

José Carbajal El Sabalero: del pueblo al mundo

Prof. Leticia Collazo Ramos

Prof. Raquel Nusspaumer Ponte

Agradecimientos:

Las autoras agradecen a la familia de José Carbajal por la confianza y la disposición para la comunicación: a Anke Van Haastrecht, Alejandro Carbajal, Telma Carbajal, Teresa “Negrita” Carbajal.

Al Sr. Walter Aranda, Sr. Vladimir Cabrera, Sra. Sofía Franchetti, Sr. Arnoldo Gutiérrez, Mtro. David Mackievits, Director y personal de Biblioteca “José E. Rodó” por sus invaluable aportes testimoniales. Al Museo de AGADU por su generosidad y atención.

A nuestras familias por el tiempo que nos prestaron para este trabajo y su apoyo incondicional.

Prefacio

Objeto de estudio e investigación

A través de este trabajo se propone crear un insumo bibliográfico de la poética de José Carbajal *El Sabalero* (Juan L. Lacaze 1943- Villa Argentina 2010) a través de las siguientes obras seleccionadas: *Bien de pueblo* (1968), *Canto popular* (1969), *Canto a los exiliados* (1979), *La Muerte* (1984), así como los espectáculos *La casa encantada* (1995) y *Sacando de la mochila* (2004). El cantautor lacazino aparece en los programas de Literatura, y este material se ofrece como apoyo y aporte para su estudio.

A lo largo de la carrera docente de las autoras se ha trabajado con los alumnos de Enseñanza Media la poesía y el canto de El Sabalero; el estudiante se acerca a letras que hablan del pueblo obrero, del hombre chimenea, el del mameluco, de la Casa del Niño, y todo el universo de una infancia que deja de ser personal para pertenecer al que escucha. La cercanía afectiva y el conocimiento familiar de los alumnos con la música de El Sabalero facilitan y enriquecen la interpretación de los textos de un poeta que, en muchos casos, acompaña al joven desde niño.

En el año 2014 se presentó un proyecto de investigación en torno a la obra de El Sabalero, que fue aprobado por el CFE, otorgándose un año sabático para implementarlo.

La poesía de Carbajal, además de ser muy valorada por grandes poetas y críticos uruguayos de la talla de Daniel Viglietti, Eduardo Curbelo o Roberto Genta entre otros, tiene una proyección internacional que lo enriquece doblemente: supo llevar el imaginario del pueblo al mundo más allá de la frontera idiomática.

En la selección que se hizo de su obra se estudiarán las isotopías (Rastier, 1976) de un imaginario colectivo y de mundos de ficción, que aúnan la idea del destierro, del despojo y del paraíso perdido. Otro aspecto que se atiende en este trabajo es el de la recepción e impacto de estas obras en el marco de la

poesía trovadoresca uruguaya de la segunda mitad del siglo XX (Bravo L. , 2012), resaltándolas como producto cultural y popular del cancionero actual.

Tópicos clásicos como la muerte igualadora, el Ubi sunt, el carpe diem, representan algunos aspectos universales de su creación poética. Patrimonio intangible en la obra de Carbajal es su calidad de narrador oral, de creador a partir de la palabra que muta y se transforma de acuerdo a la recepción de la puesta en escena de su canto.

Verdadero juglar del siglo XX, El Sabalero llevó su canto y su poesía a la puesta en escena. Fue cantor de su pueblo natal, recreó en sus letras el paisaje lacazino para luego hacerlo trascender como imaginario arquetípico: mundo privado que por su canto, y los receptores de su canto, se hizo universal.

Resulta innegable la presencia del carácter autobiográfico en las letras de Carbajal que permite al receptor reconstruir tiempo y espacio de su vida. Gracias a esa relación especular entre la vivencia cantada y la identificación del auditorio es que proponemos incluir su obra en el género autobiográfico.

Estado de la cuestión:

De la observación de los contenidos programáticos y las orientaciones bibliográficas resulta notoria la ausencia de un estudio académico de su producción artístico-literaria.

El material que se consulta acerca de El Sabalero para este trabajo está disponible en prensa escrita, entrevistas radiales y televisivas, e Internet.

Aquellos años...

¡Quién sabe si esta noche vos estás en la lista!

Ernesto Cardenal, *Hora 0*

La crisis uruguaya de los años '60 fue resultado de múltiples factores que exceden el marco de este estudio. Sin embargo, lo que resulta indiscutible es que gracias a la participación de los intelectuales de la época, se tejieron en el escenario nacional los contenidos de una “contra-sociedad militante”, en términos de Real de Azúa (Ruiz, 2004, pág. 267). Esta contra-sociedad generada produjo entonces una contracultura o conjunto de nuevos patrones de conductas y creencias, que desafiaron la matriz del país tradicional. Los jóvenes fueron los verdaderos artífices de los cambios en esta década, animados por la utopía de una sociedad perfecta, conjugaron militancia y revolución como lema de su búsqueda.

Un rasgo preponderante de la sociedad uruguaya previa a la dictadura fue la cultura gremial como formadora de opinión, de compromiso y verdadera escuela de utopía. Carbajal lo dice en entrevista refiriéndose a su propia historia, “mis inquietudes tuvieron que ver con lo sindical más que con lo político. Lo que quería era defender a la clase social a la que pertenecía. Las consecuencias de esa lucha fueron políticas”. (D’Addario, s/f)

En el Uruguay también se sintieron las convulsiones sociales que en el norte de América y en Europa se estaban gestando: en Estados Unidos las luchas por los derechos civiles de los negros, rebeliones estudiantiles (mayo francés), el rock, el hippismo y la legalización de ciertas drogas, o la píldora anticonceptiva que cambió el paradigma paternalista de la sexualidad. En América Latina la Teología de la Liberación intentó abrir nuevos caminos a la dignidad del hombre.

En Uruguay se va resquebrajando poco a poco el mito del país bucólico. Se había vivido hacía años la última guerra civil (1904), y llegaban desde lejos, los réditos económicos de las dos Guerras Mundiales, por lo tanto hasta el momento del advenimiento de la pre dictadura y la dictadura, el uruguayo parecía convencido de que las crisis ocurrían fuera, al otro lado del mundo.

Con la muerte de Líber Arce en 1968 y la concentración masiva que convocó su entierro, se vuelve incuestionable la tensión política de la época. (Viñar, 2004, pág. 309)

En las décadas del '60 y '70 se derrocaron las democracias de América del Sur asaltadas por gobiernos dictatoriales, lo que más tarde se conocería como Plan Cóndor. La barbarie con que se instalaron estas dictaduras apoyándose en un aparato discursivo con el que se pretendía legitimar su poder totalitario, intentó justificarse con un discurso también totalitario y opaco.

Dicen Gil y Viñar que el espacio público, el ágora como lugar de encuentro e intercambio discursivo libre y pleno quedó abolido, a partir de 1973. Pero a la vez se prohibió y cercenó el espacio privado, el del cuerpo y su dignidad, anulando por ejemplo el habeas corpus como último reducto del derecho, y mediante el encarcelamiento, el absurdo y la tortura física se llegó a destruir el concepto de "sujeto": forzar la confesión por medio de la tortura implicó "la abolición del derecho al secreto (...) la pérdida del derecho a poder pensar", en definitiva. (pág. 312)

El clima de persecución ideológica llevó a los artistas a reunirse en lo que José Fabiano Gregory Cardozo de Aguiar llama vinerías o peñas, donde se daba el intercambio musical pero también de ideas políticas entre cantores y auditorio: "Em Montevideú vários cantores eram proprietários ou se apresentavam em casas de espetáculos chamadas de "vinerias" ou "peñas", com grande assistência de público. Nesse locais os artistas se reuniam para cantar, conversar e trocar idéias com a platéia". (2008)

El autor cita a Pepe Guerra en una anécdota que viene a reflejar el clima que este apartado pretende reconstruir, y es a propósito de El Sabalero:

Una vuelta estaba cantando el Sabalero (José Carbajal) siempre echando por delante la milicada (...) y de repente se abrió la puerta y entró la milicada y empezaron a gritar ¿dónde están? Y apuntaban con las metralladoras ¿y los panfletos de los Tupamaros? No, no había ningún panfleto, pero el Sabalero empezó a achicar la voz, fue graciosísimo. (Arapí, 2006, pág. 16)

Durante este periodo se instaló en el Uruguay la mecánica de dejar sin trabajo, obligar al exilio, torturar y apresar, todas prácticas de la dictadura

militar que inculcaron el pánico a toda la sociedad. Los autores Gil y Viñar comparan esto con un efecto de resonancia o contagio por el rumor, esto es: quien no lo sufría en carne propia o en sus familiares, tenía terror de sufrirlo de todos modos, lo que era realidad y lo que era ficción no quedaba suficientemente claro. El sentido kafkiano de la existencia entre la certeza de la culpa incomprensible y la realidad empírica se había instalado en la “Suiza de América”. La incertidumbre y la culpa recuerdan la atmósfera de *El Proceso* o *El Castillo* de Franz Kafka. “El bombardeo diario por radio y televisión con los comunicados de las fuerzas conjuntas fue de pesadilla. La convivencia se llenó de desconfianza”. (Gil y Viñar, pág. 321)

La tortura fue entonces un mecanismo inquisitorial que se instaló en las prácticas del Uruguay de la época, para generar y mantener un clima atemorizante e incierto: “cualquier ficción, por más terrible que fuera, podía ser verdad” dicen los autores. El terror había sido efectivo, la impotencia y amargura reinaban en los uruguayos que vivieron de cerca o en carne propia la cárcel, y la diáspora.

Los resultados adversos a las Fuerzas Armadas del plebiscito constitucional de 1980, en el que el pueblo uruguayo dijo NO categóricamente a la reforma de la Constitución propuesta por la dictadura militar, fue el golpe de gracia del periodo y la obligada búsqueda de una transición a la institucionalidad del país. Hacia mediados de 1981 se abren los diálogos entre los militares y algunos de los partidos políticos y los líderes que no estaban proscritos.

Luego de un multitudinario acto del 1° de Mayo del '83 en el Palacio Legislativo, y la aplastante derrota del plebiscito del '80 se inician las conversaciones en el Parque Hotel. Entre los partidos políticos convocados no estuvo el Frente Amplio. El siguiente paso fue el encuentro en el Club Naval de Carrasco, entre los militares y representantes del Partido Colorado, Partido Nacional y Unión Cívica que iniciaron la transición a la democracia.

El caceroleo del 25 de agosto de ese año fue, por parte del pueblo uruguayo, un acto simbólico de resistencia y repudio a la intransigencia en las negociaciones para la salida democrática. Como palmas reclamando un

cambio, las cacerolas poblaron el frío invernal de esa noche con un estrépito liberador.

El pacto del Club Naval fue el último paso previo a las elecciones, el 25 de noviembre del año 1984, que dieron el triunfo a Julio M. Sanguinetti. No se llevaron actas de ese pacto, pero se sabe que hubo que negociar, transigir y resignar, por ejemplo, candidaturas de líderes políticos como Wilson Ferreira, Líber Sergni o Jorge Batlle. Con sus fallas y sus incumplimientos, el pacto facilitó las elecciones nacionales que dieron la bienvenida a la democracia uruguaya.

Como cualquier sociedad sometida toda una década a un régimen totalitario, el Uruguay salió en 1985 profundamente dañado, alterada su textura social, en la base misma de su entramado colectivo. Aunque se proclamase la unión y la reconciliación nacional, el Uruguay pos dictadura vivió enormes dificultades a la hora de concretar proyectos o pautar nuevos vínculos sociales: rencores y divisiones muy hondas hicieron difícil el reencuentro nacional. Sin embargo esto no impidió la alegría de la recuperación institucional, del reencuentro con los exiliados y el descubrimiento de lo que es la Libertad para toda una generación.



1

¹ Página Oficial Frente Amplio Facebook <https://www.facebook.com/FrenteAmplioOficial/?fref=ts>

Aproximación biográfica

“Lindo haberlo vivido pa’ poderlo cantar”

Chiquillada

José María Carbajal Pruzzo nació en Juan Lacaze el 8 de diciembre de 1943, hijo de Doña Carmen Pruzzo y Don Ramón Carbajal, un padre que entre varios oficios fue cazador de carpinchos. Ambos fueron obreros y empleados textiles, así como sus hermanos. José fue el menor de seis hijos, cuatro varones y una mujer.

En la Villa Juan G. Barrios y el día nueve de Diciembre de mil novecientos veintea y tres a las once horas ante mí Roberto L. Carreras Oficial del Estado Civil en la 148 sección del departamento de Bolivia comparece después el Sr. Director del Centro Sucesos de esta Villa de nacionalidad _____ de _____ años, de estado _____ de profesión _____ domiciliado en _____

Nº 194
Carbajal
José
María
de oficio

y declara para que se inscriba en este Registro del Estado Civil: Que en el registro Centro Sucesos el día ocho del mes de _____ a las 13 horas nació una criatura del sexo masculino que es hijo legítimo de don Ramón G. Carbajal español, de treinta y seis años, estado casado, y doña María del Carmen Quera, española, de treinta y seis años, soltera, labores: ambos vecindarios en esta Villa.

Que es nieto por línea paterna de doña Ignacia _____ y por línea materna de doña Ignacia _____

Y que a la expresada criatura se le ha puesto el nombre de José María. Se hace constar que el declarante de conocimiento del Oficial autorizando se hace constar que este nacimiento ha sido comunicado por oficio N° 57 del ya referido Centro Sucesos que queda probado

Testigos: don Francisco Colombres de nacionalidad italiano de cincuenta y tres años, de estado casado de profesión publicado y domiciliado en esta Villa y don Francisco Pórtia de nacionalidad español, de sesenta y seis años, de estado casado de profesión comerciante y domiciliado en esta Villa.

Leído este acta lo firman conmigo _____ los testigos de su asistencia José Carbajal Francisco Colombres Francisco Pórtia

² Partida de Nacimiento de José Carbajal

Los controles pediátricos de los hijos de las obreras textiles se realizaban en la Casa del Niño, guardería donde estos podían quedarse mientras sus padres trabajaban. La concepción social que animó esta suerte de casa cuna fue sumamente moderna, revolucionaria y progresista para la época. Las autoras adjuntan copia de acta del registro de control del niño José.

Miércoles 27 de Enero 1944

✓ Dolores Llanes		9.600
✓ María G. Colares		5.800
✓ Lorna Lis Rodríguez		5.350
✓ Carlos Manuel Sánchez		4.500
✓ Juan F. Tranchetti		5.350 3.000
✓ Rubén Barros Medina	1 1/2 mes 4.9. Impreso	6.100 9.000
✓ Adolfo E. Sanjaez		9.600
✓ Benito Luis Liras		8.950
✓ María del Carmen Velazquez		5.400
✓ Silvio Carlos Rodríguez		4.850
✓ Carlos H. Costa		4.250
✓ Daniel G. Ramos.		6.100
✓ H. Benito Hernandez		8.650
✓ José M. Barbajal		5.500
✓ Gladys Renee Tranchetti		5.500
✓ Pedro Pablo Sosa		6.300
✓ Luisa M. Compañero		5.800
✓ Eduardo Puscansuza		13.150
✓ Roberto Oscar Cedrés		6.850
✓ Luis Renee Rodríguez		4.550
✓ Ana M. Scrovedo		5.500
✓ Roberto Emilio Colares	17 m. 4.4.	12.250
✓ Alberto Eugenio Sabnetti		5.100
✓ Roberto N. Lira		4.200

Como muchos niños varones de Juan Lacaze fue a la Escuela Industrial de los Salesianos, donde recibió no solo una educación religiosa, sino además una preparación que, curiosamente, no implicaba el manejo de telares o maquinaria acorde a la industria textil. Según su testimonio, el paso por la Escuela Industrial le enseñó, entre otras cosas, a obedecer a un superior.



3

³ Foto tomada por las autoras de la fachada actual de la Escuela Industrial



Luego, en su participación sindical, aprendería a cuestionar estos principios.

En el año 1957 ingresaría al liceo público de Juan Lacaze, que sería un camino interrumpido por el ingreso a la fábrica textil, culminándolo en la modalidad libre con otros jóvenes, como se verá a continuación.



5

⁴ Foto tomada por las autoras

⁵ Gentileza del Sub Director Prof. Rubén Cortizo Welker, Liceo 1 de Juan Lacaze



FIRMA DEL ALUMNO

6

Dan cuenta sus palabras de la importancia que la fábrica tenía en las historias de los pobladores, cuando relata a Mantero y Giorgi:

Mi vieja trabajaba en la fábrica, también mi viejo, mis hermanos, mis vecinos, los que no eran vecinos... todos trabajamos en la fábrica. Y los que no trabajaban en ella funcionaban dentro de la economía que generaba la fábrica o las fábricas. Juan Lacaze también era una terminal de trenes, y cuando la máquina llegaba era muy pintoresco. (Mantero, G., Vidal Giorgi, L., s/f)

En *El Sabalero por sí mismo*, el propio Carbajal decía:

Con las chimeneas delante de los ojos, que esperaban nuestros catorce años para abrir el portonazo de hierro y tragarnos para siempre...y ese sería nuestro destino en el mejor de los casos. (...) Cumplí los catorce años y abandoné el saloncito con treinta bancos, mapamundi, hombre anatómico y risas infantílotas y me aturdí entre el estruendo de 400 telares, otros olores, otro lenguaje, y otros. Otros, mitad maestros y mitad compañeros, que me enseñaron durante seis años la más difícil de las materias: la fraternidad. (Sabalero E. , 2010)



7

⁶ *Ibíd*em

.El maestro David Mackiewicz entrevistado para esta ocasión, cuenta que un grupo de jóvenes entre los que estaban él y José, que no pudiendo terminar el liceo, buscaron la solidaridad de algunos profesores creando el Liceo Nocturno en Juan Lacaze, que se abrió hacia los años '60. Mackiewicz cuenta que las clases eran divertidísimas por la diversidad ideológica y de vida de los cinco o seis alumnos: anarquistas, comunistas, ateos, etc, “Y yo que era Evangélico”, dice Mackiewicz; “cuando se armaban discusiones, era un placer para enriquecerse...”. (Collazo y Nusspaumer; comentario personal 4/6/2015)

En esta entrevista el maestro cuenta que en una oportunidad, José ocupaba la fábrica textil junto con otros obreros, y sin embargo de noche, pasaba por los techos de las viviendas de los gerentes (una de ellas funcionaba como el Liceo), y salía de la ocupación para ir a clase. Cuando esta terminaba, regresaba a la ocupación por los mismos paredones nocturnos.

