

JOSÉ MARÍA OBALDÍA, HOMBRE DE PALABRA¹

Juan Justino da Rosa

Una de las primeras deudas que debemos saldar con José María Obaldía es la de colocarlo en la generación literaria que le corresponde como escritor. Ángel Rama ubica el grueso de la primera promoción a los nacidos entre 1905 y 1929, donde se encuentran desde Clara Silva (1905), Eliseo Salvador Porta (1911), Armonía Somers (1914), Idea Vilariño, Julio C. da Rosa, Mario Benedetti y muchos más (1920), hasta Jacobo Langsner (1927) y Saúl Pérez (1929). No menciona a Obaldía, ni a otros autores como Víctor Lima o Ruben Lena, pero deja claramente delineado, por primera vez, el espacio que hay que reservar a poetas que nunca antes fueron considerados en las generaciones literarias.

La combinación de los modos tradicionales propios de las zonas rurales con la temática contemporánea y la reelaboración formal peculiar de las invenciones urbanas, se obtuvo, nuevamente en la poesía, con un conjunto de creadores dispersos a lo largo del país, cuya cabeza visible es Washington Benavides, figura clave en este difícil enlace de elementos por el rigor de su canto pleno. Puede considerarse que él prolonga, actualiza, la obra de Juan Cunha, quien con el *Sueño y retorno de un campesino*, había establecido el primer modelo de esta modernización de un arte de impregnación rural. En Cunha con más sistemática conciencia social, en Benavides con lirismo más espontáneo y compartido, en ambos con evidente preocupación por hallar una fórmula modernizadora, se ha venido cumpliendo la incorporación del mundo rural a las estructuras espirituales urbanas. Lo que artística e ideológicamente ha sido más eficaz que la tarea rebelde pero arcaica de los payadores (Carlos Molina, Osiris Rodríguez) descendientes de Serafín J. García. Y ha encontrado su equilibrio en la nueva versión de la canción

¹ Este artículo ha sido publicado en parte como prólogo de *Surco y gavilla* (Treinta y Tres, Intendencia Municipal de Treinta y Tres, 2016), de José María Obaldía.

protesta a que se ha consagrado Benavides y otros poetas de su línea (Rama, 1972, p. 66).

La extensión de la cita vale para demostrar la importancia capital que ha tenido la visión de Ángel Rama al interpretar el alcance de una generación mucho más allá del canon clásico reservado a los géneros literarios tradicionales. No es este el ámbito para discutir algunas afirmaciones relativas y clásicamente policéntricas como, entre otras, la referida a la incorporación del mundo rural al urbano, pero sí es de suyo la significación que ha tenido la validación de otros géneros, como el payadresco o el de la canción de protesta, en la composición generacional. Obviamos el inmanente y equívoco juicio discriminatorio que se desprende de la referencia a los payadores, y destacamos en el crítico de marras la virtud de haber dado una visión generacional macrocósmica.

No es el caso estricto de Obaldía, porque si bien las primeras creaciones suyas que cobraron estado público le dieron un bien ganado puesto fundacional del *canto popular*, su producción tiene las mismas aristas polifacéticas que las de muchos colegas de generación: antologías, artículos periodísticos, narraciones, novelas infantiles, ensayos y últimamente una autoantología de su vasta producción poética, en gran parte inédita.

De modo que, sea por su fecha de nacimiento, sea por su aparición pública como poeta en 1963, podemos certificar que Obaldía pertenece, con legítimos derechos, a la Generación del 45.

Los dieciocho volúmenes publicados hasta el presente ubican a este autor en bien variados escenarios, donde ha logrado, en cada uno de ellos, relevantes aportes de público reconocimiento.

