

## La canción y «el arte de decir las cosas»

*Silvia Sabaj*

Mauricio Ubal (Montevideo, 1959) es músico y cantor popular de larga trayectoria. Fue uno de los fundadores del grupo Rumbo y creador, junto con Rubén Olivera, de «A redoblar», canción que se convirtió en himno de resistencia cultural a la dictadura cívico-militar. Reinstaurada la democracia y disuelto Rumbo, en 1987 Ubal inició su carrera como solista. Desde 1983, es el coordinador general del sello discográfico Ayuí-Tacuabé y, desde 2004, preside la Cámara Uruguaya del Disco.

*Fuiste elegido para ingresar a la Academia Nacional de Letras. ¿Qué reflexión te merece que un cantor popular ingrese como académico de número?*

Más allá de la sorpresa, me pareció interesante la posibilidad de que la Academia se abra a recibir, a cobijar a la cancionística; en este caso soy yo, pero podría ser otro. Porque creo que en las últimas décadas ha sido muy importante el patrimonio cancionístico para nuestro acervo cultural. La voz de los cantores populares, la preocupación prioritaria de muchos de ellos en los textos, traza un piso letrístico que estimula y desafía a los que vienen después.

A mí me pasó que una de las primeras cosas que leí fue un cancionero que había en mi casa. Era un librito de Osiris Rodríguez Castillos, *Cantos del norte y del sur*. Me resultó fascinante la construcción, la manera cómo contaba, cómo describía los personajes. Y después la música, porque también vinieron los discos de Osiris; eso te despierta inconscientemente un interés. Pero luego, cuando fui más grande y me encontré en esto del hacer canciones, sentí que me pesaban mucho esos antecedentes de toda la década del sesenta. Arrancaban con Osiris, con Aníbal Sampayo, con Rubén Lena, con Víctor Lima, pero después estaba toda la camada muy pesada, letrísticamente hablando, de Zitarrosa, Carbajal, Viglietti, todo lo que hacía Numa Moraes con las cosas de Benavides, Darnauchans, Dino [Gastón Ciarlo]. Eran referentes que yo tomé desde muy chico. Y también Mateo, El Kinto, Rada, Vera Sienra, Psiglo, todo el candombe *beat*, que estaban preocupados por los textos. Algunos con

más fortuna, otros menos, unos más guerreros, otros más sencillos, más poéticos o no, pero siempre hubo una preocupación importante en lo que vas a decir. Y si vas más atrás, está la generación de los tangueros uruguayos, que también tuvieron su lugar importante, y hay canciones que han quedado metidas en el acervo popular.

*Ya que hablaste de Osiris, Sampayo, Lena, Lima, Benavides, Zitarrosa, ¿considerás que esa generación construyó una identidad nacional?*

Creo que sí, totalmente. Es más, el caso de Lena es muy particular, porque él, después de que fue a Venezuela, al congreso de maestros latinoamericanos, se dio cuenta de que Uruguay no tenía un cancionero propio y se dedicó a pensar cómo crear canciones propias, a inventar una cantidad de canciones. Claro, tenía el talento para hacerlo y tuvo la fortuna de contar con Los Olimareños como vehículo, eso terminó siendo una síntesis brutal de calidad. A su vez, un poquito antes de ese momento, están los textos de Osiris y los de Sampayo, y otros antecedentes. Yo te hablaba de los tangueros, pero también está toda la tradición del Loro Collazo, de la Troupe Ateniense, de Yamandú Rodríguez, de los payadores... Están también los poetas del veinte y del treinta que fueron incorporados en el cancionero: Serafín J. García, Fernán Silva Valdés, el Viejo Pancho o Romildo Risso, cuyos versos tomó Atahualpa Yupanqui. Es decir, encontrás que hay un montón de poetas aportando a la cancionística antes del sesenta. Después, la camada del sesenta vino como una locomotora.

*Y ustedes surgen como puente con esa generación. Porque apenas instalada la dictadura cívico-militar en 1973, con los cantores populares del sesenta presos, exiliados o prohibidos, hubo unos años de silencio creativo. Recién en 1977 y 1978 surge esta segunda generación del canto popular, a la que pertenecés. ¿Cuál te parece que es el aporte que ustedes hicieron?*

Mi generación tuvo un enlace con gente que era un poquito mayor —Jaime Roos, el Pájaro Canzani, Eduardo Darnauchans, Dino, Washington Carrasco, Carlos Benavides, el grupo Universo, entre otros— que ya habían grabado algunos discos o venían trabajando desde tiempo atrás. Pero Cabrera, Masliah, Montresvideo, Rubén Olivera, Los que iban cantando, Larbanos-Carrero, Juan Peyrou, Estela Magnone empezaron su trabajo potente en el 77, 78. Esas figuras fueron las más cercanas para mí de una generación que uno

identifica como el canto popular de resistencia. Si algo pudimos hacer, me parece, fue crear determinados códigos para poder sobrevivir a la censura. Nosotros nos habíamos hecho en dictadura. Siempre lo aclaro porque para mí es importante: yo no extrañaba nada porque no había vivido lo anterior, era muy chico. Entonces, cuando empecé a meterme en esto, el código era la censura. Uno tenía que hacer cosas sabiendo que eso existía.