En entrevista con César di Candia (Di Candia, 2007, pág. 10) El Sabalero dice que este ingreso en el mundo laboral fue como una condena que cada hijo de obrero parecía destinado a cumplir, repitiendo la historia cíclica de sus padres. Al respecto dice Zibechi:

Para la mayoría de los obreros lacazinos el ingreso a las fábricas era algo así como el cumplimiento de un sueño (...) Pese al entusiasmo inicial, que no todos compartían puesto que buena parte de los menores hubieran preferido seguir estudiando o jugando en sus casas, la experiencia fabril se convirtió pronto en un tormento. [...] sin embargo, la vivencia fabril, la vida cotidiana en las fábricas está en la base de las rebeliones obreras y juega un papel tanto o más importante que las opciones ideológicas. (Zibechi, 2006, pág. 178)

Así también opinaba El Sabalero, quien señaló que lo que más agradecía a la experiencia de la obrería era su formación social y sindical, su experiencia solidaria más allá de cualquier opción política:

Nunca tuve una rebeldía generacional, sino que mi rebeldía era social. Jamás se me hubiese ocurrido que mi padre podría ser el enemigo cuando tenía un patrón en la fábrica. A los 14 años empecé a trabajar allí y desde entonces mis inquietudes tuvieron que ver con lo sindical más que con lo político. Lo que quería era defender a la clase social a la que pertenecía.

⁷ Foto de los portones de la Fábrica Campomar http://www.ubypress.net/uc_18213_1.html

(D'Addario,s/f)

El 8 de marzo de 1958 la familia Carbajal sufre un desgraciado suceso que marcará sus vidas: el suicidio de su hermano Ariel que aparece como *Pedro* en la canción.

Hacia la década del '60, y ya con la experiencia de las improvisadas peñas en el rancho de Hebert Macario Pereira (¿ -2012), José pidió la cuenta en Campomar y decidió probar suerte como cantante en Montevideo, además de dedicarse a la venta itinerante por los pueblos y la campaña. Es importante mencionar aquí a Roberto Cabrera (1924-2003), uno de sus maestros de guitarra con quien incluso grabó discos, entre ellos la primera versión de *A mi gente*. Antes había tomado clases de guitarra con (Arandela) Alcaire.

Efectivamente, el origen de su oficio juglaresco estuvo en el rancho de Macario, “el Maca”, poeta autodidacta que recibía a los jóvenes que intentaban sus primeros acordes. Uno de los amigos que dio testimonio acerca de este periodo, el Sr. Arnoldo Gutiérrez (1944-), cuenta:

Porque el rancho era como un laboratorio, hacían una letra y venían al rancho a estrenarla, a ver qué les parecía. Ahí todo el mundo se sentía crítico autorizado. (...)Filosofía barata, pueblerina, porque en aquella época estudiaba muy poca gente. (Collazo y Nusspaumer, comunicación personal, 16 de julio de 2015)

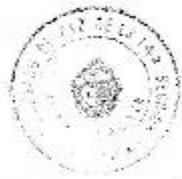
Estas reuniones entre tortas fritas, mate y pucheros abrazaron la poesía de los arrabales sabaleros. Como dice en la introducción al tema *Pal abrojal (La casa encantada 1995)*, allí nació su oficio de trovador. Descubrió entonces, que era el de menos voz, y Gutiérrez cuenta que la primera actuación de José en Juan Lacaze fue en el boliche de Bagnasco donde cantó *El cosechero*, momento en el que aún no había cultivado su voz, “apenas se escuchaba”.

En *El Sabalero por sí mismo* Carbajal dice: “Comencé a escribir desde muy joven y con una guitarra que compartíamos entre muchos amigos y con el paso del tiempo, me fui volviendo medio cantor, medio compositor, medio poeta.” (2010, pág. 3)

El propio Sabalero confesó en el espectáculo *Sacando de la mochila* (2004) que le daba vergüenza cantar en esas peñas. Fue a raíz de esta timidez asumida y de nunca creer en sus dotes de cantante, que comenzó a componer letras de tono intimista acerca del pueblo. Ya siendo un artista de trayectoria manifestó que escribir fue un escape que lo ayudó muchísimo; teatralizar sus canciones lo liberaba, porque cuando “yo subo al escenario a hacer mi espectáculo puedo hablar cincuenta horas sin parar” (Canal 10, 2010)

A los diecinueve años se casó con Olga Méndez –Pequeña- a quien dedica uno de sus primeros temas de amor *Canción para Pequeña* (*Canto popular*, 1969). De este matrimonio, del que adjuntamos copia de la partida civil en la siguiente página, nacieron Alejandro el 26 de enero de 1963 y Susana el 9 de diciembre de 1965, los tres presentes en la letra de *La sencillita*.

Fi. 11
Bartolomé
Josi María
Vázquez
Vázquez



En Juan López y el día setenta de setiembre
de mil novecientos veinte y dos a las once hora
ante mí Roberto J. J. Oficial del Estado Civil de la
14.ª sección del Departamento de Bolívar, comparece:
don Josi María Bartolomé de nacionalidad
Venezolana, nacido el día veinte de setiembre de mil
novecientos y veintidos en esta ciudad
de profesión propietario, domiciliado en esta ciudad
hijo de Francisco Bartolomé de nacionalidad
de estado Venezolano, de profesión propietario
domiciliado en esta ciudad, y de María
María de la Cruz Vázquez de nacionalidad Venezolana
de estado Venezolano de profesión labrador domiciliada en
esta ciudad, y doña Olga María Vázquez
de nacionalidad Venezolana, nacida el día veinte
de setiembre de mil novecientos y veintidos en esta
ciudad, de profesión labrador, domiciliada en esta
ciudad, hija de Francisco Bartolomé de nacionalidad
Venezolana, de estado Venezolano de profesión propietario
domiciliado en esta ciudad, y de Olga María Vázquez
Castro de nacionalidad Venezolana de estado Venezolano
de profesión labrador, domiciliada en esta ciudad
Los cuales me declaran haber contraído matrimonio civil
el día setenta de setiembre de mil novecientos veinte
y dos según consta del expediente N.º 11 que tengo
a la vista.

Testigos: don
José María Vázquez de nacionalidad Venezolana, de
veinte y veintidos años, de estado Venezolano de profesión labrador
domiciliado en esta ciudad, y don Walter
Barrios de nacionalidad Venezolana de veinte
años, de estado Venezolano, de profesión empresario
domiciliado en esta ciudad. Leída esta acta, la firman
conmigo los contrayentes y los testigos:

Josi María Bartolomé Roberto J. J.
Olga María Vázquez Walter Barrios
José María Vázquez José María Vázquez

En 1967 comenzaría su periplo montevideano; fue en tiempos de huelga:

Creo que estábamos de huelga y vinimos con «el Muerto» [se refiere al Sr. Arnoldo Gutiérrez] a comprar cosas para vender. Vendíamos cremas en el campo, íbamos a las chacras, a las lecherías, a los tambos de Colonia, y también vendíamos cosas de plástico porque en esa época había muy pocas: bols, palanganas... Sobre todo las cremas para la piel de las mujeres. Vendíamos, además, piedras de encendedores, y recuerdo haber vendido también un bikini dos piezas en un estancia. ¿Quién iba a usar un bikini en una estancia? Nadie. Pero éramos vendedores y teníamos que comer, vendíamos cualquier cosa. Por entonces me entero que en el Teatro Odeón había un concurso que se llamaba «Festival beat y de protesta». Julio Frade era el filtro y decidía quién podía concursar y quién no, si no podían ser miles de personas. Entonces uno pasaba, cantaba una canción y te decían sí o no. Yo canté “Chamarrita de los pobres” con una guitarra que me prestó Leticia Moreira, a quien quiero muchísimo y con quien después trabajé en Canal 4. Bueno, pasé la prueba, entré al concurso y salí segundo. Ganó Dino con una canción que hablaba de Vietnam. (...) O sea que de vender piedras para encendedores pasé directamente a cantar en Canal 4. Además yo tocaba la guitarra pero no era cantante, trabajaba en la fábrica, era un obrero. Y me quedé, me quedé para siempre. (Mantero G. y Vidal Giorgi, L., s/f)

En 1968 el sello discográfico Orfeo editó su disco *Bien de pueblo*, con canciones que serían marca distintiva de la identidad del cantautor: *Pal' abrojal*, *No te vayas Pedro*, etc.

Daniel Viglietti (s/f) recuerda cuando José Carbajal llegó a Montevideo para participar en la radio del SODRE, y en 1969 lo reencontró en *Uruguay Canta* junto a Los Olimareños, Zitarrosa, Los caminantes, entre otros. En ese momento de la obra de José Carbajal, Viglietti señala que se percibe muy claramente el pasaje de la canción costumbrista y paisajista a las crónicas de luchas, como por ejemplo *El hombre del mameluco*. Ese mismo año también Orfeo editó *Canto popular* que daría mayor difusión a la figura del cantautor. Reforzando esta idea, su amigo Arnoldo Gutiérrez dice:

“En Montevideo lo de él pegó muy bien, porque había como una apertura al folclore. Cantaba lo que la gente quería que se cantara, era como tomarle el pulso a la época.” (Gutiérrez, 2015)

Gutiérrez pone como ejemplo la canción *Medio gato* que aparecería en *Canto popular* (1969), con claras connotaciones de descontento y protesta social:

“Y esos de botones de oro/déjelos nomás que manden/que si larga hervor la sopa/ no hay duro que no se ablande”

Los titulares de los diarios de la época dan cuenta de la fama de El Sabalero ya hacia 1969



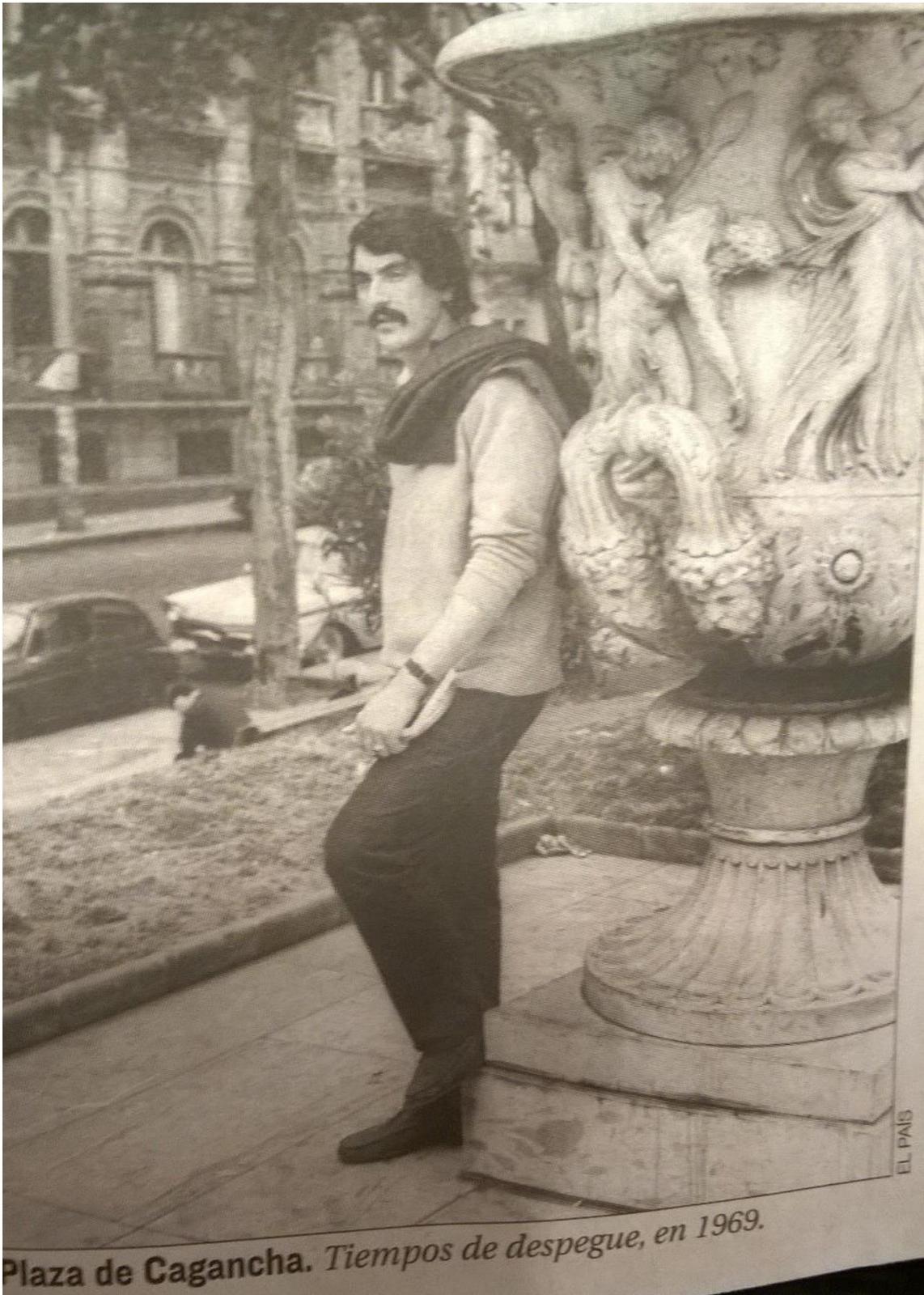
En el año 1968 se reencuentra con Graciela Gadea, quien sería su segunda pareja y madre de su hija Telma; ella da testimonio del reencuentro de sus padres que habían sido amigos de la infancia:

“Mis padres se reencontraron en un recital que papá hizo en un cine en Punta Gorda, en Montevideo, el 8 de octubre del '68. Papá vivía entonces en un hotel, también en Montevideo. Al poco tiempo se fueron a vivir juntos a otro hotel cerca de la Facultad de Medicina. Y a continuación se fueron a vivir a Buenos Aires hasta el '73.” (Collazo y Nusspaumer, comunicación personal el 8 de noviembre de 2015)



8

⁸ Gentileza Biblioteca José E. Rodó, Juan Lacaze



9

⁹ Gentileza Museo de AGADU

Fue en 1970 que salió su disco *Octubre* también editado por Orfeo con temas propios y de otros autores. Por estos años dictatoriales en el Río de la Plata y América del Sur, Carbajal estaba en Buenos Aires, donde su canto tuvo amplia repercusión. Según Telma Carbajal “cuando ellos estaban en Buenos Aires, un representante madrileño, Adot Galarza, le propuso un contrato a papá para actuar por toda España (...)” (Collazo y Nusspaumer, comunicación personal el 9 de noviembre de 2015)

En 1972 editó en Argentina *Abre tu puerta vecino y saca al camino tu vino y tu pan* bajo el sello Columbia CBS. También allí en 1973 *Pelusa*, Microfón Buenos Aires.

Antes de partir a Europa, cuando se dio el golpe militar en Chile El Sabalero y Graciela Gadea estaban allí. Los diarios lacazinos de la época dan cuenta de su consagración internacional:

Salud "Sabalero"

José Carbajal consagrado como Artista Internacional de primera magnitud contratado para actuar en Chile

Desde apenas dos años comenzó a internacionalmente en un concurso de folclore en Montevideo. Después transfirió en el Festival de la Canción Proveniente en Montevideo.

Ahora, el lacazino José Carbajal "El Sabalero" llenó este sábado la sala 18 del Teatro "El Galpín" de Montevideo. Dantó a la venta su primer Long-Play y ha sido contratado para realizar una gira artística por Chile consagrándose así como uno de los valores más destacados del Río de la Plata en su género.

El secreto de su meteorica carrera no ha sido la publicidad como en tantos otros casos, él le canta al pueblo y lo interpreta, a "nuestra gente", expresa en sus letras la protesta de los humildes, de los pobres, de los que sufren, es en síntesis, un intérprete del sentir popular, del sentir de ese pueblo que lo acaba de elevar al pedestal más alto de la popularidad.

go las instalaciones de la A. O. T. y vivió una noche inolvidable puesto que los intérpretes emocionaron a los concurrentes con sus canciones y la expectativa que había despertado esta presentación se vio realzada con la presencia de José Carbajal, genuino lacazino que triunfa su discusión en las oficinas más exigentes de la capital.

El público lacazino -al que pocas veces hemos visto con tanto entusiasmo y emoción- se dejó gustar homenaje a su Hilo, aplaudiendo fuertemente cada una de sus canciones, y también con un silencio recogido y expectante que verdaderamente impresionaba, durante el desarrollo del espectáculo.

Pocas veces, repetimos, un artista de este género, latinoamericano, goza de una gran popularidad y que acceden a la fama por medios publicitarios -ha logrado despertar en nuestro público de por sí frío y apático, un sentimiento de tal intensidad con sus canciones, manteniéndolo por dos horas un entusiasmo vibrante que emocionaba.

Carbajal el afecto del público, tal vez con su voz cálida y suave y seguramente cálida, hondo la familiaridad de los temas que se refieren en su casi totalidad a cosas muy nuestras (Villa Pazcha - Cafés de Blanco - remitiéndose al Carnaval con sus cóns a canciones típicas lacazinas, aretales, platos, etc.) y el sabor local de sus canciones una floja profundamente a todos, a sus admiradores y también al queño desconocido que desconocía hasta ayer.

(Pasa a la pág. 9)

Este vocal tuvo características verdaderamente primicias y significó tanto un éxito como un triunfo sobre a la luz del prestigio de ambas instituciones. No debe sorprendernos, pero el resultado gusta comprender que en nuestro pueblo existe un claro sentido del buen gusto y sensibilidad para apreciar la calidad de los espectáculos.

El público lacazino el día...



REY CARRETERA, director estante en el estudio de Carbajal.



"EL SABALERO" EN LA HORA DEL TRIUNFO.

10

¹⁰ Gentileza Biblioteca José E. Rodó, Juan Lacaze

Ya en España sería exiliado por la dictadura de Franco. Dice su hija Telma:

“Estuvieron viviendo (...) en Madrid, en Asturias, en el País Vasco... Otra vez en Madrid. Lo expulsaron y en Biarritz (País Vasco) tomó un tren, indocumentado, hacia París en el '75, estando aún vivo Franco. Mamá y él pidieron refugio político en ACNUR (Naciones Unidas). En mayo del '76 nací yo en París. Y al final del '79 se separaron mis padres.” (Collazo y Nusspaumer, comunicación personal 8 de noviembre de 2015)

Refugiado en Francia vivió en París participando allí del Comité de Apoyo a los presos políticos, y en allí en 1975 editó *Volveremos*, KKLA.

En el año 1979 editó *Canto a los exiliados* por Alvesta en Suecia; así como *Colmeneras* en Holanda. En ese año se consolida su tercera relación de pareja con Johanna van Haastrecht (Anke), quien cuenta en *Sábado Show* que organizaron un concierto en Paradiso, Holanda en 1979 (Alemán, 2012): “No sé cómo había logrado que tocaran allí, fue para festejar los veinte años de la Revolución cubana. Teníamos de todo y se nos ocurrió contratar a José y allí ya fue definitivo y empezamos a vivir juntos toda la vida, hasta el último día.”