El primero y de mayor popularidad es el que lo distingue como narrador. A pesar de que sus *20 mentiras de verdad* (1971) lo hayan asociado informalmente como escritor para niños, nadie pondría en duda a estas alturas, que este narrador treintaitresino cuenta con un repertorio narrativo consolidado en un amplio y heterogéneo público de lectores, que lo convierte en el último sobreviviente de la vertiente criollista que formó parte de la Generación Crítica. Y en su haber posee, en las postrimerías de un movimiento literario que ha tenido más de cien años de vigencia, el particular mérito de haber sido capaz de aportar innovaciones de peso en la temática narrativa y en el arduo problema de reproducir con éxito el estilo del relato oral. En ese conjunto de obras pueden ubicarse la obra de

1971, *Como pata de olla* (1997), *El matrero y otros cuentos en prosa* (2001), *Telmo Batalla y otras prosas viejas* (2004) y *Cuentos del pago* (2013).

En ese conjunto de obras, elaborado a lo largo de más de cuarenta años, el autor recrea el microuniverso de su pago y rescata personajes y hechos del imaginario olimareño, valiéndose con destreza de tres recursos: el cuento, la crónica y el cuento popular. En lo que respecta al primer género, que es compartido con el grupo de narraciones infantiles que comentaremos más adelante, sorprenderá a muchos comprobar que solamente los dos relatos de *Cuentos del pago* (“El Bautismo” y “Exilios”) y tres de *El matrero y otros cuentos en prosa* (“Adelfo y el lobizón”, “La fundación” y “El matrero”) se ajustan estrictamente a los parámetros clásicos del cuento, en los que el narrador da cuenta con sobrado talento de sus recursos estilísticos y de su creatividad. También emplea la misma destreza y similares estrategias narrativas en las crónicas de *Como pata de olla*, donde alternan en dosis exactas los datos históricos del pueblo con biografías y anecdóticos que se presentan como microrelatos humorísticos de excelente factura, que lo alejan del oficio del cronista de costumbres. Consideración especial merecen las seis creaciones incluidas en *Telmo Batalla*; si bien comparten algunos recursos desplegado en la obra anterior, la decisión del autor de formar parte de los relatos como testigo presencial y de encabalar mínimos datos autobiográficos en la composición del retrato de los personajes le dieron resultados de excelencia. Al punto de poder compartir con ese logro un lugar entre los clásicos de Treinta y Tres que se han ocupado de los personajes de su pueblo: Pedro Leandro Ipuche, Serafín J. García, Julio C. da Rosa, Ruben Lena.

Un caso aparte son “La miseria es de este mundo” y “El descubrimiento de América”, porque comparten casi todas las características de las narraciones de *Veinte mentiras*, pero con dos salvedades: el primer cuento es una recreación con un enfoque actualizador de uno de los cuentos populares más conocidos en la cultura hispánica sobre el Herrero y la Muerte, cuya divulgación ha estado también en manos de otros autores del siglo pasado como en las de Ricardo Güiraldes en la novela *Don Segundo Sombra* o las de Jorge Curi y Mercedes Rein en la obra de teatro *El Herrero y la Muerte*. La segunda salvedad se refiere al rol que desempeña el autor como compilador de un relato oral tomado directamente de la realidad, de boca del montarás Felipe González. Esa versión de Obaldía lo aproxima

a una labor subyacente de antropólogo, sin renunciar al desafío de reproducir en letra escrita todos los recursos de la oralidad.

Finalmente, las narraciones de *Veinte mentiras* merecen un tratamiento pormenorizado por tratarse de un fenómeno vinculado directamente con la narrativa oral universal, de escasos antecedentes en nuestro país. Demás está decir que las habilidades y los recursos del escritor y la valoración de sus logros está más que demostrada, pero quedarían incompletas estas consideraciones si no vinculáramos la obra con el lugar que ocupa en la tradición del género.

El registro y estudio de los cuentos populares lleva en el mundo dos siglos de nutrida historia; en los relacionados con nuestra lengua se destacan, entre muchos, los de Aurelio Espinosa (1923) y Camarena y Chevalier (1995) para España, Vidal de Battini (1980) para Argentina, Lindolfo Gomes (1931) y da Câmara Cascudo (1946) para Brasil. Los trabajos de clasificación de narraciones organizados por género, iniciados en 1910, se han ido perfeccionando periódicamente a lo largo del siglo de modo que, al día de hoy, es posible contar con un catálogo universal de cuentos populares que facilita los estudios comparativos; millares se encuentran organizados tipológicamente por arquetipos, clasificados por códigos temáticos y variantes, acompañados de resúmenes (Uther, 2004), complementados con varios índices especializados por lengua o por región (Boggs, 1930; Baughman, 1966).

