canciones (ver nota al pie 28) dice Píriz: «Esas cosas podían haberle dejado a Mateo la idea de que el total estaba mal. Respetuosamente caímos antes de esas cosas y nadie las escucha». Respecto a la creatividad en tiempos de la post-producción musical dice Cook:

Las técnicas de postproducción han fragmentado la autoría hasta el punto de que las distinciones estables entre los actos de composición, performance, producción e ingeniería difícilmente pueden mantenerse. La creatividad se distribuye a través de una práctica musical irreduciblemente colaborativa (2014:27 tr. propia).³⁶

Incluso la decisión de darle cierta estética documental a *Mateo solo bien se lame* fue de Carlos Píriz:

El finísimo trabajo de finalización se extendió por meses. Incluyó el armado de las «escenas documentales» de estudio³⁷ [las cuales] están elaboradas a partir de un cuidado montaje, a tijera y cinta adhesiva, del *master* final. De este modo, episodios que habrán transcurrido en largos minutos quedaron condensados y dinamizados a una duración de segundos (Pinto 1994[2015]:255).

En este álbum, al igual que en todos los demás, Mateo emplea la técnica de *overdubbing*.³⁸ Todas las guitarras, percusiones y voces fueron grabadas por Mateo en diferentes tomas.³⁹ Según Frederickson,

³⁵ «Para los intérpretes, el impacto de la limitación de tiempo tecnológicamente impuesta es más claro [que para los oyentes]» (Katz 2004:32 tr. propia).

³⁶ La función de un productor musical es notablemente parecida a la que Stravinsky atribuye al creador: «La función del creador es pasar por tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites. Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es. (...) siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, delante de la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido. (...) ¿Estoy, pues, obligado a perderme en este abismo de libertad? ¿A qué podré asirme para escapar al vértigo que me atrae ante la virtualidad de este infinito? (...) Mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas» (Stravinsky 1970:86-87).

³⁷ Se refiere a cuando Mateo cuenta antes de empezar a tocar o cuando se equivoca.

³⁸ Esta consiste en grabar nuevos sonidos o instrumentos en una pista que ya contiene algo previamente grabado. En *Mateo sólo bien se lame* se empleó una grabadora multipista de cuatro canales.

La tecnología puede crear un mundo musical simulado sin artistas, intérpretes ni ejecutantes. (...) La tecnología de la máquina transforma las convenciones tradicionales del hacer música separando a los músicos unos de otros y tratándolos como componentes. (...) Este arreglo cuestiona algunas de las convenciones fundamentales que definen las performances musicales (1989:197 y 203 tr. propia).

Para *Mateo & Trasante* (1976), se empleó en cambio otro tipo de estrategia a la hora de grabar. Cuenta Trasante,

Así empezamos, con esbozos (...) Mateo venía con esos esbozos a casa, pero cuando se armaba una bola, era tanta la creatividad que tenía que ya se iba para otra cosa y se ponía a escribir otra letra. (...) la improvisación contó muchísimo. Porque Mateo planteó este trabajo antes que nada en la integración del dúo... [Nos decíamos] «lo que tenemos que hacer es improvisar y encontrarnos»... y vernos, y mirarnos. (...) Cuando fuimos a grabar todos los temas tenían su estructura ya perfectamente formada, como un esqueleto (patrones, una letra) pero siempre dejábamos espacio a las improvisaciones... como en el jazz. Como en la música de la India (Figares 2006:45).

Pareciera que en este álbum el *overdubbing* cumple un rol más subsidiario dentro del proceso creativo, no tanto el de orientar el proceso sino el de mejorar el producto obtenido mediante una rigurosa práctica performática.

Nosotros grabábamos mirándonos vidrios de por medio (...) En una cabina Mateo y en la otra yo. (...) Como en casa ensayábamos mirándonos —que era así como tocábamos en vivo—, así fue como grabamos (...) Lo nuestro iba mucho con la mirada (...) Nunca nos pusimos de frente al público. Las pocas veces que tocamos, tocamos así. (...) Por lo general se hacían pocas tomas (...) ya habíamos hecho esos temas millones de veces. (...) Sí, esto llevo su tiempo antes que se decidiera grabar... (*Ibíd.*:31).