*¿Y qué papel jugó, entonces, el canto popular desde el punto de vista político?*

A nosotros nos tocó jugar un papel de «punta de lanza», porque en definitiva no fue que nosotros nos propusiéramos, sino que la gente nos puso ahí. Al no haber posibilidades de reunión de ningún tipo, ni de asociación, ni de juntarte siquiera, en el 78, 79, 80, la música vino a ocupar ese lugar. Digamos que vino a ocupar un lugar de acción política, muy callada, todo sugerido, pero era ese el lugar. Los espectáculos eran como mítines, donde la gente iba a escuchar a los artistas y a sentir que se oxigenaba, que no estaba todo muerto.

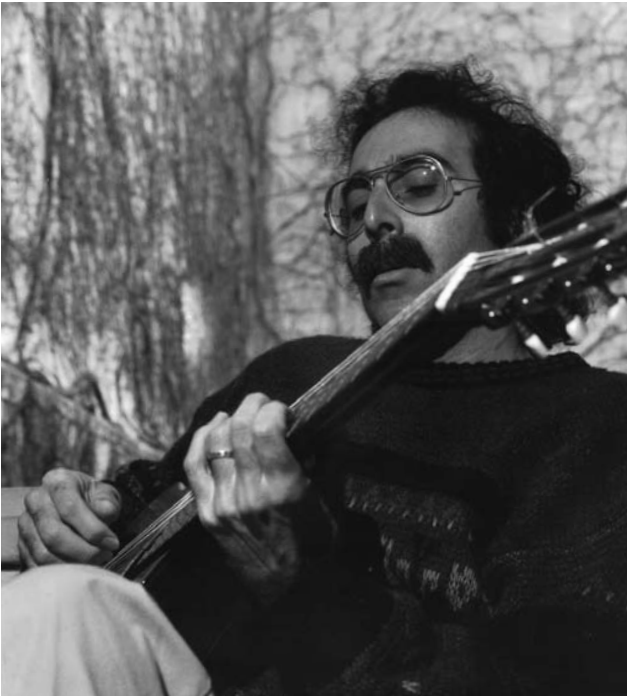


FIG. 1. Mauricio Ubal, circa 1991. © Guillermo Robles.

*Desde el punto de vista literario, eso le dio gran riqueza a los textos, ya que había que sugerir «entre líneas». Dada la calidad poética que se logra, ¿consideras que hay diferencia entre poesía y texto canción?*

Los músicos en general, creo yo, partimos de la música. Esa es tal vez la diferencia. Creo que un 98 % de los músicos tiene la música y después le va colocando la letra. Es un vehículo muy especial con el que contamos, a diferencia del papel en blanco que tiene el poeta. La canción (un todo de texto y música) nace para ser cantada. Es una «caja de viento» con formas, imágenes y sonidos cuya finalidad es sonora. Atada a un tiempo breve, tiene el desafío de emocionar y ser entendible a través de los oídos. Bien distinto a la experiencia de la lectura de un poema, básicamente visual y sin la urgencia del tiempo. Nuestras letras se adaptan a la música, a los giros melódicos y al ritmo que les impone. Y eso te obliga a escribir versos de determinada duración, te obliga a quebrar muchas veces, a adaptarte a un estribillo. Son las canciones las que me sugieren palabras, algún verso, y a partir de ahí empiezo a construir. Pero yo sigo viendo la canción, a dónde me va a llevar melódicamente para terminar poniéndole la letra. Hay una serie de cosas que tiene que ver con la construcción de la canción, que es bien diferente a la de la poesía.

*Desde tu mirada de hoy, ¿qué significó Rumbo en ese contexto?*

Rumbo jugó un papel importante, creo yo, por ejemplo, en la revalorización de lo murguero, de la canción carnalera como canción murguera. Porque cuando Rumbo empezó a trabajar, la murga no formaba parte del menú de los compositores, el ritmo de marcha camión era una rareza absoluta. Y nosotros con Rumbo —digo *nosotros* porque con Miguel López y con Gonzalo Moreira, que éramos las cabezas más compositoras de Rumbo— vimos la posibilidad, con las voces y la formación que teníamos, de conformar una especie de «murga de cámara». Era una manera de recuperar en plena dictadura una riqueza que la dictadura dejaba de lado. En general, la *intelligentsia* nacional también la dejaba de lado. La murga era un asunto del carnaval. En cambio, nosotros vimos que el carnaval tenía cosas con las que jugar y trabajar de otra manera, porque ya estaba el antecedente maravilloso de Los Olimareños con *Todos detrás de Momo* y con otras canciones que habían quedado ahí porque la gente no las entendió.

*Todos detrás de Momo es un disco impresionante.*

Es un disco impresionante, pero ahora lo valorizamos. Cuando salió, en el 71, fue un fracaso porque Los Olimareños venían de la milonga u otros estilos camperos y esto sonaba extraño. Sin embargo, hoy te das cuenta de lo desafiante que fue esa obra, de lo arriesgado, del salto que era para adelante. En ese momento nosotros con Rumbo lo percibimos, lo tuvimos en cuenta, y ahí pudimos ponernos a componer con esa tesitura para las voces, alguna guitarra, algún acompañamiento de percusión y con cierta atmósfera medio oscura que tenían «Para abrir la noche», «A redoblar» o «Viejo tablado».