En el Uruguay no se han emprendido todavía trabajos a esa escala. El estudio de los *folktales* nunca estuvo en el centro de atención de los especialistas del folclore, que pusieron bien puesta su mira ya en la música culta o popular, ya en el cancionero tradicional o en la historia etnográfica del negro uruguayo. Ni siquiera el empuje inicial que dieron figuras como las de Ralph Steele Boggs, autor del *Index of Spanish Folktales*, en su pasaje por Montevideo en 1945, ni la presencia estable del reconocido especialista Paulo de Carvalho Neto (Pereda, 1958) lograron institucionalizar los estudios antropológicos sobre el folclore en ninguno de sus campos.

La obra temprana de Daniel Granada (1896) sobre las supersticiones rioplatenses puede considerarse apenas un débil antecedente que hizo tradición en el tratamiento mayoritariamente recreativo e ingenioso de un reducido número de creencias, leyendas supersticiones y fábulas de vigencia local. Los cuentos orales de carácter popular, en cambio, han corrido con mejor suerte. Su permanencia quedó asegurada en el proceso que siguió también buena parte de

los cuentos populares clásicos, al pasar de la tradición oral a la escritura. Si bien en las primeras compilaciones de cuentos populares se desestimó la versión escrita como fuente testimonial, en la actualidad se las considera fundamentales para la diacronía y el estudio del origen y las variantes del relato popular. De modo que, sin tener aún compilaciones metódicas y exhaustivas de cuentos populares, contamos con algunas obras literarias que han documentado la existencia de esos relatos. Los más conocidos son los relatos de Juan el Zorro, cuyas versiones, canonizadas por las plumas de Francisco Espínola, Valentín García Saiz, Montiel Ballesteros y Serafín J. García entre otros, han desplazado drásticamente las versiones orales. Otra suerte han corrido los cuentos de mentiras, cuyo rescate ha corrido casi en exclusividad en manos de José María Obaldía. Ya en el prólogo de *Veinte mentiras de verdad*, Julio da Rosa veía en el autor, además de su talento de narrador, el primer compilador de narraciones populares que nadie había cuidado reunir.

No quedan dudas de que esos relatos orales pertenecen genuinamente a un patrimonio cultural intangible, que no mucho tiempo atrás nadie hubiera puesto en duda que integraba legítimamente el imaginario de la sociedad rural uruguaya. Sin embargo, el propio autor se encarga de relativizar, en la introducción de la obra, ese componente diferenciador, mencionando la ajenidad de esas mentiras con pruebas irrefutables: la versión de Atahualpa Yupanki de haber escuchado variantes de algunas de ellas en el norte argentino y en Chile y la obra de Graciliano Ramos *Alexandre e outros heróeis*, donde el personaje es un narrador de exageraciones, de despropósitos, de mentiras de verdad.

Lejos de menoscabar, las similitudes enriquecen y ponen de relieve las diferencias que son marca ineludible de la comunidad. Al igual que las diferencias entre la lengua estándar y las variaciones dialectales, esa diversidad dentro de lo unitario asoma con el valor de rasgo propio. Exactamente como las divergencias y similitudes que existen entre los cuentos mágicos, los cuentos de hadas, los cuentos de animales y los cuentos de mentiras del mundo.

El personaje de Obaldía *don Brígido* no se diferencia de sus pares; sean el nordestino *Alexandre*, de Graciliano Ramos, el caipirensees *Joaquim Bentinho*, de Cornélio Pires (1924, 1929), el puntano *Benito Rosales*, de Montiveros (1962), o el gaúcho *Romualdo*, de Lopes Neto (1952); todos están regidos por las reglas de la oralidad: la gestualidad, la estructura del relato, el contexto relacionado con

la vida cotidiana del medio rural, la conjugación verbal, el lenguaje coloquial, el auditorio de pares, etc. y suelen disponer de repertorios que coinciden en cabalgatas de *onças* o tigres, perros que sitian mapaches hasta morir de hambre, estribos hinchados por picaduras de víbora, hortalizas gigantes o posesión de armas de fuego prodigiosas. Pero cada uno en su estilo y en sus giros va dejando la impronta inconfundible del modo de ser lugareño.