Pero lo del estudio fue una magia porque podíamos escucharnos y tocar otras cosas que nos habíamos imaginado, pero que hasta entonces no

³⁹ Excepto en la canción *Niña*, donde el doblaje de voz lo hace Horacio Molina. Los coros de esta canción y los de *Tras de ti* fueron aportes de *El Quinto de Cantares*. En el resto de las canciones el doblaje lo realiza Mateo. Una pregunta interesante para pensar desde Barthes: ¿Qué tipo de *grano* tiene una voz duplicada con la técnica de *overdubbing*? (sobre todo cuando la superposición de diferentes tipos de emisión y expresión vocal produce *batimiento*).

podíamos hacer porque teníamos tan sólo dos manos. (...) La verdad es que las ocho pistas nos abrieron una posibilidad enorme (*Ibíd.*:29).⁴⁰

A diferencia de otros álbumes de Mateo, *Mateo & Trasante* incluye canciones grabadas en una sola toma, lo que Arbo denomina *pieza de performance*⁴¹ (manipulación de una única toma, un tipo de registro intermedio entre el *testimonio de performance*⁴² y el *fonomontaje*⁴³). Acerca del tema *Palomas* dice Trasante:

Es una toma en directo de todo guitarra, percusión y canto,... es que es un tema imposible de grabar con overdubs... No se puede porque la métrica es un poco a placer. (...) Estaba el texto como guía, y en función de eso nos dábamos la libertad de tocar alrededor y tejer lo que quisiéramos (...) las estructuras variaban en función de los días (Figares 2006:62).

Y acerca de *Amigo lindo del alma*: «Se tocó por primera vez con toda la banda, en el estudio y en directo (...) Tocamos todos al mismo tiempo. Todo junto, así, como está (...) fue grabado en una sola toma» (*Ibíd.*:56).

Quizás el rol que la tecnología ocupaba para Mateo estuviera en cierta medida condicionado por el factor tiempo: tiempo de ensayo y de grabación. Según Trasante «Hubo un trabajo de producción muy grande en este disco. Como teníamos mucho tiempo, nosotros teníamos la posibilidad de digerir las cosas con gran tranquilidad» (*Ibíd.*:66).

⁴⁰ Nótese que Trasante habla de «tocar otras cosas que nos habíamos imaginado», no de imaginar cosas nuevas. Esto apoya la afirmación de que en este álbum el *overdubbing* es subsidiario a la práctica performática.

⁴¹ Otro ejemplo de este tipo de registro es el álbum en vivo *Mateo & Cabrera* en el que, según Cabrera, el único doblaje realizado es el de la voz de Mateo en *Mejor me voy*. El resto de las manipulaciones sobre las tomas en directo no consisten en doblajes sino solamente en su equalización y masterización.

⁴² El *testimonio de performance* es la grabación de una performance sin ningún tipo de manipulación posterior. Ejemplos de este tipo de registro en la carrera de Mateo son su participación en el álbum *Peña Rancho Chileno*, el bootleg *El tango según Mateo*, las últimas dos canciones de *Mal tiempo sobre Alchemia* y algunas de las canciones incluidas en sus álbumes póstumos (*La Máquina del Tiempo/3er Viaje* y *El Tartamudo*).

⁴³ El *fonomontaje* es la producción de una performance mediante el empleo de *overdubbing*. Ejemplos de este tipo son los álbumes *Mateo sólo bien se lame*, *Cuerpo y Alma*, *Mal tiempo sobre Alchemia*, *La Mosca* y el resto de las canciones de *Mateo & Trasante*.

El tiempo de ensayo, sobre todo, parecía ser determinante para Mateo a la hora de lograr «el sonido deseado» en el estudio. Quizás por eso, ante la imposibilidad de llevar a cabo los ensayos para *Cuerpo y Alma* (1984) como él hubiese querido, se refería por aquel entonces al *overdubbing* como una «tentación»:

En otras cosas ha sucedido que el músico no va con las ideas que tengo, en fin, falta de tiempo, falta de ensayo. Más bien, ¿sabes qué es?: es un poco la comodidad que te dan los adelantos técnicos. Una grabadora que tiene una consola de ocho canales a mí me tienta. A mí, como siempre me gustó mucho tocar la percusión, además de la guitarra y tocar el contrabajo, entonces prefiero sonar yo solo (Mateo *cit. in* Pinto 1994[2015]:400).

Lo que pasa es que yo tuve una época en la que me lancé mucho a la improvisación, a lo que saliera. Pero no dio mucho resultado (...) hubo que tirar mucha cosa, mucha cinta grabada de la que se puede usar muy poco. Por eso ahora estoy trabajando de otra manera, y cada vez todo está más súper estudiado. Pienso premeditarme en todo... (*Ibíd.*:401).