*Incluso la estructura era como un espectáculo de murga: «Para abrir la noche» es una especie de presentación y «A redoblar» una retirada.*

Exacto. La idea era armar presentación, cuplé y retirada. Yo tenía lo primero, «Para abrir la noche», que es como una clarinada o, en realidad, como una presentación cortita. Y después empecé a trabajar con unas melodías murgueras, ahí surge el «volverá la alegría» y construí el final: «porque el corazón no quiere entonar más retiradas». Después me encuentro con Rubén, que venía en la misma línea, me muestra lo que tiene y ahí estaba el «a redoblar». Entonces lo ensamblamos.

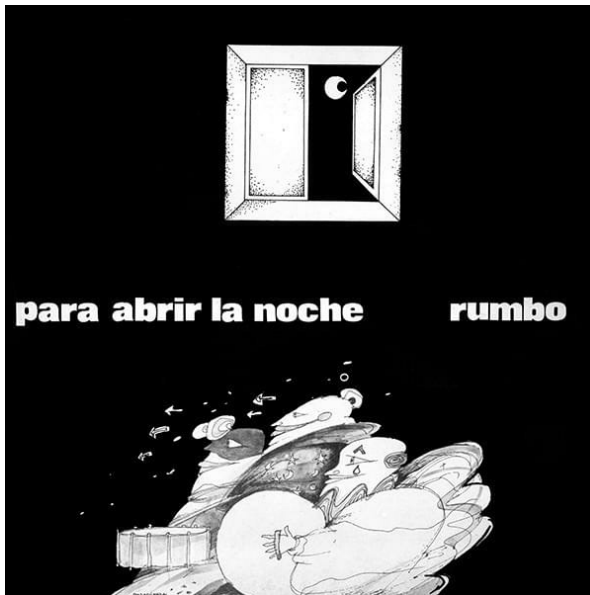


FIG. 2. *Para abrir la noche* (Ayuí-Tacuabé, 1980).

*Obviamente pasó algo mágico con «A redoblar». Ya la cantábamos antes de que saliera el disco en el 80.*

Sí, sí. La canción corrió mucho por redes sociales —no virtuales—. Estuvo en el ciclo del Teatro Circular, la estuvimos cantando un año antes de grabarla. Esa conjunción se dio, justamente, porque nosotros decidimos probar con esto que pensamos que podía funcionar muy bien y fue un éxito. Había algún antecedente, estaba lo de Jaime con «Retirada», pero lo suyo era en otro plano, más pop. Y, además, nosotros éramos los que estábamos acá, estábamos trillando tres o cuatro veces por semana en cuanto escenario hubiera por ahí, cantando nuestras murgas. Eso propició que la gente se empezara a acostumbrar y los artistas a trabajar en eso también. Empezaron a florecer canciones murgueras, lo cual estuvo fenómeno.

*El éxito de «A redoblar» está, también, en la densidad simbólica que encierra. El público supo leer el mensaje de libertad y esperanza. Se convirtió en «himno de resistencia».*

Creo que tiene los códigos del momento, que es otro de los aportes que hace. Lleva ese código de sugerir, de decir con mucho cuidado, entre líneas. Y la complicidad de la gente que estaba esperando recibir eso y que te entendía. Entonces, uno seguía construyendo canciones dentro de esos códigos.

*Cuando arranca tu etapa solista, ya habías dirigido un taller de letras en el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP).<sup>1</sup> Fuiste periodista cultural en Brecha durante diez años, publicaste un libro de poesía: La línea torcida del óbol (Ediciones de Uno, 1985) y participaste en el libro colectivo Escrito en el césped (Ediciones de la Banda Oriental, 1998). Hay una fuerte veta poética en tus canciones, ¿qué lecturas te influyeron?*

Siempre fui bastante lector, desde muy chico. Leía cosas de niños, novelas maravillosas de Julio Verne, Jack London, Mark Twain... Ya en el último año escolar y en los primeros del liceo leía mucha narrativa y también poesía de españoles como Machado, Lorca, Juan Ramón Jiménez o uruguayos como Falco. Alrededor del 72 o 73,

<sup>1</sup> El TUMP fue fundado en 1983 y a fines de la dictadura se convirtió en un espacio fundamental para el desarrollo de la cultura. Hoy sigue siendo una institución referente en la formación de músicos, educadores y críticos en el ámbito de la música popular.

recuerdo escuchar algunos programas de radio e interesarme por Darnauchans, que cargaba en sus canciones lo poético. En mi casa estaban los discos de Los Olimareños, estaba Zitarrosa, Viglietti con Capagorry, Marcos Velázquez, Osiris... Desde muy chico había cosas que ya me atraían mucho. También entraba Serrat. A mí, de manera inconsciente, me llamaba la atención lo que decían y cómo lo decían. En algún momento, siendo muy gurí, escribí algunas cancioncitas también. Pero al entrar en la adolescencia, empiezo con fuerza a escuchar lo que sería el candombe *beat*. Estaba muy metido con Tótem, Dino, Mateo, el Sindykato, Miguel y el Comité, esos grupos que eran decisivos. Todo eso me pegó mucho, empecé cantando esas cosas.