Sin embargo, además de la marca diatópica que mimetiza el relato en el contexto cultural, persiste en muchos relatos un eje temático de orden universal, en los que suelen ser frecuentes los temas de cazadores, pescadores o de situaciones inverosímiles.

En 1966 Baughman publica su *Type and motif index of the folktales of England and North America* con una categoría nueva que relaciona el humor con las mentiras y las exageraciones de los cuentos populares, con un enorme repertorio de subclasificaciones de mentiras de muy diversa índole, entre las que se encuentran las relacionadas con animales como perros, gatos monteses, caballos y loros. También dedica un rubro especial para las exageraciones del barón de Münchhausen (Bürger, 2003) que puede considerarse como uno de los textos de los que emanan algunas de las mentiras que circulan en nuestra región. Algunos relatos del barón hacen referencia a perros que gastaron las patas de tanto correr o que quedan marcando la caza por tiempo indefinido, otros se refieren a animales fantásticos, como el lobo que traga el caballo de un trineo en marcha y sigue tirando con el arnés puesto, en clara analogía con la *onça* que en la noche come un caballo ensillado y el jinete la monta sin advertir el cambio de animal. Aunque los relatos con más evidencias de parentesco directo sean “El empacho con pato” de Obaldía y el cuento del barón que relata cómo, enhebrando una bandada de patos y haciéndoles comer y defecar un trozo de tocino atado a una cuerda, fue llevado por el aire cuando el bando levantó vuelo y descendió frente a su casa torciéndoles el cuello a los patos más próximos a sus manos.

Por último, el relato de pescadores que Aarne y Thompson incluyen en la categoría “concurso de mentiras” con el título de *The great catch of fish*, Baughman lo documenta con cita tomada del tomo III de W. Carew Hazlitt (1864):

The first tells of catching large fish; the second of catching a lantern which is still burning. The first teller remons-

trates; the second agrees that if the first will take twenty pounds off his fish he will blow out the light in his lantern.

[*El primero cuenta que pescó un gran pez; el segundo que pescó una linterna que aún estaba encendida. El primer narrador se queja; el segundo consiente en que si el primero quita veinte libras de su pez él apaga la luz de su linterna.*]

Un segundo grupo lo integran las obras dirigidas tanto al público infantil como al juvenil, donde el autor apela tanto al género narrativo como al poético para cumplir sus propósitos: hacer visibles y recrear personajes que forman parte de la vida cotidiana, como *Tres cuentos del tío* (1997); dimensionar y fabular algunos acontecimientos históricos poco divulgados, como *La bandera del jabalí* (1993), *El fantasma del bucanero* (1995); aportar material poético para el trabajo escolar, con *Versos y canciones en la escuela* (1973), *Sol de recreo* (1989), *Bautista el equilibrista* (cuatro cuentos y doce canciones, 1997) o revalorar, por medio de la evocación, el poco conocido mundo infantil campesino, en velada contraposición o explícita ampliación del habitual y sabido del medio urbano, en *Lejos, allá, ayer* (1980).

En un reportaje de Mónica Saldías (*La República*, 31/V/88) el autor mencionaba las circunstancias en que la obra fue escrita:

“Lejos, allá y ayer fue escrito pensando en los niños”. Siempre les gustó saber sobre el lugar y el tiempo en que su maestro había vivido su infancia. “Les apasionaba saber que la cometa era una cosa que se hacía en casa, y que casi todos los poquitos juguetes que teníamos nosotros eran hechos por nuestras propias manos, que habíamos vivido sin tomar Coca Cola, y que en el pueblo no había más de dos o tres clases de bizcochos”.