Gracias a una beca de Anke viajaron a México, país que dejaría una huella profunda en lo musical como puede apreciarse en el disco *Noche de rondas* (2000). Según las palabras de ella misma

Yo tenía una beca para hacer un doctorado en la UNAM. Y José fue contratado por el gobierno (CONA) para cantar y tocar en el país entero. El contacto se lo hizo Zitarrosa. La residencia (pues José tenía documento de refugiado de las Naciones Unidas) se la arregló Fassano que vivía en aquel tiempo en México dirigiendo *Le monde Diplomatique* en español. (Collazo y Nusspaumer, comunicación personal 25 de noviembre de 2015)

La experiencia de su vida en México dejaría uno de los hechos dolorosos de la vida del cantautor, la muerte de Emiliana, su primera hija con Anke, hecho que motivó la canción *La muerte* (1984) del disco del mismo nombre. Un año antes editó el disco *La flota*, SONDOR, cuyo tema *Volver* sería como un himno para los exiliados.

En *El Sabalero por sí mismo* Carbajal dice: “volvimos a Uruguay el 3 de noviembre de ese año (1984) y nos quedamos ocho más en Montevideo donde

nació nuestro hijo Antolín en el '85. Catalina nació en Holanda en el '89 aunque todavía vivíamos en Montevideo.” (2010, pág. 3)

Por su parte su esposa Anke, dice en comunicación vía mail:

Vivimos en Uruguay desde fines de 1984 cuando José cantó con la banda en el Estadio Franzini. Yo empecé a trabajar en Facultad de Humanidades a comienzos de 1985, y poco después también en el CLAEH donde di cursos de cine. También para la Alianza Francesa di clases de cine francés. A fines de 1985 empecé a trabajar también en la Universidad Católica en Letras y después en Ciencias de la Comunicación. Posteriormente gané el concurso de méritos y oposición y empecé a trabajar en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República. A mediados de 1992 nos mudamos a Holanda, y volvimos todos los años Antolín, Catalina y yo. Un mes o más en diciembre/enero y a veces también en Agosto. José vivía en los dos lugares y por supuesto también hacía sus giras en toda Europa, sobre todo España, los Estados Unidos y Canadá y Australia.

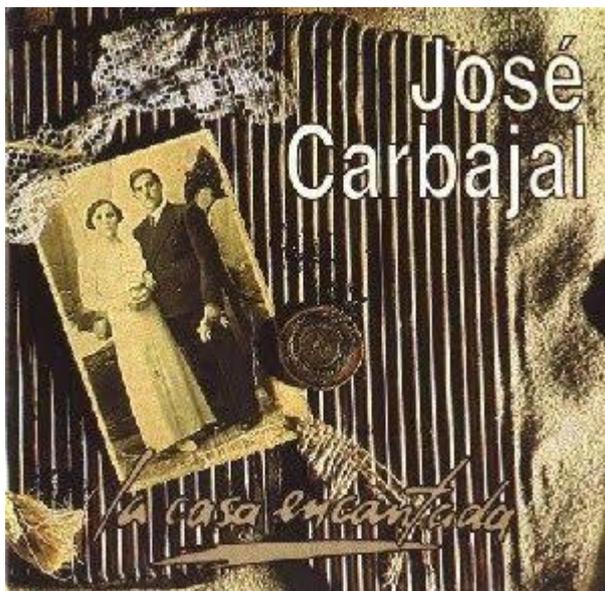
Del año 1984 es el disco *Angelitos*, editado por el sello ORFEO. Este sería un tema fundamental en su carrera.

Señala su esposa que durante su estancia en Uruguay José tenía un programa de radio el sábado y presentaba música del mundo entero con las traducciones de las letras en español, que muchas veces ella misma hacía (del inglés, holandés, alemán y francés). Por ese tiempo, en Uruguay, José también escribía para La República una columna por semana.

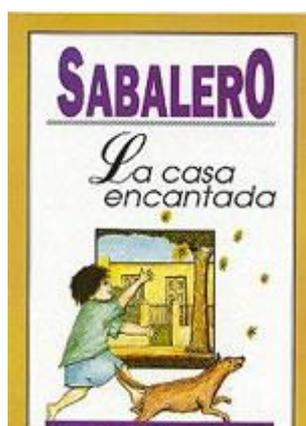
Una vez en Holanda, se asentaron en Groningen a ochenta kilómetros al norte de Amsterdam, El Sabalero dijo “Holanda llenó todos mis rincones vacíos...” (2010, pág. 3)

En 1990 editaría el disco *Entre putas y ladrones* con letras de Higinio Mena, cuyo verdadero nombre era Néstor Julio Argüelles (Argentina 1947- Francia 1998), en este disco José interpreta las letras del autor argentino; tres años después editó *Viento en popa* bajo el sello ORFEO.

El 10 de diciembre de 1994 presentó su primer trabajo en video, *La Casa Encantada*, en la Sala 18 del Teatro El Galpón de Montevideo:



Este trabajo es un poco el resumen de mis relatos y canciones sobre infancia, adolescencia, cariños, dolores, familia, vecinos y amigos, en los lugares donde me tocó vivir. Esta obrita que hizo libro la Editorial Fin de Siglo la presenté en el Teatro Solís el 28 de marzo del '95, y el 27 de diciembre del'96 el Consejo de Educación Primaria la declaró de interés escolar. (2010, pág. 3)



También de 1995 será el disco *Cuenta musa*, del sello ORFEO.

En cuanto a la elección política del artista, resulta un terreno algo conflictivo de abordar y la de Carbajal no escapa a este punto; si bien se confesó anarquista, en 1989 le preguntó María Esther Gilio: “-¿Y cuándo se hizo anarquista? – ¿Yo? No. No soy. –Ah, ¿no es? -Noo, yo qué sé. No sé.”

En entrevista con Canal Encuentro, sin embargo, señaló:

“Más que anarco, independiente, porque ser anarco es una actitud muy digna, y yo no sé si soy tan digno como para vestirme de anarquista”.¹¹

Gerardo Mantero y Luis Vidal Giorgi también le preguntaron si se define como tal, a lo que respondió:

-Sí, es una manera de definir que no estoy afiliado a nada, no soy incondicional de nada. Estuve 38 años sin votar pero no sé si voy a seguir votando. Ahora voté porque creo en el Pepe Mujica, creo en él. Por eso voté. No es que sea un anarquista de formación por saber muchísimo de Bakunin y de Kropotkin. He leído, como todo el mundo, pero no soy un teórico ni nada por el estilo. (s/f)

Por su parte, Carbajal fue siempre asociado a la izquierda uruguaya, sin embargo dijo a César di Candia:

Te lo voy a decir aunque mucha gente se va a enojar conmigo. La izquierda uruguaya tiene un líder en cuya cabeza funciona un cuartel y yo me crié dentro de una fábrica y en los boliches, no tengo nada que ver con los cuarteles. (...) Soy un tipo totalmente civil. (2007, pág. 17)

Gerardo Carrasco en la entrevista *Lindo haberlo contado*, para Montevideo Portal dice

Su categórico y visceral rechazo a la institución militar, supo granjearle apoyos y repulsas allá por el año 2000, cuando declaró que ‘Si alguien manda a su hijo a un liceo militar, donde en vez de compañeros son camaradas de armas, aprenden a matar, se preparan para la guerra, termina convertido en un hijo de puta’. (2010)

José Carbajal volvió siempre a Juan Lacaze. La permanente identificación con su pueblo se vio en el detenerse en la calle a darles un abrazo fraterno a sus amigos, recorriendo el pueblo como si se hubiera ido ayer. Por eso pudo ser figura convocada y natural de la llamada Fiesta Nacional del Sábalo, que se realizó desde el año 2000 en “tibios febreros” en Juan Lacaze durante una década entera, junto a figuras de renombre destacado en el ámbito musical rioplatense.

Otra muestra incontestable del apego y compromiso con su pueblo fue la solidaridad con que se involucró en el proyecto de construcción del nuevo

¹¹ Canal Encuentro, grabación proporcionada a las autoras por el Sr. Arnoldo Gutiérrez.

edificio de la Escuela Técnica de Juan Lacaze (UTU).(Collazo y Nusspaumer comunicación personal con Sra Ma. Laura Alles 6 de noviembre 2015)

Su ciudad le rindió tributo a la obra *Chiquillada* con un monumento en Plaza de los Estudiantes que se inauguró el 10 de diciembre de 2009, contando con la presencia de El Sabalero. Allí en una emotiva ceremonia el autor cantó con el coro *Enclave* que dirigía la Prof. Gabriela Ríos.

El disco *Re-percusión/ el 14* es del año 2002 editado por OBLIGADO RECORDS, y del 2003 el disco *Me vuela el corazón*.

En el año 2004 TV Ciudad grabó su espectáculo *Sacando de la mochila* en Espacio Guambia, Montevideo. Este recital será de gran importancia en este trabajo por sus aspectos performáticos, especialmente.

En enero del 2008 sacude la vida de El Sabalero y su familia el trágico accidente en el que falleció su hija Susana en Holanda.

En el año 2009, en el espectáculo *Ronda por los barrios* rindió homenaje a su pueblo en el marco de los festejos por los cien años de designación de ciudad de Juan Lacaze el 15 de marzo de 1909. En este evento, se propuso llevar *La Casa Encantada* adaptando los temas a la idiosincrasia de cada barrio lacazino. Su personalidad y fortaleza de ánimo le permitieron cantar toda una noche, cuando había ya actuado la anterior en San José. Cantó a los pies de la zorra de un camión en el Barrio Charrúa, entre la gente, como a él más le gustaba, y en tablados armados algo más artísticamente en los barrios Tres focos, Isla mala, Villa Pancha y lo que sería el centro, Las casillas.

Ese mano a mano con su público, el lenguaje llano y cortés, la cordialidad al referirse a la gente, dejaron la impronta de un discurso que con humildad prestó su voz a cada evento al que el pueblo lo convocó.

El espectáculo *Historia de mis canciones* en el Teatro Solís el sábado 10 de abril de 2010 fue una de sus actuaciones más reconocidas, que reiteró en el Teatro Macció de San José. En mayo del mismo año, en el plan *Todo por los niños uruguayos*, junto al coro de niños de la escuela hace su última aparición en el Estadio Centenario.

En numerosas entrevistas en prensa y radio transmitió su entusiasmo por el proyecto *Ceibal canta*. Este consistía en cantar para los niños de 4°, 5° y 6° de las escuelas públicas canciones relacionadas con las peculiaridades de cada región de nuestro país: “el mensaje esperanzador y positivo que quería dejar plantado como una semilla en cada local escolar, de manera que creciera y se fortaleciera en valores (...)” (Volpi, A., 2010)

José Carbajal murió en su casa *Cantolina del águila* en Villa Argentina, Atlántida, Canelones el 21 de octubre de 2010.

El 31 de octubre se esparcieron sus cenizas, una parte en la Playa Verde de Juan Lacaze, y otra en Villa Argentina. En una entrevista realizada en Juan Lacaze ese día, Anke refirió cómo se enteró de la muerte de José:

Una amiga me llamó y dijo -Hay algo con José, y yo dije - qué hay con José, y me dijo en holandés, - José ha fallecido, y empecé a llorar, a gritar, y todos mis colegas, mis estudiantes vinieron y me abrazaron. Me acuerdo de la cara de Catalina, fue horrible, horrible. Entonces (...) abrí el internet y veía “Murió El Sabalero”. Nunca en mi vida he tenido una noticia tan horrible.¹²

El periodista luego le pregunta qué le pareció la despedida que el pueblo de Juan Lacaze le tributó:

- Muy buena, esto nos ayuda muchísimo, este, nuestro dolor es el dolor de todo el mundo aquí. Ha sido fantástico, toda la gente emocionada, la gente que nos abraza, la gente que nos dice ‘Gracias’ por lo que hizo José para nosotros,” dice.¹³

El día que se esparcieron sus cenizas en la Playa Verde (tal como lo pidiera él) el pueblo de Juan Lacaze se convocó íntegro en torno al monumento a *Chiquillada*, y luego en procesión a la playa. En ese marco de dolor, sin embargo, sonaban los tamboriles, y El Sabalero se quedó para siempre en las aguas amarronadas de la playa poblada de “sarandices y álamos”.

Su hijo Alejandro Carbajal dice respecto al deseo del pueblo de reunirse para despedirlo:

Que quería ser cremado se lo dijo a muchos amigos y a algunos de sus hijos, no personalmente a mí. Y bueno, si mi viejo quería eso había que

¹² Canal 4 de Juan Lacaze, grabación proporcionada a las autoras, gentileza del Sr. Arnoldo Gutiérrez

¹³ Canal 4 ibídem

respetárselo, pero también había que respetar al pueblo, había que estar junto a él y darle un adiós, el último adiós. Vamos a seguir conectados siempre los dos, porque los dos somos músicos. Pero creo que ahora empieza el idilio de El Sabalero con su pueblo.¹⁴



15

¹⁴ Canal 4 ibídem

¹⁵ Foto extraída de la página disponible en Internet
<http://www.montevideo.com.uy/auc.aspx?123474>



El canto popular y la poesía *contra el silencio*:

José Carbajal fue poeta, cantautor y “decidor”: su lugar en el canto popular uruguayo es indiscutible; su lugar como poeta es lo que este trabajo se propone subrayar.

Este apartado toma prestado el título de la compilación de poesía de Graciela Mántaras, (1989, pág. 23) quien dice que, en el afán de expresarse pese a la represión militar, la poesía uruguaya de la segunda mitad del siglo XX se debatió en dos estilos: el manierista o rebuscado, con una clara tendencia barroca, y la búsqueda de la racionalidad, de la limpieza y nitidez expresiva. Sin embargo, y como se verá más adelante, ni una ni otra fueron características que definieran la poética de El Sabalero. Al final del prólogo Mántaras señala cómo aún en plena dictadura

La poesía encontró un camino para su vocación resistente. Fue el fenómeno del canto popular que involucró a poetas, músicos, ejecutantes, cantautores; (...) El crecimiento del Canto popular fue de tal magnitud y tan inesperado que generó nuevas modalidades represivas. Sus recitales llegaron a constituirse en los primeros actos opositores de masas (...) la dictadura fracasó en sus intentos de crear una cultura oficial. Creyó triunfar en la imposición del silencio. En aislamiento y temor, en represión y pobreza, los poetas respondieron. (...) Y la poesía, cumpliendo su vocación de siempre, cantó contra el silencio. (1989, pág. 23)

En este mismo sentido de las palabras de Mántaras, dice el poeta Miguel Ángel Olivera (Bravo L. F., 1987) que la poesía con expreso contenido político encontró un nuevo vehículo muy importante: el canto popular. El autor señala la dificultad que en la reapertura democrática -el coloquio es de 1987- tuvo el mensaje político para insertarse en la literatura uruguaya; sin embargo Mántaras dice: “No la ves pero la oís. Todo el canto popular está lleno de esa poesía y la poesía encontró su mejor ámbito que es mucho mejor que el del libro.” (pág. 14)

Algunos de los autores que integraron ese coloquio subrayaron, ya en esa época, la importancia de que la protesta haya estado sostenida por un soporte estético, un contenido de nivel poético que no era tan urgente en tiempos de la dictadura.

El Canto Popular uruguayo resulta entonces un vastísimo abanico estilístico cuyo epicentro fue Montevideo, plataforma de lanzamiento de toda una trova nueva que intentaba instalar la voz pese a la censura. Este fenómeno musical uruguayo, como dice Jorge Bonaldi, (1984) se diferencia de otros cantares o manifestaciones musicales coexistentes en la época.

Respecto de esta modalidad nueva de expresión poética y musical, Coriún Aharonián (2007) puntualiza que hacia la década de 1950 aparecieron diferentes vertientes en lo que se podría llamar la música popular del Uruguay. Especialmente los músicos se vieron muy influidos por el folclorismo del noroeste argentino, irradiado desde la poderosa industria musical porteña, hasta que encontraron los ensayos y estudios de Lauro Ayestarán (1913-1966) realizados en los años '40. Estos estudios serios y rigurosos, dieron a los artistas e intérpretes uruguayos una cantera inagotable de información para sus actividades creativas. Fue hacia 1955 que se señala un marcado “renacimiento

del arte trovadoresco con una nueva generación de payadores.” (Aharonián, pág. 23)

Comienza la década del '60 con la aceptación por parte del público de este nuevo movimiento de música popular basado en esas tradiciones folclóricas, representado por Osiris Rodríguez Castillo (1925-1996) o Aníbal Sampayo (1927-2007), compositores como Rubén Lena (1925-1995) que fueron muy influyentes: “Todos estos artistas estaban interesados en la problemática social, y prepararon el terreno para una tradición fuertemente comprometida de canción política.” (Aharonián, pág. 24)

El musicólogo señala que en aquellos momentos de gran inquietud social, tres nombres definitivos del canto popular uruguayo fueron: Daniel Viglietti (1939-), Los Olimareños, y Alfredo Zitarrosa (1936-1989). En ese movimiento de renacimiento del folclore y la canción uruguaya ubica Aharonián a José Carbajal El Sabalero (1943-2010), junto a Yamandú Palacios (1940-) y Numa Moraes (1950-). (pág. 24)

Coexistió con el inicio del canto popular en Uruguay un movimiento roquero nacional cuyo auge se dio en 1971, y apagaron los militares con el golpe de Estado y el cercenamiento cultural del país. El Sabalero, en numerosas entrevistas dice haber sido formado en sus gustos musicales no solo por el tango que todo el día sonaba en la radio de sus padres, sino por el folclore y el rock. Por lo tanto, esta mixtura de géneros musicales fue reconocida por el cantautor lacazino.

En los años '70 a nivel mundial, y en América Latina especialmente, se produjo un empobrecimiento general que desintegró la explosión cultural de la década anterior. El género literario más afectado fue el lírico, por lo cual el hecho poético se conserva en Latinoamérica gracias a la 'canción', género mixto según señala Neyter, en un claro retorno a los orígenes de la poesía. (2002) La letra de canción es un género con identidad propia porque no es lo mismo que un poema escrito; la esencia de una buena canción radicaría pues, en el equilibrio entre letra y música.

“Un pesado silencio fue impuesto en el país”, dice Aharonián; (pág. 25) pero una nueva camada de músicos jóvenes comenzó a cultivar otros géneros como el candombe o la marcha camión de la murga montevideana, así como algunas de sus fusiones. Eduardo Darnauchans (1953-2007) Carlos Canzani (1953-) o el dúo de Eduardo Larbanois (1953-) y Mario Carrero (1952-) fueron renovadores de aquella vertiente folclórica de Sampayo y seguida por la generación de El Sabalero.

Hubo entonces en la época una fervorosa respuesta frente a la falta de libre expresión que tendió a describir mediante el canto las distintas facetas de la vida y la epopeya del pueblo. (Bonaldi, 1984)

María Figueredo (2012) señala cómo en tiempos de pre dictadura y dictadura algunos poetas incursionaban en el canto popular, revalorizando la imagen del viejo trovador uruguayo: payador, gaucho cantante o guitarrista. La musicalización repentina gana lugar de importancia en el imaginario popular y en la noción de identidad. En el trabajo de Figueredo, Marcela Romano (2012) señala que la canción de la época supuso un retorno a la oralidad de la práctica poética, una alternativa de la poesía escrita. Los modernos ‘trovadores’ ocuparon a su vez el espacio que tuvieron antes los poemarios.