Además, estaba la forma de poetizar de determinados músicos como Viglietti o Darnauchans. Empiezo a buscar a Benavides, Borges, Falco, Megget, Tuñón, Benedetti. A partir de la música, esos nombres empiezan a serme familiares y los busco. Encontrar los *Poemas de la oficina* fue un sacudón: cómo convertir la cosa cotidiana en algo poético. Fue muy lindo encontrar eso. Después aparece Gelman, que me da vuelta la cabeza con su ruptura de las palabras, de la forma. Eso me encantó. Yo fui un lector atento a todo lo que me llegaba y tenía que ver con lo poético, aunque paralelamente me metía en *Un mundo feliz* de Huxley, *El miedo a la libertad* de Fromm, *Tierra de hombres* de Exupéry o *Demian* de Hesse.

Más tarde, cuando agarro la guitarra y empiezo a componer, intento escribir cosas que tuvieran un *jeito*, un sentido. En este punto, Elena, mi compañera de vida, a quien conocí tempranamente, fue fundamental. Ella me dijo, cuando vio que agarraba la guitarra: «Vos, un día, vas a estar haciendo y cantando tus propias canciones». Y ahí vislumbré que tal vez tenía un camino como cantautor, parado y consciente del tiempo que me tocó vivir.

*Y ese camino se pobló, porque tu obra es extensa, tiene textos de gran densidad poética, recorre los tópicos universales: el amor, la muerte, la infancia, el hombre resistiendo, el paso del tiempo. Incluso tenés un texto que se llama «Un ladrón», que es una personificación del tiempo.*

Sí, totalmente. El tiempo es un tema fundamental. Esa fue una canción importante para mí; me costó hacerla, pero —como todo— se trató de encontrar la forma de hablar de eso. ¿Cómo hablás del tiempo? Hay muchas maneras... Cuando encontré la melodía de la

primera línea, tenía ahí determinada música que me impulsaba a meter algo con dos sílabas y terminación aguda: «Hay un...» y aparece el *ladrón*. La figura del ladrón me da la pauta para seguir. No recuerdo si el tema del tiempo apareció antes o después.

*Está muy patente el tempus fugit, el tópico clásico del tiempo que se va.*

Yo lo vi de atrás y ya se iba / [...] Hay un ladrón pesando los recuerdos que perdí / lleva los lentes de mi madre / lleva el sombrero de mi padre / [...] es un viejo astillero de novelas / una vieja ladrona de rayuelas / [...] va adelantando los relojes / el ladrón / va adelantando los adioses / ando tras él para mirarme en sus ojos / alguna vez.

Sí. Es el juego con la pérdida de las cosas cotidianas, la luz del mediodía, la moña de la escuela, las películas y la mención velada a dos novelas que me sedujeron por el tratamiento del tiempo... Es un tema que siempre me pega, está en muchas de mis canciones, a veces es más notorio, otras es más sutil, muchas veces aparecen relojes. El tiempo es una cuestión profunda que requiere un decir poético, no alcanza con nombrarlo.

*En 1989 aparece Como el clavel del aire, tu primer disco solista. ¿La canción que da nombre al disco es una especie de arte poética?*

No fue la intención, pero, mirada en perspectiva, sí tiene mucho de eso. El motivo de la canción tiene que ver con la caída del muro, con la caída del socialismo. La referencia de «la raíz a la intemperie» viene por ahí. Y, como siempre, nunca es solamente eso. Pero la



FIG. 3. *Como el clavel del aire* (Ayuí, 1989).

imagen se robusteció en la idea de seguir cantando, aunque sea con la raíz a la intemperie, venga lo que venga. Aparecen algunas referencias que también tienen que ver con esa idea porque eran muy recientes las desapariciones de Lazaroff y de Zitarrosa.

*Desde mi lectura, hay imágenes que muestran una intención estética, una ideología, un compromiso social, tus referentes y los temas por donde transitarán tus canciones: el amor, la infancia, el tiempo, el pensamiento artiguista...*

Como el clavel del aire, cometa de mi corazón, en la copa de tus dedos vive prendida esta canción. [...]	a un país que no lo espera. [...]
Como el clavel del aire, en los amantes sin después, en la bolsita de candelas, y entre las manos con cedrón de mi madre. [...]	Cantando por la vida y por la vida, negando el destino de sufrir, cantando contra toda la mentira, la que le apuntaba a Artigas, la que apunta al porvenir.
Como el clavel del aire, mirando a ese muchacho que se va llevando lejos la voz murguera, que extrañará	Cantando por la vida y por la vida, cantando por los Beatles y Gardel, cantando por lo nuevo que respira por el Zita que nos mira, por el Choncho y por usted.
	Cantando, cantando, cantando.

Sí, es también una interpretación totalmente válida. «Como el clavel del aire» es una canción muy abierta, podés mirarla desde distintos cristales y están bien todos. Y creeme que no fue una cuestión que yo la buscara específicamente; es decir, yo coloqué cada palabra y busqué cada palabra, construyendo con mucho rigor a partir de la mirada crítica que siempre tuvo Elena, que se suma con la exigencia que yo había tenido en Rumbo. Rumbo era un grupo muy duro a la hora de juzgar los textos. Inconscientemente, eso te obliga siempre a tener un rigor estético muy importante. Si tiene varias lecturas es lo más lindo que le puede pasar a la canción.