Los testimonios presentados hasta aquí son apropiados para formarse una idea del tipo de relación ambivalente que Mateo establecía con las tecnologías de grabación. La improvisación y el registro se retroalimentaban en su práctica musical modulando el proceso de expansión y contención significativa del *texto músico-verbal*. Mediante este proceso de «conjetura compositiva», de permanente selección y reordenamiento de signos musicales, sus *textos* adquirían ciertas cualidades formales específicas que, sin ser nunca definitivas, posibilitaban cierto grado de identidad y reconocimiento.

Para finalizar quiero confrontar la cita que abre este trabajo con algunas consideraciones que buscan dar respuesta a la pregunta ¿cómo se relaciona la escucha fonográfica con la recepción?

La recepción de Mateo mediada por el registro sonoro

La idea de que el desempeño de Mateo en vivo «nunca ha pasado de ser un simpático borrador» se fundamenta en un consolidado prejuicio: el de que una performance debe reproducir lo registrado en un fonograma. Como señala Clarke:

Persiste el dilema sobre cómo se deberían entender las grabaciones (...) La grabación sumamente editada de múltiples tomas (...) es una expresión de la música que se ha construido deliberada y cuidadosamente, que posee sus propias características y requiere criterios de evaluación específicos. (...) El no reconocer (...) que las prácticas y expectativas auditivas relacionadas con las grabaciones también son bastante diferentes de las relacionadas con los conciertos, son quizá dos de las razones por las que muchas personas encuentran que la relación entre sus experiencias con las grabaciones y los conciertos es incómoda y quizá decepcionante. No debemos pretender escuchar ambas de la misma manera (2006:220).

En líneas generales podemos decir que la recepción del trabajo de Mateo en directo era un tanto complicada. Sobre todo porque, como recuerda el productor Ariel Paz, «la gente esperaba que tocara sus temas más conocidos, y el loco hacía otras cosas o unas zapadas [improvisaciones]» (Leira *cit. in* Pinto 1994[2015]:287). Por otro lado, aunque Mateo interpretara sus temas más conocidos siempre lo hacía de alguna forma diferente (al menos de su versión fonográfica). Es muchas veces difícil para un oyente que ha formado su imagen mental de una canción mediante la escucha fonográfica repetida aceptar variaciones demasiado alejadas de la *obra-hipótesis* inicial. Una resolución aceptable para el dilema que produce la proliferación de variaciones de una misma idea, empleada por Mateo al menos en una ocasión, es presentarlas como integrantes de una unidad conceptual más amplia. Tal es el caso de los tres «movimientos» de *Ficción Solar*.⁴⁴ A la inversa de lo señalado en la nota al pie 28 (referida a los finales improvisados), considero a este procedimiento (integrar variaciones de un misma obra en una unidad conceptual más amplia) como un intento de cerrar en un «significado general» a la dinámica expansiva de lo textual. O sea, un intento de conferir estatus de obra cerrada y diferenciada a tres momentos de un mismo proceso abductivo.⁴⁵

A manera de ejemplo de cuán diferentes pueden ser las expectativas producidas por una misma canción en el estudio y en directo podemos comparar la versión

⁴⁴ Estos tres «movimientos» se encuentran en los álbumes *Mal tiempo sobre Alchemia*, *La Mosca* y *La Máquina del Tiempo 3er. viaje (1ª parte)* (cada álbum contiene un movimiento diferente).

⁴⁵ Si bien es cierto que el «tercer movimiento» presenta una variación de *tempo* y tímbrica notablemente diferente al de los otros dos, la recurrencia del texto verbal y el esquema armónico es muy similar (queda pendiente una transcripción que explicita la cercana relación que hay entre la rítmica y alturas del arpeggio de este «tercer movimiento» con la rítmica y alturas de los coros del «segundo movimiento»).

de *Canción para renacer* contenida en *Mateo & Trasante* (1976) con la de *Mal Tiempo sobre Alchemia* (1987). La primera incluye voz, guitarra y el set percusivo de Trasante (tres congas y un tambor *requinto*) con el agregado (mediante *overdubbing*) de arreglos de bajo eléctrico, *berimbau* y *caxixi*. En contraste, la versión de *Mal Tiempo sobre Alchemia* apela a una instrumentación más despojada (guitarra y dos voces) además de simplificar notablemente el ritmo.⁴⁶ Sin embargo, el arreglo de la segunda voz (a cargo de Mariana Ingold) introduce una significativa variación de timbre y textura.