Como señalara Idea Vilariño (Figueredo, 2012) de la época no importaba tanto el nombre del autor, sino la identidad compartida y recuperada por la tradición oral, por lo juglaresco: “aquello era de todos, porque estábamos inmersos en aquella poderosa corriente del canto”, dice recordando la llegada de Los Olimareños al país, y su reencuentro con el pueblo en el Estadio Centenario.



También esta idea de la reapertura cultural se puede apreciar en palabras del propio Carbajal: “Lo cotidiano se iba abriendo paso en las canciones, rompíamos con el lenguaje del siglo XIX, nos tuteábamos con el Uruguay revuelto y presentíamos el '68 en el mundo.” (El Sabalero, 2004)

Miguel A. Olivera dice que desde el año 1968, cuando se resquebraja la institucionalidad del país, y hasta 1973, el lenguaje adopta una actitud semántica contestataria, rebelde, incómoda para la ideología dominante. Pero luego del golpe de Estado fue “replegándose y como amurallándose detrás de metáforas y símbolos.” (Bravo, et. al., pág. 6)

Bonaldi dice que en el Montevideo del '74 hay una escasez casi absoluta de canto o música popular, por eso habla casi como en una sinestesia de una “ciudad en penumbras”. (Bonaldi, 1984)

La autocensura daría lugar a nuevas formas del lenguaje, la poesía consciente de su rol social sabe que debe camuflar su decir; porque como dice Steiner, (2003, pág. 55) “el poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido”.

¹⁶ Imagen disponible en Internet: la actuación de Los Olimareños en el Estadio Centenario 9/11/84

Esto nunca fue más claro en el Uruguay que en la poesía contra el silencio de la Dictadura. El canto popular logra para ese entonces, un tipo de trabajo tecnológico que no estaba desarrollado en el '73, propiciando la evolución y difusión del género.

Walter Ong citado por Neyter señala que desde la revolución tecnológica que se desarrollaba hacia los '70 existía una oralidad secundaria traída por la tecnología electrónica. (2002) Esta oralidad diferente, deliberada, estaría basada en el uso de la escritura pero mediatizada por la música y el canto. Dos preocupaciones se suman a este fenómeno: la prolijidad y la permanencia en cartel.

El canto y el teatro como espectáculos asumieron la defensa de la cultura siendo excusa para que los uruguayos pudieran reunirse otra vez. Pero para ello era necesario crear un público distinto al del '73, recrear el lenguaje y habilitar un nuevo código. El proceso de censura del canto popular se manifestó de distintas maneras, incluyendo una lista de cantantes marcados o prohibidos. La Oficina de Actos Públicos de la Policía, a la que había que dirigirse para notificar cada espectáculo, habilitaba o no estas expresiones artísticas masivas.

En plena Dictadura militar, un grupo de autores, compositores y cantautores cobra vigor, y asumiendo grandes riesgos políticos pero también artístico-musicales empezaron a desarrollar un compromiso social muy intenso a partir de sus canciones. Surgirá lo que se dio en llamar Canto popular uruguayo, confusa categoría dice Aharonián, que los disc jockeys uruguayos llamaron así, y que se erigió como símbolo de la resistencia a la Dictadura. (pág. 26) Esta fuerte irrupción del canto nacional en medio y contra el silencio alcanza su punto culminante desde lo artístico con la aparición de Los que iban cantando (1977), quienes asumiendo el riesgo de fusionar lo vanguardista con la identidad herida de Latinoamérica, crearon toda una tendencia nueva en la música popular uruguaya.

Una notable actitud vanguardista en tiempos peligrosos fue la de Leo Masliah (1954-) junto a Lazaroff (1950-1989) o Trochón (1956-). A ellos les seguirían

Rumbo, o Contraviento, y en Europa, Jaime Roos empezó a grabar sus temas que serían un cambio radical en nuestra historia musical.

El tópico del “locus amoenus” (el concepto de la imagen del paisaje feliz e idealizado) que inauguró la poesía de Publio Virgilio Marón (70 a.C- 19 a.C) parece presentarse también en la literatura uruguaya de los años '20, y en la poética de Carbajal. Esto puede apreciarse en las descripciones que aluden al paisaje lacazino, con la connotación del encantamiento infantil. Sin embargo, esta construcción poética algo ingenua se desgranó y oscureció con el silencio y la censura dictatorial. Hugo Achugar (2004, pág. 211) marca cómo desde la prosa de Juan Carlos Onetti esa imagen del mundo social, familiar y feliz se va opacando y cómo la poética ciudadana de Montevideo contribuyó a ello.

Con respecto a la difusión de la nueva canción de resistencia, del canto popular y su reclamo en aquellos tiempos oscuros, dice Bonaldi (1984) que este se difundió a través de la radio, la prensa escrita y los canales de televisión, siendo alguno de estos más oficialistas que el propio canal oficial. Aunque conviene no olvidar el papel de la transmisión oral de la canción de resistencia, que como los romances españoles al filo de la Edad Media pertenecían a todo el pueblo, recreándose y perpetuándose a la vez.

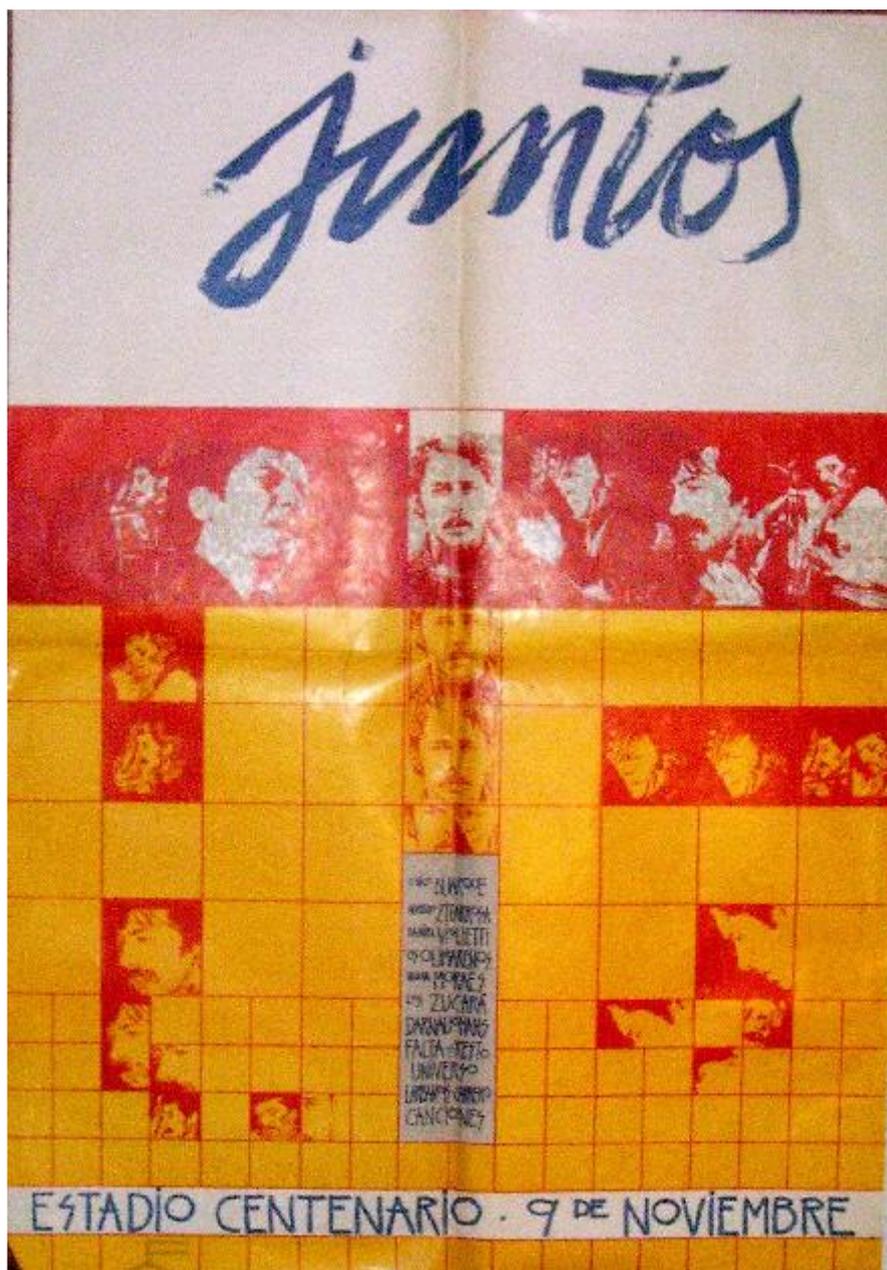
En el marco del canto y la poesía uruguaya de la dictadura, dice Mántaras que la década de 1980, y especialmente ese año fue importante y decisivo, ya que aparecieron semanarios de oposición como *Opinar*, *Correo de los viernes*, *La Democracia*. Además se premiaron (en el extranjero claro está) trayectorias como las de Onetti, Taco Larreta y otros. En Uruguay era tiempo del grupo Rumbo que en 1980 grababa su primer disco *Para abrir la noche*, título más que sugestivo para entender el clima de la época:

En ese LP aparece una canción que rápidamente se convirtió en un referente fundamental de nuestro canto popular y de la canción de protesta durante el período de dictadura militar (...) “A redoblar”. Con la autoría de Mauricio Ubal y Rubén Olivera, esta canción invitaba a redoblar la esperanza, utilizando una serie de metáforas en la espera de la vuelta a la democracia”. (2009)

Es interesante la vinculación que señala Aharonián entre la música popular y los poetas como Serafín J. García, Líber Falco, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Circe Maia o Washington Benavides, entre otros, reforzando la idea de la íntima vinculación entre la poesía y la música que guía este capítulo. (pág. 27)

Desde mediados de 1984, cuando ya se percibía la reapertura democrática regresaron los exiliados y expatriados al país, fomentando de este modo el renacer de la actividad musical y cultural del Uruguay. Intérpretes como Laura Canoura (1957-), Pablo Estramín (1959-2007) y el mismo Sabalero, tuvieron mucho éxito en otras lenguas y culturas y regresaron al país para expresar en el canto uruguayo toda su experiencia.

Como conclusión puede apreciarse que el lugar del canto popular en tanto denominación de género musical, o como manifestación poética, resulta un asunto de difícil delimitación, pero que a su vez prestó voz y sirvió de difusión a la necesidad expresiva del momento. La poesía de sus composiciones lo asiste en tanto género literario ideal para camuflar, enrarecer y explotar las implicancias de la palabra, por lo cual ha sido y es su imprescindible soporte estético.



17

¹⁷ Afiche disponible en Internet

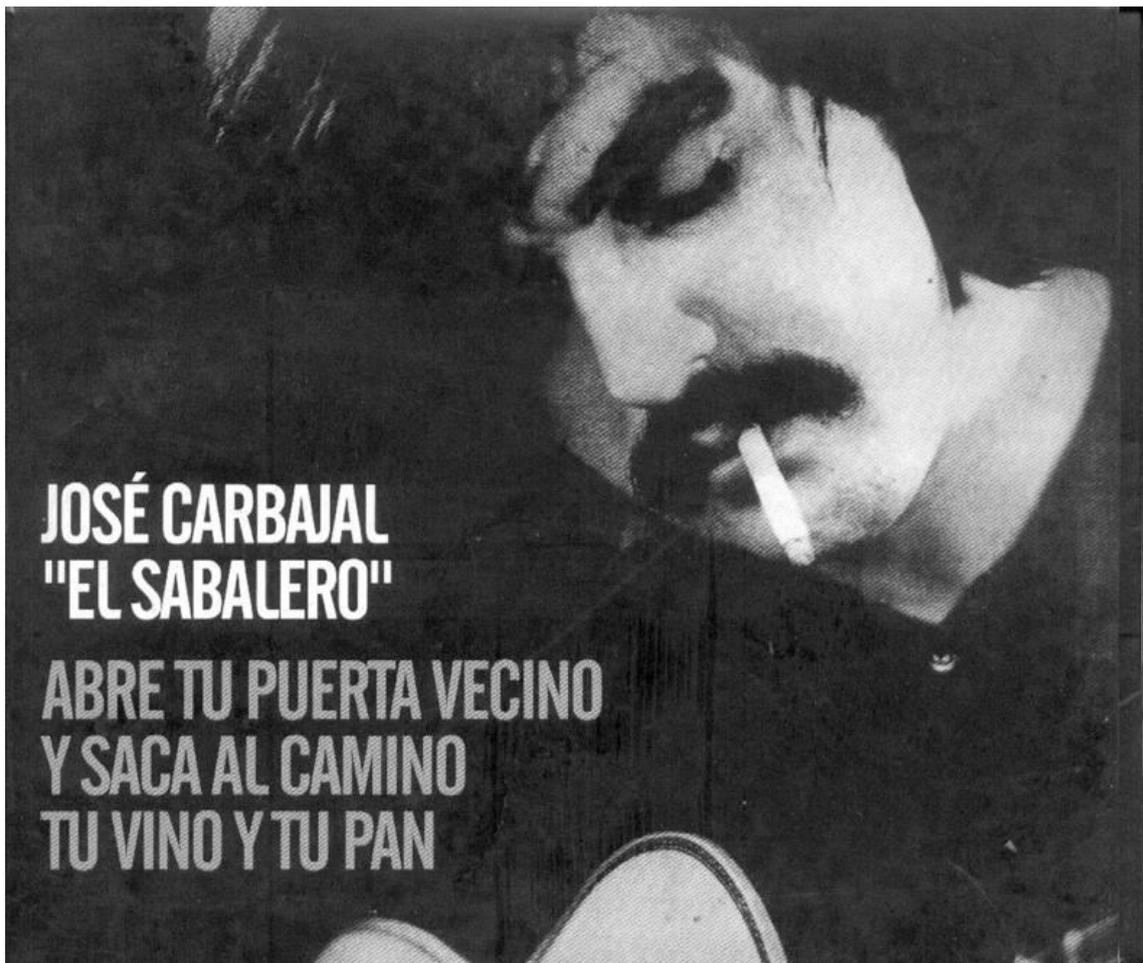
<http://www.historiadelausicapopularuruguay.com/movimientos/el-canto-popular-en-dictadura-1973-1984/>



18

¹⁸ Disponible en Internet

https://www.google.com.uy/search?q=los+que+iban+cantando&biw=1024&bih=431&source=lnms&tbn=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwiZpOnYxrvJAhXCPCYKHVK5DMEQ_AUIBygC#imgrc=9KFUp45HCVQmFM%3A



19

¹⁹ Disponible en Internet

https://www.google.com.uy/search?q=jos%C3%A9+carbajal+El+sabalero+portada+del+disco&biw=1024&bih=431&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj9p5Cox7vJAhVDSyYKHdOYAVwQ_AUIBigB&dpr=1#imgrc=8BH5DM2FaKitMM%3A



20

²⁰ Disponible en internet

https://www.google.com.uy/search?q=dictadura+militar+y+canto+popular+uruguayo&espv=2&biw=1024&bih=431&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj70_SWw7vJAhWC7yYKHTwKBMEQ_AUIBigB#imgrc=2fBZx1PghB1WyM%3A

El lugar de El Sabalero en la poesía y el canto

“tomábamos mucho café en ese tiempo
en los boliches y arreglábamos el mundo”

El Sabalero

“Ha cantado como una luz, buscando...”

Daniel Viglietti

Resulta ineludible en los estudios literarios la tendencia a periodizar la creación estética, por lo cual sería posible ubicar a El Sabalero en la promoción de poetas y cantautores de la década del '70. A partir de su disco *Canto popular* (1969), con prólogo de Idea Vilariño el artista mixtura las formas tradicionales del folclore con candombe, milonga e incluso con murga, pero además sus textos poéticos crean un imaginario que irá del pueblo al mundo. Su primer candombe fue *Ya comienza*, y en *A mi gente* incorpora el ritmo de murga, logrando una excelente fusión de lo que sería el estilo del canto popular. (Bravo, pág. 185)

En cuanto al origen de su vocación de cantante El Sabalero confiesa en entrevista a Océano FM:

Con Don Atahualpa Yupanqui, ahí nació un poco la cosa. En vivo... Yo iba a la escuela Industrial [Colegio Salesiano de varones por aquel entonces]. Un día nos juntaron a todos en el Salón Don Bosco (...) yo tendría unos diez años; nos dieron un sándwich y una naranjita y de repente arrancó, se abrió un telón y apareció un viejito aindiado parecido a Mercedes Sosa (...) que empezó a contar unas cosas preciosas y a cantarlas. (Desbocatti, D., Leiva, R. Rosenberg, J., 2010)

Este espectáculo que vio de niño dejó una indeleble huella en su formación artística, por ejemplo las pausas que hacía Yupanqui, su forma de tocar la guitarra y de poetizar haciendo un relato del origen de sus canciones. Entre otras influencias musicales estuvo también el rock and roll, el de Bill Halley, el de Elvis Presley, incluso con su hermana Teresa participaron en un concurso de baile de rock y ganaron, era música para bailar, dice a Darwin Desbocatti. Luego vendrían Los Beatles, pero él confiesa su admiración por Nat King Cole y la afluencia de música que las radios argentinas difundían en Juan Lacaze, folclore y tango.

Sin embargo, el núcleo gravitante de su poesía y su canción está en su pueblo Juan Lacaze y lo que este le ha dejado. Es uno de los propósitos de este estudio apreciar esa transición del mito local al arquetipo universal; del Juan Lacaze de la infancia y adolescencia, al Montevideo cosmopolita integrado por cantautores como Viglietti y Zitarrosa.

A partir del exilio, primero elegido en la Argentina, luego forzado por el franquismo de España, Carbajal proyecta al mundo el acervo de su canto. En el poeta lacazino, al igual que en la poesía de los albores del '60, se empieza a sentir que algo estaba "a punto de terminar o terminado", (2004, pág. 212) no solo en relación con los valores familiares, sino en la disolución del locus amoenus, que parece en los años '70 adquirir el conglomerado de arquetipo o de mundo perdido y anhelado. Ubicarlo en la compleja situación del entramado musical del Uruguay de fines del '60 y comienzos de la década del '70 es una aproximación inicial:

El Sabalero atravesó la década del '70 como un paria. Ni tan folclórico como Alfredo Zitarrosa, ni tan político como Daniel Viglietti, ni tan rockero y murguero como Jaime Roos, se dedicó a componer canciones con una temática anclada en su infancia y adolescencia y a ser un hombre de ningún lugar. (2004)

Estilo y poesía en El Sabalero: un nuevo trovador

*“canto y cuento es la poesía
se canta una viva historia
contando su melodía”*

Antonio Machado

Lo que la gente quiere es que le cuenten historias

José Carbajal

En *La casa encantada* (1995), en *Sacando de la mochila* (2004) así como en cada una de sus puestas en voz, El Sabalero es trovero que aúna canto y cuento, letra y música. (Carlos De Freitas citado por Luis Bravo 2012, pág. 163)

Estébanez Calderón define al juglar como aquel “Artista popular que en la Edad Media participaba en espectáculos públicos para divertir a las gentes por medio del mimo, la danza, el canto, los juegos circenses y la declamación de textos poéticos (...)” (2008, pág. 590)

Cita a su vez a Menéndez Pidal, quien dice que juglar era el que “se ganaba la vida actuando ante un público para recrearle con la música, o con la charlatanería (...)”. Pero cuando el autor define Mester de juglaría, lo hace a propósito de la distinción que Alfonso X hizo de la función social que los cantores ambulantes tenían en la Edad Media, y distingue los que se dedicaban a divertir al público con sus creaciones literarias como trovadores, de los que lo hacen con música instrumental, a quienes llama juglares.