*Vayamos a la poesía de Montevideo. Las líneas temáticas y los estilos musicales que abarcás, murga, candombe, milonga y algunos aires*

*tangueros, te ubican como uno de los más importantes poetas de la canción urbana, pero «Una canción a Montevideo» te consagra como el poeta de esta ciudad.*

Un cantor, uno de los que canta a Montevideo...

*Lo interesante de la canción es que no hace referencias específicas. Es un caleidoscopio de metáforas donde se reconoce el espacio de nuestra ciudad, su memoria y eso —unido a un paisaje sonoro reconocible— va generando un tejido de imágenes sugerentes para que cada uno encuentre su propia Montevideo.*

Sí, está bien lo que decís. Es un poco eso. Desde el principio entendí que no podía llenar de nombres, de lugares o de referencias. Tenía que hablar de todo Montevideo, no solamente la ciudad, también el Montevideo rural. Y no solamente el de hoy, sino el que había sido y el que podía ser más adelante: poner todo eso en una canción de tres, cuatro minutos era un desafío interesante. De hecho, me hice rápidamente con la música, pero estuve muy trancado con la letra. Construí la canción al límite del plazo. Fue al encontrar el hilo de decir «viene» —viene esto, viene lo otro— que surge el aluvión de imágenes. En ese «viene» que se repite empecé a entender

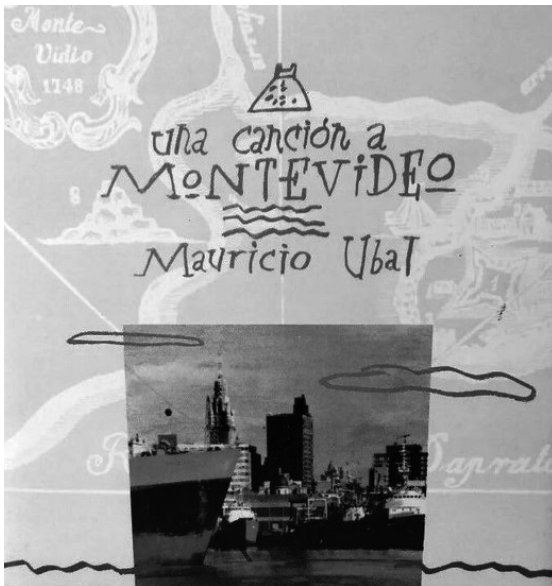


FIG. 4. *Una canción a Montevideo*  
(Intendencia Municipal de Montevideo, 1994).

cómo podía hablar de Montevideo sin necesidad de nombrar o de pararme en lugares determinados.

*Entre esas imágenes, es muy sugestivo cómo se visualiza el viejo Montevideo con las metáforas: «vienen los sombreros llenos de tranvías» y «viene un tango en un estuche de malvón / a llorar porque ha perdido una ciudad».*

Cuando encontré esa metáfora me sentí bien. No quería escribir paisajes o escenas que podés ver en una foto. Era un desafío, ¿cómo planteás imágenes que no sean fotográficas? El «tango en un estuche de malvón» lo entiende todo el mundo, porque el malvón está muy relacionado con el viejo tango y es algo familiar y, además, imposible que exista. En ese sugerir está un poco el quid de la cuestión, y no es menor la cuestión musical. ¿Por qué hago ese quiebre? Porque escribir sobre Montevideo me pedía algo relacionado con el tango. ¿Cómo menciono al tango y cómo refiero lo murguero de pasada, sin pararme en la murga? Que el sonido sea el que lo proyecte. Y el mar: el mar acompañando, el mar como eje, Montevideo ciudad-puerto. Y ciudad-puerto esclavista en su momento. Por eso también elijo el candombe, podría haber agarrado para el lado murguero, pero me decidí por el candombe como una suerte de reivindicación simbólica. Era una canción muy difícil, muy desafiante. Por suerte la gente la tomó muy bien.

*El amor es otro tema de varias canciones, a veces en una hondura de introspección emotiva, otras con un deseo explícito que se acerca a lo erótico. Hay tres canciones, «Lugar de mí», «Con qué poco» y «Mucho», que en el libro La línea torcida del óbol tienen una nota al pie común: «Un mismo lugar». ¿Qué significa?*

Es nuestro lugar con Elena Beatriz. Es una forma que teníamos de referirnos a nosotros. Escribí unas cuantas canciones de amor y la mayoría tiene que ver con ella. Es mi gran amor, lo ha sido y lo sigue siendo. A lo largo del tiempo nos hemos permanecido y está bueno, porque yo sigo cantando eso y me sigo reencontrando, lo puedo seguir cantando. Fijate que son canciones que tienen más de cuarenta años y se las sigo cantando de la misma manera, y eso no es poco. Además, para mí tiene el simbolismo que vos descubriste, es decir, «un lugar». Hay varias canciones más que refieren a ese lugar de amor que compartimos: «Colibrí», «Un cande» y «El olor del café» que, como decías, son más explícitas.



FIG. 5. *La línea torcida del óbol*  
(Ediciones de Uno, 1985).