Otro ejemplo, más notable, es la versión de la canción *Nene* que podemos escuchar en *El tango según Mateo* (1978). A diferencia de la contenida en el álbum *La Máquina del Tiempo / 3er. viaje (1ª parte)* (1989),⁴⁷ la versión en vivo cuenta con una introducción improvisada⁴⁸ de aproximadamente 2:30 minutos que consiste en una elaboración de los materiales del acompañamiento de la parte A de la canción.⁴⁹ Lo notable es que la sección cantada dura 1:42 minutos, es decir, menos que la introducción improvisada. Sin embargo, lo que considero más importante de esta versión en vivo es algo del orden de lo performático, imposible de recuperar siquiera en parte por la carencia de dimensión visual del registro:⁵⁰ el hecho de que Mateo afine su guitarra mientras introduce la canción. Dice Mateo: «Principiante era el nene. El nene. Nadie podía con él. Pues si me callo es tan difícil. Telepáticamente únicamente. Íntimamente hablando». Luego de finalizar la canción, mientras vuelve a afinar para la siguiente canción, Mateo repite la operación y dice:

El nene se hacía mucho el sota, caminaba, caminaba... Y de repente trajo algo así como un poema, ¿no? Y me preguntó si yo le podía poner música a todo esto. Y yo dije que sí, pero que para ello necesitaba cantar un tema,

⁴⁶ «La versión de *Mateo & Trasante* tenía una estructura rítmica más compleja y ambigua, con un preludio instrumental que podría ser escrito en 4/4 o 2/4 o 4/8, una introducción cantada en 4/8 o 3/4 o 3/8, una primera parte en 3/8 o 3/4 o 4+2/8 y una segunda parte claramente en 3/8. (...) Con el paso de los años, Mateo fue optando paulatinamente por la versión lisa, toda en 4 tiempos, adoptándola en prácticamente todas sus actuaciones en los años 80» (Peraza 1996:5).

⁴⁷ Se trata de una versión excluida de *Mateo sólo bien se lame* por cuestiones de espacio (otra de las «limitaciones de tiempo tecnológicamente impuestas» de las que habla Katz). Es notable el doblaje vocal.

⁴⁸ En ese estilo «hindú» que tanto exasperaba a Reinaldo Lema (ver nota al pie 15).

⁴⁹ La parte en la que Mateo canta «Nene, nene, nene que tiene».

⁵⁰ Katz nos recuerda que «lo que oímos está profundamente influenciado por lo que vemos» (2004:21).

¿no? Fíjense que el tema es lo más importante porque sino ¿dónde queda?
¿Dónde queda el nene? Yo que sé...

Esta situación ya de por sí inscribe el *texto-músico verbal* de la canción en una continuidad que no es la del fonograma sino la de la performance, con sus presentaciones, explicaciones, *feedback* con el auditorio, etc. Pero además, las palabras de Mateo bien podríamos referirlas, más que al contexto de *esa performance* en particular, al de *toda performance* entendida como proceso semiótico, como espacio signifiante en el cual el músico y el oyente producen sentido en conjunto. «Pues si me callo es tan difícil» dice Mateo. Si él hubiera callado, es decir, si nunca hubiera cantado *Nene*, ¿cómo podríamos haber conocido al «Nene»?⁵¹ Sólo mediante la transmisión «telepática» de ese *texto* que es *Nene* (acuerdo con Mateo en que esto debe de ser difícil). Por otro lado, nótese el parecido entre lo que Mateo dice del «nene» y su propio modo de componer:⁵² este le trae un *poema* (el contenido verbal de la composición), que es importante, sí, pero no más que el *tema* (el contenido musical). Es importante, dice Mateo, porque sino ¿dónde queda «el nene»? ¿dónde queda ese *texto músico-verbal* complejo, del cual lo verbal es tan sólo uno de los sistemas signifiantes?