Si bien esta distinción es anacrónica en cuanto al trabajo que este estudio se propone, ya se ve desde los orígenes de la poesía en lengua romance, cómo se catalogaban a quienes la recitaban y transmitían. Al hablar de trovador, Estébanez dice que es “Compositor de canciones (verso y música)”, pero luego el enfoque diacrónico del autor desvía la atención de este trabajo, que pretende establecer qué de juglar y qué de trovador hay en El Sabalero.

En entrevista con Gustavo Escanlar para Galería, Carbajal echa luz sobre un concepto suyo ampliamente extendido que es el de la inspiración, esa musa que por momentos es esquiva, y en algún caso desaparece. Es una

concepción propia del poeta vate, del que se siente invadido por la magia de la creación, un concepto de tintes románticos que Carbajal confiesa: “La edad de la espontaneidad es cuando sos joven...me falta la espontaneidad de antes, la locura de hacer canciones. Ahora son más bien textos.” (2009, pág. 28-30)

En la misma raíz histórica del nacimiento de la poesía en Grecia está el aedo ambulante, el bardo y el rapsoda que hilvanan los versos para crear sagas de su patria, mitos que retraten la identidad de un pueblo y su gente. Esto, siglos después, es lo que cantautores (trovadores en tal sentido) como El Sabalero han hecho con la poesía y la música, binomio naturalmente parido como tal, llevando noticias, mitos e historias a cada rincón del mundo donde un uruguayo quiera oírlos. En la entrevista con Galería, Carbajal se define como rapsoda en el sentido etimológico de la palabra: hilvanador de versos: “Y entonces, cose una canción con un texto y va armando la historia. Lo que la gente quiere es que le cuenten historias.” (Escanlar, pág. 31)

Desde los orígenes de la poesía lírica la música la acompaña, y el toque subjetivo que impregna las composiciones textuales no deja de darle espacio todavía a la leyenda y la añoranza del pasado. La Edad Media atravesada de cristianismo y de himnología litúrgica supo encontrar sin embargo en el juglar itinerante la voz de la lengua romance para encarnar canciones, baladas, historias de aldeas, lo que se conoce como “noticias de allá lejos”, el juglar lo transmitía con gracia y simpatía por todos los rincones.

La poesía de El Sabalero es juglaresca y lo es su deambular poético y artístico. Además es trovador porque compuso letra y muchas veces música de sus canciones. Este rasgo se alcanza en el intenso dinamismo de sus puestas en voz, porque las letras van adaptándose a los diferentes públicos, cambiando de forma y palabra. El juglar llevaba de pueblo en pueblo mitos, cuentos o noticias, acontecimientos no siempre necesariamente verdaderos, pero que hablaban sí de la condición particular del hombre y su mundo, esa particularidad que se hace universal cuando el canto lo transmite como poesía.

Sin embargo los movimientos de Vanguardia sacudieron el panorama artístico del siglo XX, especialmente desde los Dadaístas y sus provocaciones y espectáculos de poesía. Estas manifestaciones artísticas buscaron romper la

hegemonía del lector-libro, para agrandar el espectro de comunicación incorporando lo fonético, lo teatral o mimético a la comunicación poética. Esto se verá luego en el aspecto performático que la poesía del siglo XX adopta, saliéndose del margen del libro para retornar, como en sus orígenes a la recitación ante un auditorio.

En el caso de la trova actual, de los poetas que llevan su música y la autoría de sus letras (e interpretación de otras) por el mundo, cabe destacar la noción actual de trovador, que en la puesta en voz articula actuación con canto y cuento, pero por la literaturidad de sus piezas son trovadores a la vieja usanza: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Eduardo Darnauchans, Joaquín Sabina, León Gieco, entre otros.

Un aspecto propio de la juglaría de Carbajal es la mutación permanente, la adecuación constante de las introducciones a cada canción, susceptibles de cambiar el texto según el auditorio, en tanto verdaderos relatos que recuerdan al viejo rapsoda. La adecuación al público es el aspecto notable de la comunicación personal que el artista entabló con su público.

El caso de Carbajal no es el del poeta que escribe poesía para publicar en formato de libro, al menos no hasta la publicación de *La casa encantada* (Sabalero, 1996), que es su único libro, sino el del nuevo trovador que canta y cuenta sus letras, incluso diciéndolas:

“Yo no quiero dejar ningún libro, nada. Quiero que las cosas queden arriba del escenario”²¹

²¹ Palabras de Carbajal entrevistado luego de su última actuación en el Cine Libertad de San José. Grabación proporcionada a las autoras por el Sr. Arnoldo Gutiérrez.



22

El primer nivel del texto literario, el del significante, (Castelli, 1978, pág. pág. 63) indica todas las posibilidades de uso y elección que tuvo el autor en relación con el código lingüístico de su comunidad. En tal sentido Estébanez Calderón (2008, pág. 378) define también al estilo como la manera peculiar de expresarse de un hablante o de un escritor, o como la serie de rasgos lingüísticos distintivos de una obra. En el caso de El Sabalero ese proceso de selección tiene que ver con su raíz social, con el habla del pueblo lacazino, y con un estilo propio que se desgaja desde allí.

En entrevista con César di Candia El Sabalero señaló: “Trato cada vez de poner menos adjetivos, de que todo sea menos barroco”. Esta es su marca de estilo, la sencillez expresiva y la compleja búsqueda de la síntesis poética ha sido el camino literario de Carbajal: “la busco [a la síntesis] hasta la desesperación. Por eso soy un enamorado de la poesía de Idea Vilariño.” (2007, pág. 16) A su vez, entrevistado por Viglietti, el cantautor dice

Como yo tenía poquita voz y era tan tímido, no me animaba a cantar lo que cantaban los otros (...), entonces entraba en la rueda con canciones mías que le hacía al pueblo, como en broma como jugando (...) yo lo que más aprecio ahora a esta altura de mi vida de lo que pude trabajar fue heredar de esa gente, aprender de esa gente, de ese lugar el lenguaje (...) yo hablo como ellos (...) eso se traduce después en canciones. (s/f)

²² Guffanti, Graciela. Trinity. Fotografía y Literatura. 30 de enero de 2009

Por lo tanto, es estilo ese resultado del proceso de selección, disposición y transformación de los elementos del habla, como marca personal del autor en su obra. Consciente siempre de su trabajo como poeta y de su relación con el lenguaje, contraviniendo la inocente impresión de una espontaneidad, reconoce que el suyo es un lenguaje fabriquero: “Hay toda una cosa urbanísima que se crea, y además estábamos muy cerca de Buenos Aires, las radios que entraban ahí eran las de Buenos Aires.” (Desbocatti et. al., 2010)

Esto significa, en la matriz lingüística del cantor, una marca muy peculiar: es un cantor costumbrista, narrador de las historias mínimas, pero de un pueblo del interior muy particular porque es “El único pueblo entre Montevideo y Colonia que está en el agua, o sea, que tiene puerto” (Desbocatti, 2010), marca muy poderosa de identidad cultural. En la entrevista ya mencionada con Escanlar para Galería, El Sabalero define su propio estilo:

“Soy un tipo que cuenta. Y me gusta más eso. Lo hacía Atahualpa, Chico Buarque, Blades en “Maestra vida”, Vinicius, usan la parte hablada, con la palabra teniendo tanto valor como la música. Y la palabra que usamos todos, no una palabra buscada con lupa.” (Escanlar, pág. 30)

En efecto, su estilo responde a la elección del lenguaje del pueblo recostado en el agua, el de la fábrica, el de los pescadores, el de los niños que juegan en la calle, es un lenguaje plagado de giros afectivos y apodos familiares que se incorporan con naturalidad a su canción.

Quien fuera su compañero en el rancho de Macario, el Sr. Arnoldo Gutiérrez, cuenta que cada vez que José terminaba de componer una canción iba al rancho y “la estrenaba”; y entre risas y nostalgias dice: “si lo habremos relajado a veces por las letras”. (Collazo y Nusspaumer, comunicación personal 16 de julio de 2005). Esto da cuenta de los orígenes de su estilo creativo, localista e intimista, y de la función social y cultural determinante, como un verdadero taller de experimentación artística que el rancho de Macario tuvo en este proceso.

Un aspecto interesante en la producción literaria de Carbajal, especialmente en sus últimos años, es el lugar otorgado a la “historia de sus canciones”.

Dice El Sabalero a Gerardo Carrasco:

Suena un poco pedante, pero hay canciones más que son bastante populares, y la gente a veces repite las letras con nombres equivocados y las cantan mal, porque entreveran, por eso es lindo que por primera vez puedan escuchar las canciones con su historia verdadera". (2010)

Esta suerte de relato primigenio de las letras que canta todo el mundo enriquece el trabajo estético y crítico del propio autor, capaz de explicar el porqué de tal o cual canción, como los grandes poetas de todos los tiempos lo han hecho (de Dante a Eliot). El hecho de poner en fundamento las canciones exige por parte del compositor, una mayor precisión y atención al estilo y al lenguaje:

Porque cuando uno escribe así porque sí, hay inexactitudes, y cuando se trata de contar en público ese relato que describe cómo nació una canción, hay que ser más preciso. Sobre todo en la descripción de algunos lugares y personajes, que en la canción no son más que un nombre. (Carrasco, 2010)

Hacia el final de su vida, El Sabalero reconoce su nueva faceta estilística en el ejercicio narrativo del contar historias, cuentos, anécdotas. Es curioso cómo para el autor, las canciones (líricas) parecen no ser textos, y los "cuentitos" sí. Es una distinción muy peculiar de su concepción estilística autodidacta, que abre una suerte de categorización literaria en donde se deja de lado la canción para privilegiar el cuento. Sin embargo, el cancionero de Carbajal, el que es de su autoría, deja muy en claro que sus cantos cuentan historias cotidianas del pueblo Juan Lacaze, o de la construcción imaginaria del pueblo en el autor. Y son historias. En la entrevista con Escanlar señala Carbajal:

No me salen las canciones, ahora me salen mejor los textos. Cuentitos, relatos, no me animo a decirles cuentos. El cuento tiene un montón de técnicas que yo no utilizo (...) no me siento un escritor. Me siento un tipo que cuenta cuando tiene que contar. (2009)

Queda entonces en evidencia con qué estilo, o más bien con qué género identifica El Sabalero su obra, la predilección por la prosa lo determina como "narrador":

Es que yo lo que hago son relatos, y para mí la música es algo que viste la palabra, el verso", sostiene, y a continuación reconoce que puede tolerar una canción con una música mala, siempre que la letra sea buena. "Pero

eso no quiere decir que se desdeñe la música, podés evolucionar e ir cambiando, sobre todo cuando -como yo- trabajás con músicos que aportan mucho a las canciones. (2009)

Su hija Catalina, en una entrevista realizada por el suplemento *Sábado Show*, del diario El País (Uruguay) dice: “Él se veía más como escritor que como cantante. Le encantaba escribir cuentos. Escribió siempre pero casi no escribía canciones los últimos años, sí escribía textos.” (2012)

Esto también explica en parte cómo sus canciones forman un corpus que puede verse como una “historia”, y en *La casa encantada*, tienen una ilación que va mucho más allá de lo meramente musical: es la historia cantada de su vida en Juan Lacaze.



El trabajo literario de las letras de Carbajal da cuenta de su veta poética y de la producción de un texto escrito destinado a la puesta en voz. Esto constituye también un aspecto trovadoresco innegable en su obra. Clasificar o catalogar la obra de El Sabalero es muy complejo, en palabras de su amigo Arnoldo Gutiérrez, “José no es fácil de definir, pero yo lo defino como un tipo que contaba historias más que cantar.” Y el propio Sabalero dice “No sé si soy narrador, yo digo que ‘digo’.” (Desbocatti et. al., 2010)

Cuando cierra *Sacando de la mochila* (2004) El Sabalero explicita el porqué del espectáculo, con palabras que enuncian la intención de llevar noticias del Uruguay, y de acercar a los uruguayos un pedacito de las historias mínimas de su país. En su deambular itinerante por el mundo, producto de un contexto socio político que lo determinó, halló José la forma de comunicar a la diáspora uruguaya, cantando al recuerdo, llevando un poquito de alegría:

Este es el espectáculo que estamos haciendo fuera del Uruguay [se refiere a *Sacando de la mochila*] porque no tenemos plata para llevar al grupo entonces salgo solo, adonde están las colonias de uruguayos. Fuimos a Varsovia, (...) en España, la cantidad de gente que está llegando, y esos veteranos que saben que nunca más van a venir a vivir acá [se refiere a América del Sur, a Uruguay] porque ya quemaron todas las naves, y arrancan de nuevo por ahí, hasta morir.(...) Y bueno, hacemos lo que podemos, llevamos un pedacito de canto, de tierra, un pedacito de recuerdo, un pedacito de risa, y un pedacito de tristeza también, porque están lejos ellos, y la ponen ellos la tristeza. Yo pongo un poquito de alegría, si puedo. (2004)

Aquí se pone en palabras esa condición itinerante no exenta de crítica social y económica, al señalar la enorme dificultad para trasladar toda su banda y poder dar un espectáculo en vivo.

El afán traducido en sus canciones por mantener viva la añoranza de la tierra y sus costumbres pese a las distancias es otro de los rasgos juglarescos de Carbajal. Como el trovador provenzal con su instrumento, hacedor de letra y música, enamorado del amor y del deseo del amor, Carbajal canta, ríe y se emociona cuando comparte con el auditorio pedacitos de la historia suya, que como dice Tolstoi, se vuelven universales.

Otras notas o signos que impregnan su discurso artístico son los constantes “Bueno, como les iba diciendo...” o “Les estaba contando...” presentes en el recitado de *La casa encantada en Ronda por los barrios* y en *Sacando de la mochila*. Tal vez en cada espectáculo que el artista daba se descubrían estos signos que desde lo lingüístico remiten al acto de contar, y semióticamente crean el clima comunicacional particular de sus puestas en voz.

El final de *Sacando de la mochila* es

“Muchas gracias por tanta ternura, por tanta amistad por tanto cariño. Yo soy un viejo de mierda que anda por el mundo cantando un poquito nomás, tratando de alegrar a la gente nuestra.” (2004)

La foto (tomada por las autoras) que se adjunta a continuación es el monumento a *Chiquillada* que Juan Lacaze tributó a El Sabalero, en la Plaza de los Estudiantes.



El pueblo

Después, con los años, leo «El villorrio» de Faulkner y veo esos paisajes que él describe, esos poblados, esos campos americanos, esos personajes, y me hace recordar mucho lo que era Juan Lacaze cuando yo era chico. Leía a Faulkner y parecía que veía a mi pueblo. Esos tanques de agua altísimos, los molinos que sacaban agua, las casas bajitas, los viejos fundilludos, la gente modestamente vestida... todo el mundo laburando y funcionando con poca plata, pero funcionando al fin.

José Carbajal

Pueblo divino, gorrudo, sabalero...

A mi gente

Para la elaboración de este tema se seleccionaron los siguientes textos: *A mi gente* (con tres de sus introducciones: *Canto popular* 1969, *La casa encantada* 1995 y *Angelitos* 1984), *Techos de cinc (Canto a los exiliados* 1979), *Pa'l abrojal (Bien de pueblo* 1968) y *La sencillita (Canto popular* 1969).

La construcción de un imaginario poético que parte de la realidad del pueblo de Juan Lacaze y se transforma en Pueblo y Mundo es el objetivo de este apartado del estudio. El propio Sabalero lo reconoce en entrevista con Escanlar para *Galería*: “Son sitios que construís que se parecen mucho a los sitios de la gente. Quién no tiene un barrio donde existan esos personajes, ese diariero, el otro, el timbero, el vago, el atorrante...” (2009)

A través de una primera etapa de textos paisajistas y costumbristas Carbajal refleja los ambientes del pueblo natal, que luego trasciende para representar, desde el candombe y Montevideo, al mundo. La mimesis, ingenua en sus inicios y apegada al color local, va despojándose luego de estos asideros concretos para adquirir tonos universales.

Una de las referencias del primer epígrafe seleccionado, menciona a Faulkner y la lectura que *El villorrio* dejó en Carbajal; he ahí una identificación entre la construcción imaginaria del pueblo sureño norteamericano, y el Juan Lacaze de la poética de El Sabalero: la pobreza, la pequeñez del lugar y sus personajes característicos, trazaron entonces un primer puente entre el pueblo y el mundo.

En esa entrevista, refiriéndose a espectáculos como los de la murga *Agarrate Catalina*, dice Carbajal a Escanlar: “Leyendo a Faulkner, me preguntaba cómo se puede hacer eso, cómo construye. Y de repente estás escuchando algo que parece arte menor y están haciendo lo mismo que hace Faulkner.” (2009), dice refiriéndose a la murga antes citada.

El tema del pueblo como tal puede entenderse desde dos coordenadas: desde lo material y desde lo humano, esto es, en tanto construcción arquitectónica y construcción antropológica, que adquiere su identidad con la personalidad de su gente. Desde su sentido literal a su sentido metonímico, el pueblo es continente y contenido; rostro material y rostro humano. Cuando el tópico del Pueblo se recrea por su idiosincrasia, en sus alegrías y miserias, este alcanza el estatuto de arquetipo y su proyección universal, como el propio Carbajal lo refiere al vincular la lectura de Faulkner.