*Me gustó un comentario que hace Darnauchans en la revista Posdata sobre «Colibrí». Dice que es un tema de una gran levedad y que «en literatura se llamaría un clásico del dulce stil nuovo».*

El Darno fue muy cariñoso con esos comentarios de *Posdata*, que son geniales. Yo conocía al Darno por escucharlo, alguna vez nos cruzamos, pero no teníamos demasiada relación. Una vez le hacen un reportaje en el diario *El Día* y ahí señala (año 1983) que hay un compositor que escribió algo así como el «San Spencer de las Tabas». En su entrevista él me refería y para mí fue muy fuerte. También era de Peñarol y le gustaba el juego poético, por eso hace la referencia. A partir de ahí, naturalmente, tuvimos un vínculo mucho más cercano. El reconocimiento de alguien que para mí era muy importante fue muy significativo. Me impulsó a asentarme en lo que venía haciendo.

*Esa metáfora aparece en una canción muy comprometida con la resistencia, «Los héroes de la pantalla».*

El tema futbolero es otro de los ítems que explotó bastante Rumbo. Esa veta también fue a propósito, encontramos un modo para decir cosas entre líneas; y así Miguel compuso «Ya no quedan centrojás», con Gonzalo hicimos «Orsési» y yo hago «Los héroes de

la pantalla», donde pongo los versos «San Spencer de las Tabas / que aquí no pasan». Claro, en ese momento tenía todo un sentido que hoy es muy difícil extrapolar. Hoy queda como un juego, porque ya la gente no sabe quién era Spencer ni a qué me refiero con «las tabas». Eso era de campito, de la jerga futbolera del campito. En la mezcla con la idolatría, se da el hallazgo poético que a veces uno descubre.

*Entonces, sigamos con el fútbol, que te sirve como vehículo para decir otras cosas.*

Excepto «Al fondo de la red». Cuando la compuse, ya casi en el 85, la hice como homenaje al fútbol, a lo lúdico del fútbol, pero no había ninguna «contralínea» ahí. Ya no era el tiempo del decir entre líneas, no hacía falta. Y entonces había colegas que no entendían la canción, porque veníamos de una costumbre de que cada cosa tenía algo oculto detrás. Es una canción a la belleza de lo que significa correr y jugar o ver jugar un lindo partido de fútbol.

*Es muy interesante la construcción en secuencias hasta llegar al clímax: «Por la forma de pararse / para patear el penal / donde se lo juega todo / sin revancha ni replay». Aparece otra vez el tema de la fugacidad del tiempo y la del jugador.*

Está bien eso que decís. La canción está festejando el juego, pero a su vez habla de otras cosas como la fugacidad, el tiempo breve del futbolista. Son temas que después retomé en otras canciones. En el disco *Once canciones en el área*, que grabé con Contrafarsa, hay varias en las que está el tema del tiempo y la fugacidad misma del juego. Podés festejar un resultado hoy, pero la semana que viene tenés que volver a pasar la prueba y, donde te vaya mal, ya no importa lo que hiciste bien la semana pasada. Esa cosa de circo romano que tiene el fútbol en el fondo es muy dramática. Es un tema que me apasiona e intenté escribirlo utilizando mucho el lenguaje de los relatores de fútbol.

*Justamente quería llegar a ese tema: la épica del fútbol narrada por un relator-poeta. Hay tres canciones en las que el relator es un poeta. Una es «Al fondo de la red», de la que ya hablaste, y las otras son «El niño relator» y «Mazurkiewicz».*

«El niño relator» parte de la experiencia personal. No podría haber escrito una canción así si no lo hubiera vivido. Había leído un

libro sobre el relato futbolístico en Uruguay de Joel Rosenberg,<sup>2</sup> me encantó lo que contaba de los relatores de fútbol. Ahí me acordé de lo que hacía de niño, subiéndome a una azotea (que transformé en árbol, porque era más poético) y en los momentos en que jugaban los más grandes, yo relataba como Solé, gritaba como Solé, a viva voz, con un palito a modo de micrófono: «Va, la lleva el Coco, se la pasa a fulanito...». Y los locos me escuchaban y se reían y miraban y seguían jugando. En la canción pude juntar la magia del relator con esa cuestión personal y la idea de que el niño relator vive en una especie de mundo irreal.

*El paraíso perdido de la infancia.*

Exacto. Ahí quedó retenido. Y la cuestión del tiempo otra vez, porque el gol de la historia quedó detenido ahí, en un tiempo que algunas veces lo hace volver. Y el deseo de retenerlo para siempre: «¿Quién pudiera detener el tiempo en este instante / quién pudiera prolongar el grito interminable?». El fútbol me ha permitido trabajar esas cosas cotidianas de una manera poética.

*Hablemos de «Mazurkiewicz», que también es un texto de gran lirismo.*

Para mí, Mazurkiewicz era EL golero, sobre todo porque los jugadores, en esa época del sesenta, permanecían mucho tiempo en un mismo equipo. Por lo tanto, sentías una fuerte identificación. Era una figura como de gato extraño, maravilloso, ágil, que parecía una pantera. Me gustó mucho hacerle un homenaje. Se lo debía.