En *El Tango según Mateo*, el compositor también presenta el tema *El boliche*. Comparando esta versión con la que posteriormente fue grabada para *Cuerpo y Alma* (1984) dice Peraza que «[Mateo] lo tocaba mucho más rubato, más valseado, que en la grabación de estudio» (1996:13). El contenido textual verbal es también diferente del que quedaría registrado. Esta versión en directo de *El boliche* está incluida en un *bootleg* que se conoció años después de la edición de *Cuerpo y Alma* y nos permite pensar en esas decepciones que según Katz produce la comparación de una versión registrada en estudio con otra registrada en vivo.⁵³ Esta decepción no sólo se relaciona con los errores de interpretación (ininteligibilidad, desafines, salidas de tiempo, etc.) sino también con los defectos propios del registro.⁵⁴ Sin embargo, como señala Katz:

⁵¹ Cabe señalar que cuando Mateo realiza el espectáculo *El Tango según Mateo* (1978) la canción *Nene* aún no había sido editada y sólo era conocida por sus interpretaciones en vivo.

⁵² Ver nota al pie 30.

⁵³ La decepción de la «contrastación» de nuestra «hipótesis de la obra» con los datos sensibles de otra versión.

⁵⁴ El registro presenta sibilancias y otros ruidos de grabación.

Con suficiente repetición, los oyentes pueden normalizar las características interpretativas de una performance o incluso los errores, considerando que son integrales no sólo a la performance sino también a la música. En otras palabras, los oyentes pueden llegar a pensar en una performance como la obra en sí. (...) Las expectativas también pueden surgir por los sonidos que no se originan en absoluto de la performance, sino de defectos en equipos de reproducción o grabaciones individuales (2004:25 tr. propia).

Es decir, al reificar la performance, el fonograma integra cualquier error de interpretación o registro como un signo más en la formulación de nuestra «hipótesis de obra», transforma en necesario lo que fue contingente durante la performance o su registro. Por ello dice Katz que «los oyentes pueden llegar a pensar en una performance como la obra en sí». Esto parecieran intuirlo bien quienes comercializan «ediciones póstumas» pues siempre cuentan a su favor con el hecho de que suficiente repetición dotará a cualquier registro de carácter de obra, con la consecuente ampliación del catálogo de álbumes del artista en cuestión. Cada versión desenterrada, cada *outtake*, cada *remix*, cada *mash up*, vuelve a dinamizar el movimiento abductivo mediante el cual el oyente participa de la reescritura de la obra, de su reformulación, de su participación en el proceso semiótico musical.

A manera de conclusión

El concepto de *abducción* es de utilidad para el análisis de la significación musical porque da cuenta de la dinámica expansiva en la que se definen los contenidos de *lo textual*. Permite caracterizar las obras musicales y sus variaciones como momentos textuales de un proceso semiótico más amplio e inconcluso. Enfocado en la producción, posibilita el análisis comparativo de una obra y sus variaciones en términos de *texto musical* o «hipótesis de obra», es decir de estructuras significantes siempre provisionarias. En este sentido, permite también abordar cualquier estructura significativa relacionada con una obra en particular (versiones preliminares o reescrituras posteriores) como huella (índice) del proceso abductivo en el cual se define su identidad particular. Enfocado a la recepción, el concepto de «hipótesis de obra» es particularmente útil para dar cuenta de procesos de significación que subyacen a la formación de expectativas y juicios de valor sobre el desempeño de los artistas. Finalmente, enfocado en las relaciones que la producción y la recepción mantienen entre sí, el concepto de *abducción* resulta efectivo para el análisis de performances y

fonogramas, entendidos estos como sistemas de signos musicales que median entre ambas instancias. ■

Referencias

- ARBO Alessandro
 2014 "Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique?", *Musique et enregistrement*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 173-192.
- BARTHES Roland
 1970 "De l'œuvre au texte", in *Par où commencer?*, París: Seuil; (tr. esp.: "De la obra al texto", en *¿Por dónde empezar?*, Barcelona: Tusquets, 1974, pp. 71-81).
- BEUCHOT Mauricio
 1998 "Abducción y analogía", *Analogía Filosófica*, 12, 1: 57-69; reproducido en: <www.unav.es/gep/AN/Beuchot.html> (consultado el 20/11/2016).
- COOK Nicholas
 2001 "Between Process and Product: Music and/as Performance", *Music Theory Online* [en línea], 7, 2: 15 pp. (consultado el 20/11/2016), disponible en: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>>
 2014 "Beyond Reproduction: Semiotic Perspectives on Musical Performance", *Muzikologija*, 14, 16: 15-30.
- CLARKE Eric
 (2006) "Escuchar la interpretación", en RINK John (ed.), *La interpretación musical*, Buenos Aires: Alianza, pp. 217-229.
- DAHLHAUS Carl
 1987 "Form", in *Schoenberg and the New Music*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 248-264.
- DEBROCK Guy
 1998 "El ingenioso enigma de la abducción", *Analogía Filosófica*, 12, 1: 21-40.
- FIGARES Daniel
 2006 *Mateo y Trasante. Treinta años, 1976-2006. Conversaciones con Jorge Trasante*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- FREDERICKSON Jon
 1989 "Technology and Music Performance in the Age of Mechanical Reproduction", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20, 2: 193-220.
- FOUCAULT Michel
 (1998) "What is an Author?", *Aesthetics, Method, and Epistemology*, Vol. 2, Nueva York: The New Press, pp. 205-222.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ Juan Miguel
 1999 *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*, Murcia: EDITUM.