Daniel Viglietti hace referencia -en entrevista ya citada a El Sabalero- a que *Chiquillada* fue la canción que más refiere al “corazón de la comarca”, y a su vez, la que se expandió más. Sin embargo, en *Chiquillada* se expone poéticamente la infancia como territorio o paraíso perdido, pero quizás no sea, del corpus de sus canciones, la que alude más explícitamente al pueblo. La infancia a la que le canta *Chiquillada* es la de Juan Lacaze, pero puede ser también la de cualquier pequeño pueblo de América Latina. Allí trasciende el poeta lo local para sugerir a todos los pueblos posibles, a las infancias sencillas que en ellos crecían en un no-tiempo, protohistórico y mítico. (García Gual, 1999, pág. 21)

Respecto de este pueblo al que El Sabalero canta, dice Ángel Ponte:

Desde tiempo inmemorial se denominaba “El Sauce” al paraje en que están comprendidos el arroyo del mismo nombre, la bahía donde este desagua y parte de la campaña circundante (...) a tal contingencia se debe el primitivo nombre de El Sauce dado a esta localidad y región aledaña”. Luego se fueron incorporando a su circunscripción El Minuano, toda la parte sur de la Colonia Cosmopolita, el Rincón del Sauce y el Rincón de Artilleros. Esta disposición de anexión lleva la misma fecha que la ley por la cual se otorga categoría de pueblo al “caserío situado en el paraje llamado Puerto del Sauce”, con fecha del 15 de marzo de 1909, y se lo eleva luego a la categoría de Villa, en el año 1920. Es recién en 1953 que la sala de Sesiones de la Cámara de Representantes de Montevideo resuelve otorgar

la categoría de ciudad a la población conocida como Juan L. Lacaze. (1977, pág. 16)

Es a ese pueblo de Juan Lacaze al que se refiere El Sabalero en sus canciones y que se representa como metonimia o continente, en tanto empedrados y techos de zinc, a la vez que contenido viviente porque su gente obrera lo resignifica con su “olor a grasa y a sudor” (*Techos de zinc*). El contenido es quien lo define y anima en un proceso de personificaciones y metáforas que construyen un imaginario denso de literaturidad, donde la gente de bien, alegre en los carnavales, vibra al son del tamboril, olvidando la miseria.

Del pueblo al mundo fluirá su canto llevando en imágenes poéticas la recreación del “tipo” del Puerto Sauce de su juventud, que por esa misma poeticidad y la juglaresca transmisión de su canto, transformará en arquetipo de todos los pueblos oprimidos y luchadores del mundo.

No hay fronteras cuando el artista pulsa la cuerda universal para cantar al arraigo y al desarraigo. La poesía lleva hacia la música cuando ha alcanzado la intensidad máxima de su ser, dice Steiner (pág. 60), y este es el caso de la voz poética y el canto de El Sabalero. El acorde cansino de sus cuerdas, así como cada una de sus puestas en voz resulta instrumento para la comunicación, y el tono bajito de su recitado, hechizo verbal que trasciende las fronteras de la lengua.

Por ejemplo en *A mi gente en Canto Popular* (1969) aparece un preludeo o una introducción que no es la de *La Casa Encantada* (1995), donde esta canción se intercala con otro texto, *La orillita*.

El canto a Juan Lacaze inicia la poética del pueblo en la obra de José Carbajal. Este le inspira y promueve una creación que trasciende por momentos lo testimonial y lo mimético, para construirse en un imaginario literario. En el disco *Canto Popular* hay una breve introducción al texto cantado *A mi gente*, que forma parte del corpus que hemos elegido:

Llama tamboril,
llama a la puerta de cada hombre,
llama,
Papelito y serpentina,
Mascaritas graciosas
Barullo, alegría
Año tras año la inventiva
Madurada de los barrios
Se funde en el corso
hasta la madrugada.
Pueblo mío cómo no querer tu gente

El estrato fónico del texto, tanto gráfico como sintáctico, así como las reiteraciones funcionan como segundos planos de significación que lo enriquecen. En esta introducción, los tamboriles, remanentes afro en la cultura uruguaya -personificados- vibran en el texto con intensa vitalidad cumpliendo con su labor arquetípica de llamar al hombre para ser parte de la fiesta. Las lonjas lo despiertan para sacarlo de su letargo, para abolir las distancias entre los individuos y comprender la relatividad de todo, con esa suerte de latido que llama al pueblo para llevarlo a la fiesta popular, al carnaval.

Celebra el poeta “la inventiva de los barrios” como la cantera de la que sale la alegría del carnaval pobre del pueblo. El ritmo ágil de los versos breves repica como el sonido del tamboril. El título de la canción alude al pueblo por su gente como metonimia de Juan Lacaze, exaltando así la pertenencia a la comunidad, en un sentido tribal muy propio de la poética sabalera.

Mijail Bajtin, (1999) alude al carnaval como una segunda vida, un segundo mundo de la cultura popular construido en cierto modo como “un mundo al revés”. (pág. 16) Por ello aparecerán en *La orillita* los “mascaritos” asustando al “mujererío”, la locura de los disfraces y las lucecitas de colores. En el carnaval todos se ríen de todos. Esa es su esencia revolucionaria.

En *La casa encantada* (1995), también aparece *La Orillita* como preludeo intercalándose con la canción. Las imágenes llenas de colorido y sensaciones se vuelven un verdadero puzle:

La playa es de un amarillo blancuzco pero se va amarronando (sic) hacia donde la resaca de la última tormenta puso sus pies. La carqueja y la marcela se defienden del viento arrecostándose (sic) a los médanos. Más atrás, allá, los candelares inmensos. Se escucha: “-Va va va va va”. Los morenos brillantes al sol y al trabajo, los brazos tensos, le van arrancando al río metro a metro la red repleta de sábalas, lomudas y ariscas. En la otra punta, un botija de unos doce o trece años y un par de caballos son los que aguantan el tirón. La media mañana se va viniendo rubia y rumorosa hasta chocar con las manazas prendidas a la soga, al palo o a la red nomás. El sudor chorrea desde las motas, se sienten las coyunturas que en medio está panzona y saltan las sonrisas como collares. Los gurises andan por ahí chairando los cabito e guampa, mientras que don Feliciano Rodríguez arma un fueguito vivo y azul con candela verde y derrite la grasa “-Vamos a hacer boca, dice”. El tinto cabecea en un pocito y se refresca, ¡pucha que viene lindo!

La personificación poética de la playa enriquece la descripción cromática con pinceladas amarillas y doradas que recrean los colores del río barroso y lento. Estos reflejos nacen de la paleta del artista, y recrean el universo del amanecer en la playa de pescadores: “amarillo blancuzco”, y el término que evoca el habla del hombre de pueblo “se va amarronando”, le da un tono subjetivo al paisaje. También la resaca que ha quedado de la tormenta tiene asidero y se queda en el pueblo, apoyando en el fondo del río sus pies oscuros que matizan las aguas.

El proceso de enumeración poética de la flora autóctona, así como la personificación de la carqueja y la marcela (con su particular perfume), los candelares luego, dan los tonos verdes a este cuadro poético, y los médanos, como lomos dorados que sostienen las matas agrestes brindan un cálido colorido. “La media mañana se va viniendo rubia y rumorosa hasta chocar con las manazas prendidas a la soga, al palo o a la red nomás.”

La imagen delicada de la mañana feminizada y rubia, mezclada con los rumores propios de la playa contrasta con el aumentativo de “manazas”, que reinstalan en el imaginario poético la dureza de la faena de los pescadores.

El hombre es el ingrediente que completa esta descripción paisajista. Se amalgama a la playa donde los pescadores se presentan, a través de la onomatopeya de su esfuerzo físico, acarreado las redes de los botes pesqueros. Las pieles oscuras, brillantes por el sudor más la tensión de los músculos sugieren el trabajo, recreándose la labor del pescador en lucha con las fuerzas naturales, “le van arrancando al río metro a metro la red repleta”...

Los niños de edades imprecisas pero que están trabajando a la par de los adultos son aludidos por el localismo “botijas”, otro registro del habla que se incorpora al texto. Los caballos completan el cuadro: fuerzas animales y humanas, los peces ariscos, todo sugiere la tensión del trabajo físico, a la vez que se celebra: “saltan las sonrisas como collares”, aludiendo a los dientes que asoman cuando la morenada descubre la red “panzona”, repleta.

La imagen de los pescadores celebrando el milagro de la pesca y agradeciendo al río su prodigalidad es universal y arquetípica. Pero esta alegría no es tal sin la presencia del vino, representación también de la sangre y el sudor del hombre: “El tinto cabecea en un pocito y se refresca, ¡pucha que viene lindo!”.

La sabiduría del hombre común se manifiesta en el acto de refrescar el vino en la arena, que se enriquece semánticamente por el uso del diminutivo y su animización, que “cabecea” a la espera del pescador sediento. Y cierra el fragmento la celebración verbal del poeta, leit motiv de sus textos “¡Pucha, que viene lindo!” como sencilla y emotiva expresión de la felicidad.

Hasta aquí la primera mitad del fragmento de *La orillita* que se intercala en la canción *A mi gente* en *La casa encantada*, para terminar con un segundo fragmento:

Picardía, risas y tufo a pesca en la costa. Qué lindo trabajar al aire libre, y ahí nomás allí donde empiezan las casas, se levantan las fábricas como dos enormes crematorios, con las chimeneas tan pero tan altas que no nos ven. Pero eso sí, cuando hay huelga se pesca abierto pa' todo el mundo: el sábalo no tiene precio. El río es de todos por lo menos en este pedacito. Febrero llega calentito y con mascaritas. La playa verde, la que tiene sauces

y pastos y “sarandices” (sic)²³ y álamos se tupe entre turno y turno de laburo, y la gente cervecea de tardecita y sueña...carnaval, carnaval

El predominio cromático del primer fragmento se completa en este caso con las sensaciones fundamentalmente olfativas de la pesca. La alegría del trabajador que no está cercado por paredes, sino que está inmerso en la libertad de la playa contrasta fuertemente con la imagen de las fábricas que esperan al hombre: “se levantan las fábricas como dos enormes crematorios”, alzándose por encima del alegre clima del trabajo.



24

La comparación con los crematorios introduce el tema de la muerte, las chimeneas de las fábricas se vuelven siniestras porque le recuerdan al hombre que lo están esperando, le recuerdan que son dueñas de su tiempo, ignoran al ser humano desde sus imponentes alturas: “tan pero tan altas que no nos ven”.

²³ Así lo dice el autor en *La casa encantada*

²⁴ Foto tomada por las autoras de la Playa Charrúa de Juan Lacaze

En *Grillo cebollero* dirá también “se termina el hombre cuando suena el pito” allí, el ser humano abandona su individualidad para ser un eslabón más de la cadena productiva.

Pero la rebeldía del obrero y el pescador está en que aunque las chimeneas no funcionen, la naturaleza les provee de sus bienes, con un énfasis que puede comprobarse en cada una de las puestas en voz del autor, se yergue como rebeldía “cuando hay huelga se pesca abierto pa’ todo el mundo: el sábalo no tiene precio. El río es de todos, por lo menos en este pedacito.” Estos versos resonarían en los espectáculos de *El Sabalero* como un grito de libertad, no se vende la dignidad del hombre trabajador “por lo menos en este pedacito” de tierra.



25

²⁵ Foto tomada por las autoras del mural pintado por los estudiantes de Facultad de Artes en la fábrica Campomar en 2014

En *Angelitos* (1984) El Sabalero agrega además este fragmento:

La playa amarilla, la de los pescadores se queda solita casi. Los negros cazan los tambores y hacen chirriar el vidrierío 'e las ventanas, tabladros, tintillo, serenatas a Doña Carmen...-A ver ché Ramón, convidá con algo, no seas machete!...En la vereda los plátanos mantienen su humildad y sus gorriones...lamparitas de colores...las parrilladas de chanquis chamuscan los paraísos de las esquinas. Las serpentinas desbordan las canaletas. Las catraminas andan tirando bocinazos pero nunca pasan más allá del cielo de lamparitas. Las mascaritas atropellan al mujererío y espantan a la botijada. La gente se divierte, se divierte hasta el cansancio, se divierte, hasta el cansancio...Ya es la madrugada; la noche se va destiñendo. La calle se agota, los boliches se apagan y los morenos se van, se van, se van acarreado los pinos, la chaira y la resaca, a la playa que es de un amarillo blanzuzco y donde la carqueja y la marcela se acurrucan en los médanos. Así es mi pueblo

El clima de carnaval del pueblo se recrea a través de la sucesión de imágenes que se superponen en este fragmento, como en un collage. El estilo directo, la sintaxis entrecortada por momentos, los tiempos verbales en presente, las sensaciones predominantemente acústicas actualizan en un presente continuo el tiempo de alegría.

En esta versión del texto introductorio se reconstruye el clima del carnaval, la actitud alegre casi infantil del hombre que sale a festejar. Todos ríen dice Bajtin, (1999) la risa es general en el carnaval, y es universal porque contiene todas las cosas y la gente: “el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocosos, en su alegre relativismo”, (pág. 17) risa ambivalente y llena de alborozo.

En este fragmento los tamboriles “hacen chirriar el vidrierío 'e las ventanas” y la serenata templada las nohecitas. Se menciona a los padres del poeta que aparecen con sus nombres propios incorporados al recuerdo de la fiesta de febrero; Doña Carmen, con ese respeto que encierra el Doña, y Ramón, el padre, al que se lo evoca generoso y alegre. El grito anónimo que tutea fraternal y campechano cruza la textura literaria del fragmento.

La modernidad avanza y sacude en los automóviles “catraminas” que atraviesan alegres y con cierto descontrol el pueblo en fiesta. Todo es algarabía, pero, por contraste, la playa se queda vacía “la playa amarilla, la de

los pescadores se queda solita casi”, mientras que las calles se atiborran de imágenes que son como recortes de la realidad del carnaval: tambores, serenatas, serpentinas, parrilladas, todo rezuma vida y movimiento, ruido; todo intensificado gramaticalmente por la enumeración.

El poeta decreta en un presente que se vuelve permanente, un verso que conjura la fiesta: “La gente se divierte, se divierte hasta el cansancio, hasta el cansancio...” y en esa celebración está la raíz de la admiración por el pueblo que pesca, sufre y ríe a la vez. El humor carnavalesco es humor festivo, como señala Bajtin, y es propiedad de todos. Esa diversión ad eternum en la repetición del autor es la del ciclo del carnaval que renace.

Efectivamente, el tópico del tempus fugit amenaza y corta la fiesta “Ya es la madrugada; la noche se va destiñendo”, y como apariciones que se desvanecen con la luz de la mañana “La calle se agota, los boliches se apagan y los morenos se van, se van, se van”.

El cierre del fragmento recitado da una circularidad perfecta al cuadro descriptivo que se abriera cuando la mañana iluminaba el trabajo de los morenos en la pesca. Esta los espera toda la noche, aunque se silencie durante la fiesta, sigue esperando.

A mi gente (Canto popular, 1969)

Sentados al cordón de la vereda
bajo la sombra de algún árbol bonachón,
vimos pasar coquetos carnavales,
careta viva de un pueblo con dolor.

Primero fue Pitico y sus muchachos,
Pochilo, con su gran inspiración.
El pobrerío rodea los tablados,
es Chirimino que toma la canción.

El pobrerío rodea los tablados,
es Chirimino que toma la canción.

Tibios febreros de siestas musiqueras,
simple remedo de la felicidad,
los sensibleros poetas orilleros
le dan la flor al barrio que se va.

Pueblo divino, gorrudo, sabalero,
brindo contigo, préstame el corazón!
Quiero el secreto del hombre de tu río
del hombre chimenea, del canilla cantor.
Quiero el secreto del hombre de tu río
del hombre chimenea, del canilla cantor.

Dale a mis ojos la luz de tu bohemia,
charlas del Charro, Roberto guitarrón,
el Firulete, el Sapo de los verdes,
el fino de Verija, el Loro y su tambor.

Pueblo divino, gorrudo, sabalero,
papel picado, botijas bajo el sol!
Sigue tu lucha de pan y de trabajo,
que el tamboril se olvida, y la miseria no!
Sigue tu lucha de pan y de trabajo,
que el tamboril se olvida, y la miseria no!
Que el tamboril se olvida, y la miseria no!
Que el tamboril se olvida, y la miseria no!

Este febrero tibio a orillas del río es el clima que nutre la canción. Es la naturaleza de su gente, que olvidando por unos días el hambre y la miseria sale a las calles con su alegría “careta viva de un pueblo con dolor”. La naturaleza se hace eco de ese febrero que se prepara para la fiesta popular. Incluso el paisaje, “el árbol bonachón”, que otorga una sombra generosa frente al ardiente febrero, es una proyección de la bondad simple del hombre de pueblo.

El poeta exalta, aun en la pobreza y la lucha, la posesión de un secreto escondido en ese carnaval de su gente, que amerita además, el mágico epíteto de “pueblo divino, gorrudo, sabalero”: el hombre de pueblo, con su típico gorro fabriquero también posee secretos que el poeta desea aprehender: “quiero el secreto del hombre de tu río/del hombre chimenea/del canilla cantor”; este personaje del canilla cantor es recordado por Carbajal en entrevista de La red 21 (2010)

Ese personaje era el Marujita Magallanes al que recuerdo por las calles de los barrios... con frío, con calor, con lluvia o con sol... de patita en el suelo pregonando con toda su voz los nombres de los diarios de la mañana y de la tarde.

Como en el *Romance del Infante Arnaldos* en el *Romancero* español, donde el Marinero tiene un saber que no dice sino a quien con él va: ¿qué sabe el hombre de río, de fábrica?, ¿qué sabe el mascarito? ¿Qué magia encierran sus noches de bohemia? El Sabalero pregunta por el misterio del pueblo sabalero, y es ese misterio el que acaba siendo universal. La metáfora “la luz de tu bohemia” impregna de un alma luminosa la nocturnidad del boliche pueblerino; el Verija y su “fino” en el billar, recogiendo timba, también se cubre de magia y se vuelve poseedor de secretos. A diferencia de otras composiciones, en este texto El Sabalero parece no estar integrado al misterio del pueblo, le pide al hombre común, al hombre chimenea y al canilla que le cuenten-canten el secreto de Juan Lacaze.

La metáfora “hombre chimenea” es una marca propia de la poesía de Carbajal, que aúna la condición humana y social del individuo.

En las exhortaciones “Dale a mis ojos/ la luz de tu bohemia” y “Prestame el corazón” el poeta anhela fundirse en el secreto vital de su pueblo, mediante la

simbología de la luz como conocimiento y el corazón como su entraña misma. Hay un intenso anhelo por ser parte de la esencia de Juan Lacaze, de su gente, y esta distancia entre el cantor y los suyos es lo que exalta cierto extrañamiento en el texto “Quiero el secreto”...

El “pobrerío” es el auditorio de la murga lacazina, es su matriz, que congregado a los pies del tablado, festeja sin distinciones porque el carnaval desconoce clases sociales y miserias cotidianas. Con “pobrerío” menciona el autor a su gente, tal vez neologismo²⁶ que une en las necesidades y en la expectativa gozosa de la fiesta a todos por igual.

El tono contrapuntístico entre miseria y carnaval es tópico que aparece en otros pueblos y otros cantos, como la alegría del pobre y su dignidad. La miseria que retornará después del carnaval representa el eterno retorno del tiempo. Canto, dolor y miseria, pero canto al fin como catarsis y sanación.