*Creás un Mazurkiewicz poético. Al comienzo hay una descripción hiperbólica del golero: «Sigue volando irreal / la trayectoria adivina / salta y se estira / viajan sus manos / agazapado en la cal / fino perfil de pantera».*

Me gustó encontrar esa imagen, «agazapado en la cal». Hay un guiño poético, son los relatores los que hablan de la línea de cal o directamente dicen «la cal» para referirse a la línea del arco. Me encantó mostrar esa actitud de animal agazapado, de estar en su lugar siempre; y mostrar su figura, era muy ágil con su cuerpo. Es una melodía que yo soñé: un día me desperté de madrugada con el

<sup>2</sup> Rosenberg, Joel. *Un grito de gol: la historia del relato de fútbol en la radio uruguaya*. Montevideo: Aguilar, Fundación Banco de Boston, Universidad Católica del Uruguay, 1999.

«Mazurkaaa... vuela y atrapa», me levanté a oscuras, fui arriba y lo grabé. Y me volví a dormir.

*Será por eso que te quedó una canción tan onírica. Musicalmente es muy extraña también.*

Posiblemente. Yo tenía ese estribillo, y partiendo de ahí empecé a construir esa levedad; porque tiene una cuestión de levedad, de sueño también. Es la levedad de estar en el aire, porque era lo mágico de Mazurkiewicz. Podía con el aire, como volando siempre. Esa era la imagen que me interesaba darle.

*Es muy interesante, desde lo literario, cómo mostrás el mundo del fútbol poéticamente.*

Bueno, fue la intención. Sacarlo de la cuestión tan a piso que tiene el fútbol, volverlo una cuestión poética. Era el desafío, que empezó con el juego de sugerir, de tomar el lenguaje para sugerir otras cosas. Pero ¿cómo hacerlo y hacerlo volar? El tema siempre es la forma, porque podés tener una anécdota, pero lo importante es cómo la contás. Y a veces no tenés anécdota, como con «Mazurkiewicz», tenés una imagen. Entonces, la canción es un juego de palabras y musical.



FIG. 6. Mauricio Ubal en el Teatro Solís, 2021. © Andrés Fernández.

*Tenés otras canciones que desarrollan anécdotas con la estructura narrativa propia del cuento.*

Las canciones con intención netamente narrativa son poco frecuentes en mi repertorio, asunto común que nos ocurre a todos los cantautores. Hay que lidiar, en primer lugar, con el tiempo promedio de una canción, los desarrollos melódicos y cierto tipo de exigencias en la estructura musical del tema, como los estribillos, por ejemplo. Se necesita bastante dominio del oficio para manejar bien la línea del tiempo, delinear los personajes o administrar los elementos secundarios, además de contar con una anécdota o historia atractiva. Yo recién lo pude concretar con «El robo» en la época de Rumbo y en mi etapa solista con «Los postigos», «La rueda gigante», «El personaje» y «Doña Corina».

*«La rueda gigante» es, para mí, un cuento perfecto con final sorpresivo.*

Lo curioso fue que la empecé a escribir teniendo ya la música —como me pasa con casi todas las canciones— con la idea de una niña como protagonista. Pero a medida que iba armando las estrofas se fue transformando en una abuela, para mi asombro. La propia historia me fue llevando a una abuela jugando a ser niña otra vez. Y aquella niña de la idea original terminó siendo una nieta que la venía a acompañar.

*La estructura narrativa de «El personaje» se fractura aproximándose al absurdo...*

Sí. «El personaje» me atrae porque el relato empieza bastante realista y de pronto se dispara hacia lo fantástico, con un relator que quiebra el hilo narrativo y apoya esa locura. La voz del flaco Esmoris le aportó el tono musical justo.

*«Doña Corina» es un cuento que podría incluirse en la literatura picaresca.*

«Doña Corina» es una rareza dentro de mis trabajos. Es de las poquísimas ocasiones en que arranqué escribiendo enteramente la letra —a partir de una historia real— y después le compuse la música. Como el cuento era complejo, procuré de antemano armar versos largos, de dieciséis sílabas, que me permitieran espacio para desarrollar el relato, en tono realista, con toques de ironía.

*Hay una canción, «Escenario Babalú», que es bien interesante por su experimentalismo formal.*

Siempre sentí interés por las canciones con juegos formalistas, trabajando lo fonético, el valor sonoro de las palabras, la estructura del relato, por encima de lo netamente discursivo y racional. Algunas aventuras tuve en la etapa de Rumbo, como «Fotos últimas» y especialmente «Escenario Babalú», donde a partir de la primera estrofa de cuatro versos octosílabos armé otras siete con las mismas palabras, cambiando su significado según su ubicación en el verso. Allí hay influencias de Buarque, Caetano, Tom Zé y el tropicalismo brasileño.

*En muchas de tus canciones hay un ejercicio de rescate de la memoria asociado a nuestra identidad: la ciudad, el fútbol, los paisajes de la infancia. Por otra parte, en el disco Arena movediza, de 2014, aparece la canción «Tanto frío» dedicada al maestro Julio Castro y dos canciones, «Copla de exilios» y «Patria fugitiva» que, al igual que el poema «Mausoleo» (La línea torcida del óbol), toman la imagen de Artigas derrotado y del éxodo. Apelar a estas figuras es un rescate de la memoria colectiva. ¿Hay una intención de construir desde allí nuestra identidad?*

A instancias de mi querida Elena empecé a ver el tema de Artigas; por supuesto que uno ya lo tenía, estaban las canciones que se habían hecho sobre Artigas en el sesenta, que eran muchas. Estando en Rumbo, sentí la inquietud de escribir sobre Artigas; y entonces empecé a leer y ahondar en el pensamiento artiguista, en lo que había hecho, en las distintas etapas que tuvo. Pero me di cuenta de que me quedaba grande; yo era muy joven, tenía veintialgo, no quería terminar haciendo una cosa que simplemente dijera «Artigas, qué valiente...». Quería encontrar, como siempre, la forma: de qué manera voy a hablar de esto. El poema que aparece en el libro tenía que ver con el mausoleo, no era Artigas el tema.