En un tercer grupo podrían agruparse las obras ensayísticas, ya fueran de neto valor pedagógico, como la *Antología de la narrativa infantil uruguaya* (en coautoría con Luis Neira, 1978) y *El gaucho, complemento pedagógico de textos de Roberto Ares Pons* (1973); trabajos literarios y de investigación, en los que se incluyen obras como la *Historia de la literatura infantil juvenil uruguaya* (en coautoría con Luis Neira, 1978) y artículos como “Telmo Batalla, hacedor de

compuestos”, o “Coplario del pago” (2013, inédito) donde porfía con ahínco en rescatar del olvido el valor social y cultural que han tenido los cantores populares y sus compuestos.

El cuarto grupo sería el producto de su labor como lexicógrafo: *El habla del pago. Voces y paremias de la región de Treinta y Tres* (1988), con sucesivas reediciones ampliadas en 2001 y 2006, los artículos “El habla cervantina y la paisana nuestra” (2008), “El español de Tacuruses” (2015) y su participación en obras colectivas como *Mil palabras del español del Uruguay* (2001), *Mil dichos y refranes del español del Uruguay* (2003) y *Diccionario del español del Uruguay* (2011), en las que tuvo participación directa por más de treinta años, ya como miembro o presidiendo las Comisiones de Lexicografía y de Paremiología de la Academia Nacional de Letras o como Presidente de la misma Institución. Esa actitud vigilante y reivindicadora de la expresión popular ha acompañado a Obaldía en los más diversos lugares donde se ha manifestado: en la totalidad de su obra escrita, en la totalidad de su discurso oral entregado al relato de cuentos populares, en su labor de lexicógrafo y también en su desempeño como académico de número; es coherente con su convicción de que el lenguaje camina por cauces propios, como lo ha dicho cada vez que le han preguntado sobre el purismo de la lengua: “no tiene leyes y sus procesos son autónomos”.

El quinto y último grupo incluye la autoantología *Surco y gavilla*. Es un cuidadoso muestreo de la obra total del autor, elaborada a lo largo de más de sesenta años. No se trata de una clásica antología que recoge los mejores logros de una producción poética sostenida y organizada en libros, sino de una selección de poemas creados en diferentes períodos vitales del autor y motivados por circunstancias disímiles.

En forma muy particular cuenta que ha sido un maestro y un escritor sin vocación. Llegó a esas actividades por los caminos que la vida le fue mostrando y cuando los encontró, vio que eran lugares para quedarse para siempre. Lo mismo le sucedió con la poesía: “Por el mismo camino de la escuela entré en la poesía” (Saldías, op. cit.). También suele recordar que casi todos sus primeros escritos fueron a pedido, y no por motivación personal; desde sus célebres cédulas de San Juan que escribía en su adolescencia treintaitresina para que se leyeran por radio, sus primeras poesías para niños, los poemas para el cancionero popular o los borradores iniciales de *20 mentiras*. Pero corresponde agregar que esas circunstancias fueron

meras oportunidades que le permitieron encontrar los medios para poder expresar todo lo que tenía para decir; resultó tanto, que desde aquellos comienzos hasta el mismo momento actual (enhorabuena para todos) no ha podido ni querido detenerse.

De modo que las páginas de la antología nos permiten reconstruir, junto con los deleites de su lectura, el largo transitar del autor por sus diversas instancias vitales. Un ordenamiento tentativo por temáticas y títulos nos advierte que existe, subyacente, un tácito criterio cronológico.

Encabezando la serie podría ubicarse un conjunto de poemas cuya intención didáctica fue declarada por el propio autor. “Una poesía que yo llamo escolar, pero no en el [sentido] que muchos le dan pensando en hormiguitas y arduitas; sino que fue hecha para responder al trabajo escolar”. Apenas empezó a ejercer en 6º grado, se encontró con una dificultad que no estaba en los libros: cuando llevaba poemas a la clase, como todo maestro, resultaba que los alumnos ya los habían conocido en años anteriores. Para salir del paso resolvió escribir él mismo algunos, para su propio consumo. Casi en seguida vinieron pedidos de sus colegas, que enfrentaban las mismas dificultades. “Había que dar el gaucho, el rancho, la carreta... y Silva Valdés estaba *gastadito*” (op. cit.). A esa producción de intención didáctica pertenecen poemas como “Otoño”, “Invierno”, “El espantapájaros”, “La cometa” y “Tarde costera”, que podrían hermanarse con otros de evidente inspiración nativista, a los que cuesta relacionar con las confesiones del mismo autor, que afirma que fueron saliendo para responder a las exigencias de las circunstancias, sin que hubiera un impulso vocacional detrás: “Lo que traje de mi pago”, “Mi balero”, “El rancho”, “El cantar del monte”, “La milonga oriental”, “La milonga”. Sea como sea, lo cierto es que junto con este conglomerado poético se encuentra otro muy cercano, donde la vena lírica aflora como los manantiales serranos que evoca el poeta: “Volveres”, “Asomos”, “A los trompos”, “Mi pueblo”, “Hermano tiempo”, “La vieja ronda”.