“charlas del Charro, Roberto guitarrón,
el Firulete, el Sapo de los verdes,
el fino de Verija, el Loro y su tambor”

Enriquece el texto la enumeración de personalidades como Pochilo Iturria, quien escribía las letras de la murga local, terror de todo el pueblo porque retrataba sin tapujos los entretelones no siempre decorosos de sus personajes. Este merece la fórmula epíteto “con su gran inspiración” con un dejo de graciosa ironía por parte del autor. La primera etapa de la murga lacazina fue la que inauguró Pochilo, y luego seguiría Chirimino (Juan Carlos Aranda), en una segunda etapa, como director de la murga, a quien se alude por su apodo porque se descuenta que es conocido por todo el pueblo.

Esta enumeración de personajes se completa con el Loro Gaucie, que tocaba el tambor, el Sapo de los verdes, refiriéndose al padre de Oscar Vidart “el Quilda”, un amigo de Carbajal y compañero de travesuras juveniles; el personaje es llamado “de los verdes” por vivir cerca de la Playa Verde, lugar

²⁶ El diccionario de la RAE reconoce pobrería, por lo cual las autoras suponen que es un localismo de Carbajal

emblemático en la poética del artista. Nadie mejor que El Sabalero para explicarlo:

Chirimino, Pitico, Pochilo y el Loro... sino también a otros personajes populares en la tradición lacacina. Amigos míos o padres de algunos de mis amigos como por ejemplo El Sapo, El Sapo de los verdes que era Andrés, el padre del Quilda y de Danilo. O Verija... gran timbero Verija, era buenísimo en el casín y la treinta y una. Él era uno más de la barra de timberos a cuál de todos mejor... El Waltercito De León, La percha Aguirre, Jesús Bidigaray (que era Charro), La Lechera... en fin... todos hombres grandes cuando nosotros éramos unos botijas que apuntábamos por un refuerzo y una naranjita. (2010)

Roberto Cabrera su guitarrista, es aludido como “guitarrón”, término que alude al sonido grave que se puede lograr con la guitarra, o bien al instrumento mismo; deja su identidad, su nombre para ser “guitarrón”.

Sus acordes son reconocibles en muchos temas de El Sabalero, formaron un dúo de notoria trayectoria en el mundo del canto popular uruguayo, obteniendo una identidad inconfundible. Sin embargo, ambos artistas eran de temperamentos “indómitos”, en palabras del Maestro David Mackiewicz (Collazo y Nusspaumer, comunicación personal el 3 de junio de 2015), y luego de diferencias personales, siguieron sus carreras separados.

El lirismo del texto se alcanza en las metáforas con que el poeta alude a su gente, que se explicita desde el mismo título: el sentimiento de pertenencia casi clánico los lacazinos. El registro coloquial, el tuteo, acerca y flexibiliza el mensaje como en tantos textos de Carbajal, incrementando la cercanía del poeta y su destinatario.

Dice el propio poeta en la entrevista antes citada: “Aunque el hombre chimenea creo que abarca ese universo de mameluco y zapatillas que era el paisaje humano de ese rincón de máquinas, casuchas, luchas sindicales, boliches, capinheadas y carnavales”

El calor de febrero trasciende también los límites del localismo para instalarse en el imaginario colectivo del ambiente de todo carnaval, de cada tardecita tibia en el mundo.

La expectativa del hombre sencillo, que sentado “al cordón de la vereda” como al borde de la vida espera la alegría recrea un clima especial de calma y regocijo, aun cuando la metáfora final “lucha de pan y de trabajo” recuerde que detrás de la fiesta está la mueca, el sudor y la lágrima. Constantemente aparece el disfraz de la tristeza y la pobreza, máscara y canto, en un efecto propio de la carnavalización, “simple remedo de la felicidad”: sin embargo gran parte del misterio del pueblo lacazino está en que la miseria no impide ni el carnaval, ni la esperanza.

La matriz juglaresca cambiante y viva de su cancionero, la recepción de su público siempre fraterna y múltiple, le sorprendía al propio Carbajal quien confiesa en entrevista sobre la historia de sus canciones respecto de *A mi gente*:

A mi gente es una canción que va nombrando personajes y situaciones una sola vez y eso es lo que la hace difícil. Yo no sé... como hace la gente para recordar la letra... aunque tengo que confesar que cada cual la canta como le suena. Hasta Los Olimareños... a los que yo les pasé la letra... se equivocan en algunas palabras. Y está bien. Porque de última, las canciones se cantan con el corazón y no con la cabeza. De última, lo lindo es que la canten. En cada fiesta, reuniones familiares, despedidas de soltero, asados, Navidad, fin de año, yo que sé... la gente la canta. (2010)

Antes se aludió al sentido clánico que es muy notable en el tema del Pueblo, y que trasciende la poética de El Sabalero. La pertenencia a una comunidad, y el sentirse uno con otros es una necesidad humana.

En *Techos de zinc* otro texto-canción El Sabalero, dice que él y sus vecinos eran como gitanos viviendo bajo los techos de las “casillas”, y recuerda con honda ternura cómo la lluvia y el frío hacían mella en el hombre que se siente cobijado por el amor de los otros:

Techos de zinc (versión de *La casa encantada*)

Vivíamos en el barrio de las casillas, frente a la fábrica de tejidos. A las casillas la gente las pintaba de amarillo, celeste, verde, rosado, y a cada hilera de casas las tapaba un enorme techo de zinc de una cuadra de largo que nos abrigaba a todos. Y en realidad parecíamos gitanos porque toda la manzana dormía bajo el mismo techo y qué lindo, qué lindo cuando la lluvia

golpeaba y chorreaba por las chapas, nos daba escalofríos y nos arrullaba con rumores de lata toda la noche...

Sobre los adoquines negros pasaban los remolinos de viento, papeles y hojas secas. Avanzaba el olor a tierra mojada y a resaca del río que siempre trae la tormenta y todo se confundía con el sonido del viento en los plátanos de la calle que sonaban como un enorme molino haciendo harina. Llovía.

Comienza el fragmento como una narración clásica conjugada en un pretérito anacrónico, típico de los cuentos populares “Había una vez”. La cercanía de las casillas respecto de la fábrica tiene connotaciones sociales: los obreros vivían cerca, no llegaban tarde a los turnos, y sobre todo, sus vidas giraban sobre un eje omnipresente: el edificio de la fábrica. El empedrado de la calle que conducía a la fábrica (José Enrique Rodó y calle Rivera, la de las “casillas”) tiene una historia: José Salvo, dueño de la fábrica, había comprado un Renault uno de los primeros en entrar al Uruguay, y se atascó en los empedrados mal colocados y los arenales del pueblo. Mandó entonces a empedrar la calle principal y las cuatro que rodean la cuadra de su casa, cuenta Zibechi. (2006, pág. 82)

Sin embargo, la historia y la poesía no van siempre en la misma dirección, y el recuerdo surge desde la emoción fraternal, donde la precariedad material de las casillas se opaca por el calor del hogar y los recuerdos de infancia.

Sus techos pueden tomarse como metonimia del gran abrazo que significa vivir así cobijados. El recuerdo tamizado por la visión de la infancia se recrea en el colorido de las casas, algo que también puede apreciarse en el barrio porteño de La Boca; los inmigrantes, los trabajadores que hicieron la América daban a sus hogares la impronta de una alegría visual, mediterránea, que tal vez añoraban.

La emoción del sujeto late en la reiteración del “qué lindo” que caracteriza la obra del autor. La gitanería tiene aquí un sesgo positivo de sentido clánico, y la lluvia, lejos de incomodar “nos arrullaba con rumores de lata toda la noche”... la metáfora sugiere el sentido protector del techo de zinc, como una enorme ala.

El callejón con sus adoquines (que perviven hasta hoy) es el entorno que acordona las casillas, y el símil “el sonido del viento en los plátanos de la calle que sonaban como un enorme molino haciendo harina”, completa el ambiente

acogedor de la noche de lluvia. El árbol, en su simbología universal de resistencia y fortaleza, se yergue en el texto también como una suerte de muro natural que ampara el universo recreado de la calle obrera.

Viejo callejón
verja y malvón
humo de las fábricas
y al fin
Techos de zinc
cara de hollín
gente que ha gastao
el diapasón
Hombre marrón
genio del pan
niños que hacen turno
para amar
Tiemblan las cretonas
Corazón
llanto de vecina en soledad
mi barrio gris
tiene un amor
rompe la tormenta en el panal
Tierno cantor
verso brutal
crece en la miseria
tu bondad
Zumba entre las chapas
Temporal
Pero déjame mis flores

De papel
Soy del montón
que inventa el bien
tengo olor a grasa
y a sudor
techos de zinc
clase menor
crece en tus abajos
la ilusión



En la obra de José Carbajal se canta y se pinta el pueblo fabril, de la clase obrera. Desde el título del texto, el techo de zinc es protagonista y funciona como metonimia de las casillas. Estas fueron de las primeras construcciones para obreros de Juan Lacaze, que describe Raúl Zibechi en *De multitud a clase*:

A un costado la empresa textil había construido en 1905, setenta y tres viviendas (“las casillas”) distribuidas en varias manzanas, que en su mayoría ocupaban los obreros calificados. Frente a la fábrica, la “cuadra”, un rectángulo de treinta y dos casas, estaba reservado para los capataces y el personal de confianza de la fábrica. Eran las únicas viviendas que tenían saneamiento.” (pág. 82)

El techo a dos aguas era enorme y abrigaba a los vecinos obreros, integrantes de la llamada “clase menor” por su lucha y sacrificio dentro de la sociedad, quienes cada día hacían su trabajo sin cobrar notoriedad. Como en muchas manifestaciones de la poesía del siglo XX el hombre ha sido parte de una masa anónima -recordemos *La tierra baldía* de Eliot-, aquí el obrero aun siendo parte de una masa, cobra dignidad por su trabajo.

Si bien “se termina el hombre cuando suena el pito” (*Grillo cebollero*), en las casillas de techos de zinc el abrazo no se niega, como el sábalu cuando hay huelga (*A mi gente*) y se vive con la solidaridad fraterna de compartir lo poco que se tiene, aunque deje tecleando los bolsillos, como dice *Pa’l abrojal*.

El “humo de las fábricas” envuelve el ambiente y se mezcla con la grisura, la lluvia, el remolino y el llanto de la vecina, que parecen teñir todo de tristeza. La música de la lluvia y sus notas sobre el zinc recuerda la melancolía en poemas de Verlaine, lo que le da al texto esa nota universal, esa tristeza de la lluvia y el placer del resguardo amoroso.

Desde el punto de vista simbólico, la casa es de protección como señala Cirlot, (1992, pág.120) esta alude al continente de la sabiduría, a la propia tradición; como dice el poeta Ernesto Cardenal en *Oración por Marilyn Monroe*,

²⁷ Fotografía de la calle Rivera, donde aún está la casa natal de José Carbajal.

“Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno”. En el texto de Carbajal el techo de zinc recuerda la calidez del hogar.

La gama cromática de grisáceos y marrones connotan no solo lo telúrico, sino que imprimen una vaga tristeza al imaginario creado. También en el hombre estos tonos hablan del trabajo y el cansancio.

El techo de zinc es testigo de la vida del trabajador a quien metafóricamente se llama “cara de hollín”, por su rostro teñido de la suciedad del trabajo, o “gente que ha gastao el diapasón”, en curiosa metáfora que puede aludir al que ha guitarreado tanto, al que ha vivido tanto, y el que está, también, muy cansado.

Las cretonas, los malvones, incluso la santa Rita y otras especies florales aparecen siempre en los textos de El Sabalero como tesoros que sus padres cuidaban en el patio de la infancia. Este será un tema que aparecerá en *La casa encantada*, y tendrá su apartado en este trabajo. El colorido y la frescura que aportan las flores, el malvón que abre este texto, le imprime notas de gran belleza a las imágenes recreadas, y el ruego por las flores de papel, lo finaliza.

Desde el punto de vista semántico puede apreciarse una nota de admiración y hasta de homenaje de parte del poeta hacia ese vecino, familiar o amigo trabajador, que día a día lucha por su pan, con toda la simbología que éste trae desde antiguo de fecundidad y perpetuación. (Ciriot, pág. 354)

Efectivamente, una isotopía semántica en la poética del Sabalero es el pan: en *Chiquillada* “media galleta rompiendo los bolsillos”, en *Grillo cebollero* “con café y galleta todo marcha bien”, dan el justo valor de este alimento básico que sacia el hambre y cumple una primitiva función de comunión, incluso desde la tradición religiosa.

Los horarios de la fábrica marcan el tiempo de los hombres, el de sus afectos, el de sus ocasos y amaneceres. Los obreros se turnan para el trabajo, y todo, hasta el amor, está determinado por ello: los que no entienden de obligaciones ni de horarios son los “niños que hacen turno para amar”. Ellos

hacen turno con sus padres, ya en sus hogares o en La casa del niño, en la que José también supo esperar.

El tema de la bondad unido a la pobreza es muy notorio en esta canción: cuanto más pobre el obrero más bueno, porque más digno es por su trabajo: “crece en la miseria tu bondad”, y metafóricamente, la ilusión surge y se eleva desde la escasez y el esfuerzo: “crece en tus abajos la ilusión”.

El plural sugiere semánticamente la población toda que integra la base, el abajo profundo del pueblo obrero. De allí, como de una tierra fértil brota la esperanza de una clase oprimida. La bondad y la ilusión no tienen que ver con la riqueza sino especialmente con la pobreza, porque son abonadas desde el desinterés y el amor.

La alegría juvenil estalla en el rancho de Macario, donde se ensayaron los primeros acordes de la bohemia sabalera.

Pa'l Abrojal (Versión de *La casa encantada* 1995)

Terminaban los años '50 y empezaban los '60. Era la época en la que... nosotros estábamos todos entusiasmados con la guitarra, entusiasmados con el canto. Éramos una barra de muchachos por ahí... por los años cincuenta y nueve... por los años sesenta. Arrancábamos a cantar canciones. Nos juntábamos en un rancho (2010)

Desde el título hay una connotación de movimiento permanente sugerida en el apócope *Pa'l abrojal*: “yo hablo como ellos” dijo Carbajal en entrevista con Viglietti, (s/f) para justificar su registro de pueblo.

El abrojal es el lugar agreste, baldío, refugio de la adolescencia, donde los jóvenes poetas y cantores sabaleros daban rienda suelta a la imaginación y la alegría, al canto y cuento. En ellos está la pujanza juvenil en construcción, en franca antítesis con lo derruido del rancho de Macario Pereira.

Arnoldo Gutiérrez, que conoció a José Carbajal en ese lugar del barrio Tres Focos, cuenta cuán libres se sentían en ese espacio real que adquiere estatuto literario.

Yo empecé a ir al rancho en el '64 o '65 por allá, y el nexa era Macario. Era una época dura, no se conseguía trabajo, entonces agarrábamos como para allá, para el CYSSA a caminar y ahí empezamos a tejer una amistad con Macario que era el hombre que nucleaba, que dos por tres nos invitaba a tomar mate y bueno empezamos a hacer una amistad. (Collazo y Nusspaumer, comunicación personal el 16 de julio de 2015)

El rancho “daba para todo, no tenía cerradura, a veces llegaba y había dos o tres tomando mate.” Esto habla de la fraterna apertura del espacio en que se reunían a estrenar sus versos y tonadas, dice Arnoldo Gutiérrez. “Era el lugar”.

En la introducción al texto canción, El Sabalero reconstruye la idea del rancho mezclando recuerdo e imaginación:

Pero al rancho de Macario, los vientos y las lluvias le habían ido comiendo su primera belleza. Las paredes descascaradas se torcían bajo el peso de la quincha agonizante. En los días de sol los lunares de oro que dibujaban el piso de tierra se levantaban como varillas de luz clavándose en el techo. Una especie de alegría flotaba en el interior solitario mientras nosotros al aire libre entre guitarras y risa cocinábamos un pucherito escaso que rendía más humo que comida. Casi siempre éramos tres o cuatro amigos aunque a veces la rueda se agrandaba un poco y las canciones iban naciendo a montones como nacen los macachines en la tierra cruda. Cuando volvían las épocas de las lluvias nos apretábamos en el único rincón seco del rancho, y con el brasero al centro de la rueda de mate pasábamos las horas escuchando y relatando esa mezcla de fantasías y posibles que nos inspiraban las inseguridades de los 17 o 18 años. Tarta frita y versos...linda edad

La personificación de las fuerzas naturales que van royendo, desgastando lo humano y lo material, se suma a una constante temática de la obra sabalera, isotopía textual bien presente del tiempo que fluye, gasta y mata. Su belleza original es devorada por los hechos naturales que dejan huellas en las paredes y los techos. Pero aun en lo derruido, la peña florece y el canto brota, como en la voz de *Martin Fierro*, “las coplas me van brotando/como agua e’manantial”, con plena naturalidad. Así lo dice José Carbajal: “Las canciones para mí son muy libres: como salen, así van” (Mantero y Vidal Giorgi, s/f)

Esta idea de la espontaneidad de la creación de sus versos se ve reforzada por la comparación “las canciones iban naciendo a montones como nacen los macachines en la tierra cruda”.

Pese a lo precario del ámbito en que se reunían la descripción poética le otorga a la naturaleza el rol más esplendoroso del lugar. Los rayitos solares que dibujan círculos “lunares” en el piso, colándose por el agujereado techo, levantan imaginadas varillas de luz que son como cuerdas entretejidas.

Pa'l abrojal (Bien de pueblo, 1968)

El domingo llegó
olvidándose el sol
y en el rancho el Macario
retumba y retumba
guitarra y cantor
A un rincón el fogón
donde el flaco Martín
va dorando las tortas
que a muchos bolsillos
tecleando dejó
La chamarra es pueblo
pueblo de verdad
nació en el baldío
bajo el abrojal
Trote que trota
y salta de boca en boca
son muchas manos que ya la tocan
se hace lenguaje de la amistad

Trote corto y parejo
sobre los tientos

se desparrama a los cuatro vientos
más siempre vuelve pa'l abrojal.

El pollito le dio

Un insulto al finao

Porque en el mate dulce

Ya van varias vueltas

lo deja colgao

El compadre medió

Proponiendo la paz

Y anda preguntando

Si adentro la oreja

tiene un mangangá

Pegadito al candil

el Macario ha copao

y se manda unas cuecas

que al más embustero

lo deja doblao

Lucianito cayó

bastantito adobao

cantando tacuruses

y alguna de López

se ha entreverao

La chamarra es pueblo

pueblo de verdad

nació en el baldío

bajo el abrojal

Trote que trota

y salta de boca en boca

son muchas manos que ya la tocan

se hace lenguaje de la amistad

Trote corto y parejo

sobre los tientos
se desparrama a los cuatro vientos
más siempre vuelve pa'l abrojal
El domingo llegó
con agüita de Dios
tortafrita con mate
y en cualquier agujero
se ríe señor
El domingo se fue
y los mozos también
sólo quedan las cuerdas
templando este trote
recuerdos de ayer
La chamarra es pueblo
pueblo de verdad
nació en el baldío
bajo el abrojal
Trote que trota
y salta de boca en boca
son muchas manos que ya la tocan
se hace lenguaje de la amistad
Trote corto y parejo
sobre los tientos
se desparrama a los cuatro vientos
más siempre vuelve pa'l abrojal

La música y la pobreza se comparten. La colecta para las tortas fritas deja “tecleando” los bolsillos pobres de los jóvenes. El término, de reminiscencias musicales, reproduce en el gerundio el vacío tembloroso en que han quedado.