*Sin embargo, hay una mirada sobre Artigas que es la misma que aparece años después en las canciones, especialmente el final: «Trotta imperturbable / provocando la intemperie / perseguido por los mismos latifundios / subvertiendo uruguayos para siempre».*

¡Tenés razón! No me acordaba del texto. Ahí ya está la imagen del Artigas que me emociona. Es brutal todo lo que hizo y de quiénes se rodeó, porque el *Reglamento de tierras*, las *Instrucciones*, la *Carta de abril*, en fin... todo eso no lo escribía él directamente, lo escribían

sus secretarios, y los secretarios eran sumamente cultos. Hace unos años leí un libro de Mario Cayota sobre el cura Monterroso:<sup>3</sup> a los veintipico ya daba cátedra en la Universidad de Córdoba, que era algo así como la Sorbona latinoamericana en ese momento. En esa universidad estaban al día con todo el pensamiento cristiano revolucionario que venía de dos siglos atrás. Él trabajó con Artigas, como otros curas y párrocos. En el resto de América, muchos salían de esa universidad y hacían lo mismo. Había un pensamiento común de libertad. ¿Cómo Artigas eligió a Monterroso? Su sensibilidad es brutal. ¿A quién pone a su lado para escribir algo como el *Reglamento de tierras*, que hasta hoy es subversivo? Porque se mete con la propiedad de la tierra, algo intocable, que hasta hoy no se le puede poner un impuesto porque lo tildan de inconstitucional. Se metió con eso, y le sacó la tierra al rico y se la dio al pobre: más revolucionario que eso en América no hay nada. Cuando empecé a comprenderlo te das cuenta de que era un temerario, no era político. Fue hasta lo último y se quedó con los indios; los que lo apoyaron y no lo traicionaron fueron los indios. Se escapa, se mete en el Paraguay y ahí lo meten preso, porque era tan peligroso que no sabían ni cómo iban a tratarlo. Lo respetaron, lo cuidaron, lo dejaron vivir, lo alimentaron, pero cuidándolo siempre, porque no se sabía qué podía hacer. Pero Artigas ya estaba cansado, estaba «de vuelta»; y además, él no tenía nada que ver con la idea de un Uruguay. Lo suyo era otra cosa. Entonces, por ahí me dio la oportunidad de poder hablar de los exilios, en «Copla de exilios», a partir de ese momento en que cruza el Paraná. Y luego lo fui montando, jugando con el tempo y con el tiempo, con los uruguayos que andan volando por el mundo y que podrían ser un Artigas también, arreando sus propias batallas personales, en el vaivén del tiempo. En la «Patria fugitiva» el tema es la Redota.

*Es muy potente el comienzo, con un vértigo de imágenes enfatizadas por las aliteraciones: «Una carreta clavada en el barro del río / piernas y brazos moviendo la rueda y el sitio / a otro lugar de la historia con menos olvido...».*

Para hacer «Patria fugitiva», leí todas las cartas que Artigas iba mandando a Buenos Aires durante la Redota. Las cosas que les dice

<sup>3</sup> Cayota, Mario. *José Benito Monterroso: el inicuo destierro de un ilustre ciudadano*. Montevideo: Centro Franciscano de Documentación Histórica, 2011.

son muy fuertes: «Mándennos de comer porque yo le digo a esta gente que se quede, y queman las casas y vienen detrás de nosotros y no puedo con esto». Finalmente, Artigas acepta el reto y termina ordenándole a uno de los suyos: «Bueno, si al final usted ve que no le van a hacer caso, déjelos que nos sigan». Pero para él era un problema acarrear con tanta gente. Hacerse cargo de eso, de esa tropa de dieciséis mil personas andando a pie, es extraordinario.

*Me parece importante destacar que, en estas canciones, al igual que en «Tanto frío», elegir esta dimensión de Artigas o hablar del maestro Julio Castro implica un posicionamiento político.*

Absolutamente. Es la reivindicación de Artigas desde ese ángulo, desde esa dimensión. A mí me apasiona, me emociona esa figura; y obviamente se habla poco de ese Artigas. No se habla del pensamiento artiguista ni de lo revolucionario que era lo que planteó. Sí, es esa la intención, hablar de Artigas desde otro lugar.

En general, trato de huírle a las canciones «a propósito», pero en el caso de «Tanto frío» me pasó que empiezo a tocar, tengo la música, y aparece una palabrita, una frase, y de repente me doy cuenta de que se me aparece Julio Castro en la canción... y ahí sigo. Sigo y la termino, pero no tenía idea de que iba a escribir eso. ¿Cómo contar algo tan terrible? Ahí aparece nuevamente la cuestión de la forma que siempre, en definitiva, es buscar el arte de decir las cosas de un modo poético, pero comprensible, que perdure por encima de las circunstancias.