En una nota publicada en *La República* (1988) expresa sus puntos de vista sobre el tema:

Habría que crear el género “poesía escolar”; es muy bravo decirlo porque muchos van a pensar que es una poesía no digna de considerarse, pero sucede que hay una poesía que en el ámbito escolar funciona, y funciona muy bien.

Y agrega:

[La poesía escolar] es una poesía que no tiene nada que ver con los criterios poéticos modernos. Me preocupa mucho la poesía y el niño, y es que yo no concibo al niño acercándose y respondiendo a la poesía moderna. Es algo así como que no se hubieran acordado de los niños. Sería importante que los poetas, ocasionalmente, se acordaran de ellos. Yo creo que una de las funciones de la escuela es dar el aspecto poético del mundo. La poesía escolar es un desafío a la honestidad porque uno cuando lo hace no está pensando en situarse en el Parnaso.

Una segunda serie, a medio camino de la primera y de la siguiente, referida al canto popular, la integra un conjunto de nueve poemas que se vinculan por el carácter recordatorio y de homenaje a determinados poetas de especial significación en la época (“En Soria” [referido a Antonio Machado], “Memorias a Molina”, “A Víctor Lima”, “El trovo de El Rubio”), o figuras históricas como las de “Andresito”, “Ansina” o “Artigas”.

La tercera y de mayor representación en el conjunto de la obra, es la que tiene que ver con las distintas etapas del canto popular, desde las iniciales que formaron parte de la primera grabación de Los Olimareños, hasta las más recientes, orientadas al paisaje y a la temática costera. “Tientos” y “La tardecita”, con ritmo de cifra y de zamba respectivamente, fueron terminadas de componer a pedido de los cantantes, para conformar el primer repertorio de larga duración del conjunto, grabado en 1963 con el sello Antar. Pronto otros ritmos de cuño popular abrieron fronteras para franquear el paso a la nueva poesía llamada inicialmente canción de protesta. De ese período son el gato “El prestau”, la vidalita “Patria vieja”, “Cielito en libertad”, entre otras. Algunas de ellas integraron el repertorio de otros cantores como Teresita Minetti (“Tientos”), Wilson Prieto (“Lo que truje de mis pagos” –milonga– y “Huella muerta”), Ricardo Comba (“El viejo sol”, “La milonga oriental”; “La milonga”; “Pan de ausencia”; “Antonio Serafín Fernández”), Los del Yermal (“Pueblo”) o Nito Orique (“La montonera”), en los tiempos que corren.

Si bien la obra que lo ha hecho verdaderamente popular como creador ha sido *20 mentiras de verdad*, no deja de ser especialmente

destacable que algunos de sus poemas hayan formado parte indivisible del cancionero popular uruguayo.

A la misma serie pertenece otro grupo de poemas que tal vez sean hijos de la escuela del *cantar opinando*, que Yupanqui promovió tempranamente en los pagos del autor en la década del cuarenta, revitalizando el legado de Martín Fierro: “Viejo cantor”, “Trovo de Martín”, “Medio trovo de Yupanqui”, además de otros que centran el tema en las motivaciones y la inspiración del propio cantor: “Respigando”, “A boca de noche”, “Hermano camino”.

Otro grupo no menor de la misma serie lo componen nueve poemas cuya temática es de carácter local, en torno a personajes que encarnan la historia departamental o la cultura popular (“A Dionisio”, “Don Telmo Bandera”, “Antonio Serafín contrabandista”) o volcada a la valoración y encarecimiento del paisaje regional (“Aguas madres”, “Tarde olimareña”, “El consejo”, “Yerbaleando”, “Zamba del Olimar”, “De mi pago”).