- HURON David
2011 *What is a Musical Work? Memory and Aesthetic Identity* [Podcast], in *Music and the brain Symposium*, Stanford University, Stanford Institute for Creativity and Arts (SICA).
- LOTMAN Yuri, USPENSKY Boris
1981 "Semiotika kul'tury i poniatie teksta", *Semeiotike Truibpo Znakon Sistemam*, 12: 3-7; (tr. esp.: "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", *La Semiosfera, Vol I*, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 52-56).
- KATZ Mark
2004 "Causes", in *Capturing Sound. How technology has changed music*, Berkeley: University of California Press, pp. 8-47
- MCLUHAN Marshall
1964 *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology; (tr. esp.: *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós, 1994).
- MARTIN Robert L.
1993 "Musical Works in the Worlds of Performers and Listeners", in *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*, Oxford: Clarendon Press, pp. 121-123.
- MARTÍNEZ José Luiz
2001 "Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* [en línea], 10: 177-192, (consultado el 22/11/2016), disponible en: <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-4/html/02598914-82b2-11df-acc7-002185ce6064_25.html>
- PEIRCE Charles S.
1894 "What is a Sign?", *CP* 2.281, 285 y 297-302; (tr. esp.: *¿Qué es un signo?*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1999; reproducido en: <<http://www.unav.es/gep/Signo.html>>, (consultado el 22/11/2016).
- [1931-58] *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge: Harvard University Press, I-VIII.
- [1982-2010] *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, vols. 1-6 y 8, FISCH M. H. et al. (eds.), Bloomington: Indiana University Press.
- (1987) *Obra Lógico-Semiótica*, (tr. y selec. SERCOVICH Armando), Madrid: Taurus.
- PERAZZA Ney
1996 *Mateo. Cancionero para guitarra. Transcripciones de 1996*, Montevideo: Ediciones del TUMP.
- PINTO Guilherme de Alencar
1994 *Razones Locas. El paso de Eduardo Mateo por la Música Uruguaya*, Montevideo: Perro Andaluz; Buenos Aires: La edad de oro, 2015₄.
- PLESCH Melanie
1994 "También mi rancho se llueve. Problemas analíticos en una musicología doblemente periférica", en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Mendoza: AAM, pp. 25-28.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

2016 *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.) [en línea], Madrid: RAE, disponible en: <<http://www.rae.es>>

STRAVINSKY Igor

1970 "De la composición musical", *Poética musical*, Barcelona: Acantilado, 2006, pp. 69-88.

WAISMAN Leonardo

1998 "¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?", *Música e Investigación: Revista del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, 2: 99-107.

Fuentes

MATEO Eduardo

1972 "Nene", *La Máquina del Tiempo. 3er. viaje (1ª parte)*, Montevideo: Ayuí, 1987.

1976 "Canción para renacer", *Mateo & Trasante*, Montevideo: Sondor.

1978 "Nene" y "El Boliche", *El Tango según Mateo, bootleg*, s/l: s/f.

1984 "El boliche", *Cuerpo y Alma*, Montevideo: Sondor.

1984 "Ficción Solar. 3er movimiento. Mercurio", *La Máquina del Tiempo. 3er. viaje (1ª parte)*, Montevideo: Ayuí, 1987.

1987 "Canción para renacer" y "Ficción Solar. 1er movimiento", *Mal Tiempo Sobre Alchemia*, Montevideo: Ayuí.

1990 "Ficción Solar. 2do movimiento. Las Estaciones", *La Mosca*, Montevideo: Ayuí.