Por último, tienen cabida también en el mismo alero cuatro poesías que el autor presenta como *Sonetos valiceros*, que hacen referencia a un segundo mundo chico donde pudo mitigar las nostalgias de su desarraigo:

Pero suele ocurrir que encontramos lugares que al instante de conocerlos, puede decirse que se instalan en lo afectivo de nuestro ser y cada vez que volvemos a ellos, arraigan algo más. Y allí se quedan creciendo sin pausa... con raíces casi tan hondas como las de nuestro pago. Eso ocurrió en nosotros con la Barra de Valizas.

De vez en cuando Obaldía suele decir que del campo le queda poco porque se vino para Montevideo en 1950, pero nadie queda convencido si lo llega a escuchar apenas unos minutos; porque en menos de lo que canta un gallo estará hablando de sus pagos como si no se hubiera movido de allí en los últimos sesenta años. “Yo no dejé Treinta y Tres, me lo traje conmigo”, solía decir Julio C. da Rosa cuando lo cargoseaban con el tema del desarraigo. Y es muy posible que esa sea la perspectiva exacta para poder medir, ubicar y explicar la mirada que Obaldía tiene como narrador o como poeta, donde no hay atisbos de edad dorada ni de valles perdidos, sino un gozo sostenido de revivir y hacer vivir una y cien veces, por medio de la palabra o del canto, un mundo que aparece cada vez como recién creado.

Bibliografía

- Aarne, Antti y Stith Thompson. *The Types of the Folk-Tale*. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1928.
- Baughman, Ernest W. *Type and motif index of the folktales of England and North America*. Indiana, Indiana University Folklore Series, 1966.
- Boggs, Ralph Steele. *Index of Spanish Folktales*. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1930.
- Bürger, Gottfried A., [1876] *Las aventuras del barón de Münchhausen*, Biblioteca virtual universal, 2003. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/88757.pdf>. Consulta del 21 de noviembre de 2016.
- Camarena, Julio y Máxime Chevalier. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. T I. Los cuentos maravillosos*. Madrid, Gredos, 1995.
- _____ *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. T II. Cuentos de animales*. Madrid, Gredos, 1997.
- _____ *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. T III. Cuentos religiosos*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Gomes, Lindolfo. *Contos populares*. Sao Paulo, Comp. Melhoramento, 1931.
- da Câmara Cascudo, Luis. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1946.
- Espinosa, Aurelio M. *Cuentos populares españoles*. Recogidos de la tradición oral de España y publicados con una introducción y notas comparativas. California, Stanford Univesity, 1923.
- Granada, Daniel. *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1896.
- Hazlitt, W. Carew. *Shakespeare Jest-Books*. London, Willis & Sotheran, 1864.
- Helguera, Magdalena. *A salto de sapo: narrativa uruguaya para niños y jóvenes*. Montevideo, Ediciones Trilce, 2004.
- Lopes Neto, Simões. *Casos do Romualdo*. Editora Globo, Pôrto Alegre-Sao Paulo-Rio de Janeiro, 1952.
- Palma, Ricardo. *Mis últimas tradiciones peruanas y Cachivachería*. Barcelona, 1906.
- Pereda Valdés, Ildefonso. “Primer coloquio uruguayo de folklore”. *Comunicaciones antropológicas del Museo de Historia Natural de Montevideo*, 1/3: 1-14, 1958.
- Pires, Cornélio. *Conversa ao pé do fogo*, 1921.
- _____ *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho*. 1924.

HOMENAJE A JOSÉ MARÍA OBALDÍA

- _____ *Continuação de estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho*. 1929.
- Rama, Ángel. *La generación crítica. 1939–1969*. Montevideo, Arca, 1972.
- Saldías, Mónica. “Una de las funciones de la escuela es dar el aspecto poético del mundo, dice J.M. Obaldía”. En *La República*. Montevideo, 31/10/1988.
- Uther, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, 2004.
- Vidal de Battini, Berta Elena. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980.