En *Chiquillada* también aparece la galleta que rompe los bolsillos del niño enfatizando la idea de pobreza. La imagen del pan duro, del hambre y la poesía son un tópico de la literatura latinoamericana, un signo de su propia historia. También en este texto, como en *Techos de zinc*, la pobreza no está reñida con la alegría, porque está rodeada de juventud, alcanzando incluso para el

puchero escaso pero cordial, que se partía y compartía aún en su escasez. Como el techo amable que cobijaba a todos sus hijos, en aquella peña se repartía torta frita, verso y guitarra. Este texto canción está atravesado por todos los temas de la obra de Carbajal, como un palimpsesto.

Presentar esta galería de personajes le da identidad a la temática del pueblo, independientemente de su existencia real, estos cobran vida en el entramado textual creando el efecto de verosimilitud.

“A un rincón el fogón/donde el flaco Martín...” Comienza esta sucesión de nombres con la alusión a Martín Panzardo, que asistía al rancho con su hermano apodado “el Pollito”. La transcripción fonética “Finao” alude a Arnoldo Gutiérrez apodado “el Muerto” y es esta situación la que el mismo entrevistado recuerda:

La canción no deja de ser una caricatura de lo que pasaba (...) en realidad José era un lindo embustero. El tejía sus cosas en las canciones y después vos no te encontrabas mucho (risas). ¡Qué me va a insultar pobre Pollito, si pesaba quince quilos! Era muy enclenque... (risas).

Como dice Saer (1998, pág. 10-11), ficción y realidad no se contraponen. Esta situación que recrea la canción no sucedió en el plano de lo real según cuenta Gutiérrez, pero sí contribuye a la verosimilitud del ambiente festivo del rancho y a las trifulcas que por allí podrían ocurrir. Esta suerte de ambiente picaresco se enriquece con este tipo de anécdotas.

Un personaje enigmático del texto *Pal abrojal* es el Compadre: “el Compadre medió/proponiendo la paz”. La anécdota es que este personaje oficia de mediador en el conflicto, y mediante un giro humorístico el Sabalero cierra la estrofa “y ahora anda preguntando/si adentro de la oreja/tiene un mangangá.” Sugerido a través de su apodo, el Compadre era un jugador experto de cartas y billar, no nacido en Juan Lacaze y cuando todo el pueblo se dio cuenta que de que era invencible en el juego, se terminó yendo.

Ya ha sido señalado en este trabajo el empleo del diminutivo como marca de estilo en la poesía de Carbajal: “El domingo llegó/ con agüita de Dios”. Este sugiere la mansedumbre de la lluvia, y la aceptación de su presencia con un sentido benefactor, porque acompaña el fogón, el mate y las tortas fritas.

En el rancho se reunían cantores, poetas y recitadores, como por ejemplo Luciano Rodríguez “Lucianito cayó/ bastantito adobao” y Ramón Páez, entre otros.

La solidaridad entre los jóvenes va entretrejiendo voz y canto, para trascender lo individual y hacer de las canciones una propiedad colectiva, abierta, fraterna “trota que trota y salta de boca en boca son muchas manos que ya la tocan” (...) “se desparrama a los cuatro vientos”.

La canción pasa a ser de todos, del mismo modo en *La sencillita* dirá: “donde juntos aprendimos/ a modelar la chamarra/ a semejanza del pueblo/ pa’ que por el pueblo hablara”. En caso de este texto canción el leit motiv es “La chamarra es pueblo”. La idea de la creación conjunta está presente en toda poética de Carbajal.

Es notorio el ritmo ágil de la canción (chamarra) y sus versos breves de arte menor, que dinamizan y recrean la sensación de la alegría del ambiente. Un recurso del estrato fónico que repercute en lo semántico es el empleo anafórico de ciertos términos, las repeticiones y paralelismos que dan el ritmo sostenido a la composición: “trota que trota y salta de boca en boca”. La aliteración estratifica también musicalmente el texto, creando la sensación de repiqueteo y movilidad.

En el principio del imaginario recreado predomina la algarabía y la chanza fraterna, mientras que en la estrofa final la melancolía se hace presente cuando lo único asible es la copla: “solo quedan las cuerdas templando este trote recuerdo de ayer”.

Una de las más importantes isotopías de los textos de Carbajal es el recuerdo: la copla puede volverse a tocar, pero el momento no puede volverse a vivir, lo cual es una variante del tópico del eterno retorno: “mas siempre vuelve pa’l abrojal” que no está reñido con la idea del tiempo fugaz: “el domingo llegó”, “el domingo se fue/ y los mozos también”. Es inevitable que el tiempo y el hombre fluyan, cambien, lo único que persiste es la música, a través de la cual el recuerdo vuelve a ser vivencia.

La sencillita (Canto Popular, 1969)

Antes de estudiar la letra del texto en tanto testimonio del pueblo que se vuelve mundo por la universalidad de su estrato semántico, vale señalar que en el disco en que originalmente aparece *La sencillita* hay una presentación hecha por Idea Vilariño, que transcribimos fiel de la contracara del disco *Canto Popular, 1969*:

“El rescate y la recreación actuales de lo folclórico uruguayo se llevan a cabo de manera muy peculiar, bastante diferente por ejemplo al proceso que se ha dado en la Argentina. Una parte de esa tarea está dedicada al rescate de mundo, de personajes, de situaciones, costumbres. Y dentro de ella aun se puede distinguir una zona muy viva, una veta muy rica, que puebla no lo prototípico sino lo atípico y que extrae del o de un pasado más o menos lejano su materia: esos íntimos, entrañables momentos, felicidades, desdichas, juegos, casi olvidados, casi pasados por alto; esas cosas que por estar de tal modo incrustadas en la vida parecen casi no tener entidad, casi no tener cuerpo suficiente para dar asidero a una canción.

Todo ese tesoro de cosas pequeñas, pobrecitas, cotidianas, olvidables, vulgares, cobra una vida cálida y tierna, y se tiñe de poesía en los versos de José Carbajal. Su voz les devuelve la entidad necesaria, los pone ahí para que, por unos momentos, sean vida de nuevo. Espontánea, sencillamente, con toda naturalidad, se integran a esa temática la protesta, la denuncia, la rebeldía.

José Carbajal, que nació hace veinticinco años en Juan Lacaze, es autor de unas cuarenta composiciones entre las que se dan la milonga, el gato, la litoraleña y, sobre todo, la chamarrita. Esta que según recuerda Ayestarán, fue antaño una canción danzada, a menudo humorística, “se daba por igual en el norte de nuestra república en Corrientes y en el Estado de Río Grande do Sul.” Después de un eclipse largo y que parecía total, ha renacido renovada y llena de bríos, como atestigua este segundo disco de El Sabalero.”

Idea Vilariño

En palabras de la poeta pueden apreciarse los juicios que el joven Sabalero despertaba en los intelectuales de la década que finalizaba. Vale recordar que Idea Vilariño perteneció a la generación del '45, grupo de aguda visión crítica. Señala la autora el valor de lo intimista, del hecho cotidiano aludido en la metáfora “ese tesoro de cosas pequeñas”...

“Su voz les devuelve la entidad necesaria” que recobra estatura estética al ser recreado desde lo metafórico. Vilariño reconoce un valor fundamental de la poesía de Carbajal: el rescate de situaciones y personajes populares, costumbristas que hablan del pueblo en su sentido más arraigado. Las vivencias que recrea El Sabalero son esas que la poeta define como “cosas que por estar de tal modo incrustadas en la vida parecen casi no tener entidad, casi no tener cuerpo suficiente para dar asidero a una canción”.

La sencillita (Canto Popular, 1969)

Rumbeando pa' la Colonia,
tres arroyos de distancia,
me le volqué pa' la zurda
y me la topé acostada.
Miren si será cerquita,
que allí lo que sobra es agua;
no sé si me habrá entendido,
yo le hablo de Villa Pancha.

Venía de un pago muy frío,
traía enferma mi guitarra.
Tal vez extrañaba el nido
de cobijitas moradas,
donde juntos aprendimos
a modelar la chamarra
a semejanza del pueblo
pa' que por el pueblo hablara.

Qué lindo es volver al pago

pa' copiarle las tonadas
a la lluvia que se vuelca
por los techos de media agua,
pa' tener olor a humo,
pa' pisar la tierra blanda,
pa' hacerle fiesta a los perros
y poder vivir en calma.

Qué lindo es volver al pago,
ese de olor a foscata,
pa' charlar con los vecinos
amargueando de mañana,
pa' sentir llorar el viento
cuando se cuelga en las ramas,
y en las noches de tormenta,
las plegarias de las ranas.

Qué lindo es volver al pago
y encontrar lo que faltaba:
cariño, amor y consejos,
calor de hogar y esperanza
en dos viejitos divinos,
bien cargaditos de canas.
Qué lindo es volver al pago
cuando se ha dejao el alma.

Rumbeando pa' la Colonia,
tres arroyos de distancia,
me le volqué pa' la zurda
y me la topé acostada.
Miren si será cerquita,
que allí lo que sobra es agua;
no sé si me habrá entendido,
yo le hablo de Villa Pancha,

con don Rosendo, con doña Eustaquia,
tomando mate por la mañana,
bajando higos o asando choclos.
¡Mire qué lindo, con los vecinos!
Con Alejandro, con la Susana,
con la Pequeña paseando el perro.
¡Pero, qué lindo que está mi barrio!
Lo' ocalitos,
Lo' arenales,
los candelares...
¡Pero, qué hermosa la Villa Pancha!

El texto está estructurado por versos octosílabos, típicamente original de la poesía española. Comienza con un gerundio que tiene tintes de coloquialismo, ritmo conversacional que se reproducirá en todo el texto “Rumbeando pa’la Colonia”. La referencia de la ciudad capital departamental no desmerece la alusión al pago, porque después el poeta solo alude a Villa Pancha como microcosmos que encierra sus deseos, sus afectos y la razón de su retorno.

Este tono involucra a los receptores del texto-canción y al autor: “Miren si será cerquita/ que allí lo que sobra es agua”. Los registros lingüísticos de coloquialismo aluden a un destinatario implícito a quien se dirige el poeta con un código de amena cotidianidad, que expresan la alegría del regreso. Este tono conversacional busca constatar al oyente de modo fático: “No sé si me habrá entendido/yo le hablo de Villa Pancha”.

Resulta entrañable la construcción verbal que pretende orientar al receptor como en un mapa imaginario en donde todo es cerca y conocido: “a tres arroyos de distancia”, que no se necesitan nombrar.

La sencillita define, desde el propio título, el rasgo más valorado del barrio: su placidez. La personificación de la ciudad como mujer es un tópico universal, como en el caso del *Romance de Abenámbar*. En la canción de El Sabalero Villa Pancha está a la espera de ser encontrada por la poesía del juglar; al hallarla “acostada” se sugieren matices de serenidad y hasta cierto sesgo erótico o

placentero. En otro plano de lectura quizás se refiera a lo geográfico, ya que Villa Pancha está junto al río, dando a entender también la chatura física del pueblo. El barrio añorado se idealiza con imágenes coloridas y cálidas, pletóricas de sensaciones.

Después del exilio del cantautor se resignificará esta canción, porque allí sí se puede interpretar “el pago muy frío” como el clima europeo, pero en el momento histórico de la composición del tema y su edición en *Canto Popular*, 1969, el pago muy frío no puede leerse como Europa. Se corresponde más fielmente al entorno histórico del texto, como la antítesis entre la calidez del pago, su gente entrañable, y la frialdad del espacio ajeno.

El regreso motivado por la soledad y la indiferencia del mundo exterior, donde el poeta no podía encontrar la inspiración para tocar, se refleja en la imagen “traía enferma mi guitarra”; la personificación proyecta la soledad y el silencio del cantor- poeta al instrumento que lo reproduce. La guitarra es la voz del cantor, su alter ego; traerla enferma reproduce el dolor del artista por no poder cantar; ya que por ella hace hablar a su gente.

Coriún Aharonián dice que la guitarra fue el principal instrumento de la música popular uruguaya desde el siglo XVIII, proyectándose en enorme importancia hasta el siglo XX. El musicólogo uruguayo dice:

“La chamarra, chamarrita, chama-rita, chimarrita (...) aparece emparentada con una de las vertientes de la milonga, y es compartida con el sur del Brasil (...) y la provincia argentina de Corrientes. Tiene un aire polqueado, que responde a la forma de bailarlo. (...) Su origen es probablemente anterior a mediados del siglo XIX y ha logrado continuar vigente por lo menos hasta fines del siglo XX.” (2007, pág. 16-17)

Como señalara Idea Vilariño, la chamarra fue el género musical tal vez más cultivado por Carbajal.

En *La sencillita* podría conjeturarse el arte poética de El Sabalero, la cantera de donde brota la poesía sabalera: “pa’ copiarle las tonadas/a la lluvia que se vuelca/por los techos de media agua”: esta surge de la naturaleza amable de Villa Pancha, de su gente simple con sus vivencias cotidianas.

Se señaló antes que es esta una poética de la añoranza, y aquí queda sugerida en lo que faltaba para poder cantar: “encontrar lo que faltaba/cariño amor y consejo/calor de hogar y esperanza”. Lo que se aprende del pago es un universo de valores que no se encuentra en otro lugar: “Qué lindo es volver al pago/ cuando se ha dejao el alma”. La simbiosis entre el hombre y su entorno es además un elemento recurrente en el folclore del cono sur. Volver es completarse, porque allí se puede “encontrar lo que faltaba” eso que no se nombra porque es inefable, como el misterio de *A mi gente*: solo lo completa el alma.

El protagonismo de los elementos naturales desde el aire: “pa’ sentir llorar el viento”, prosopopeya que recrea la nostalgia con que se recuerda la brisa de la comarca; el agua, “allí lo que sobra es agua”; la tierra, “pa’ pisar la tierra blanda”; y el fuego “pa’ tener olor a humo”, que surge del calor del hogar. Todas estas imágenes sintetizan el universo: todo se encuentra en Villa Pancha, como si ella fuera el cosmos. Desde el estrato sintáctico vale señalar el paralelismo gramatical que da ritmo y mayor fuerza acumulativa a lo recordado y anhelado.

La vida diaria de Villa Pancha y sus actos cotidianos son enumerados con la movilidad sugestiva del gerundio, dándole vida a cada una de las actividades “tomando mate por la mañana, /bajando higos o asando choclos”. Son estas acciones las que recrea el lenguaje poético, y puede apreciarse además cómo el poeta exalta la prodigalidad de la tierra que ofrece todo al hombre: choclos, higos, sintetizado en la imagen de la “tierra blanda”. Cuando el poeta alude al olor a foscata se refiere a un arbusto de flor blanca y muy perfumada. El olor de esa flor amalgama el tejido de recuerdos del barrio con la memoria sensitiva.

En “Qué lindo es volver al pago, ese de olor a foscata”, la connotación de ternura con que se construye cada imagen del universo poético “cobijitas moradas” y en *Grillo cebollero* “cobijita mora” siempre recurre a la idea del nido, del calor y la protección.

Un aspecto a resaltar de este texto es su matriz autobiográfica, que puede rastrearse en las menciones a su primera esposa Olga Méndez, “la Pequeña paseando el perro”, y los hijos “Alejandro” “la Susana”. Se desea volver

“pa’charlar con los vecinos/amargueando de mañana”, por extensión metonímica se refiere al mate amargo propio de la cultura rioplatense especialmente uruguaya.

La conversación es un modo de relación propio del microclima del barrio, lo que implica la cercanía y la hermandad de compartir el mate. Pasear el perro, charlar, tomar mate, todo remite a una idea muy mítica de un no tiempo, o al menos de un tiempo que se sugiere lento y pausado. Villa Pancha así recreada por El Sabalero responde al tópico del locus amoenus o paisaje feliz, del que por ejemplo habla E. R. Curtius²⁸. (2004, pág. 280)

La ancianidad venerable, “en dos viejitos divinos/bien cargaditos de canas” recuerda la veneración clásica del anciano como reserva de sabiduría de la tribu; en ellos está el saber y la ternura. El barrio se recrea en el imaginario literario en tanto vida tranquila, remanso, placidez y espacio idílico. Es el tema central de este primer estudio: el Pueblo como nido y agua, alimento y cobijo que ofrece protección y nutrición.

En los textos canción de Carbajal suelen aparecer versos que sintetizan lo festivo, el espíritu gozoso del que contempla el mundo querido: “Pero qué lindo que está mi barrio!”, dice el poeta como si observara la Villa Pancha añorada. Los paralelismos gramaticales y semánticos le dan el ritmo final a la canción que en verdad está recitada más que cantada:

“Los ocalitos, los arenales, los candelares, ¡Pero, qué hermosa la Villa Pancha!”

La transcripción fonética del habla popular, “ocalitos” (eucaliptus) intensifica la verosimilitud del clima creado, arena y árboles, agua y hogar; y el verso final, que repite esa suerte de síntesis elogiosa, es como una apoteosis que elogia a la Villa como si se elogiara a una mujer.

²⁸ Curtius E.R, lo define como tópico y dice “es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ello puede agregarse un canto de aves, unas flores, y aún más el soplo de la brisa.”

Del pueblo al mundo: Montevideo y más allá

León Tosloti dice en *¿Qué es el arte?* (2007) que para que este llegue a ser universal debe afincarse primero en lo particular, premisa que se cumple cabalmente en la poética de El Sabalero. Con el conocimiento de cada rincón, de cada rostro de su pueblo, José Carbajal canta la añoranza del pago. El afuera no es necesariamente real, sino ficcional muchas veces, y la canción para Juan Lacaze luego es la canción para Montevideo, y en el exilio sin siquiera distinción de nombres. Pero este es otro tema en su obra.

La poesía del pueblo que se estudió anteriormente adquiere proyección arquetípica cuando adopta como tema a Montevideo, o sea la ciudad. La llegada de Carbajal a la capital uruguaya se dio en el año 1967, para participar en un concurso del Teatro Odeón en el que obtuvo el segundo lugar, como se señala en la aproximación biográfica.

Una anécdota que cuenta Walter Aranda es el encuentro con José en una noche fría montevideana. Él y su hermano Chirimino vieron “una figura espigada, con abrigo de paño inconfundible, -Aquel es José”; luego el abrazo fraterno al encontrarse con los hermanos Aranda, que se vio inmediatamente seguido de “-¿Vamo’ a comer unas torta fritas?, a lo que ellos le dicen que es imposible a esa hora y en el 18 de julio de ese momento. Sin embargo, el grupo se va con El Sabalero a la pieza donde los hermanos estaban parando. Allí no hubo mucha comida, narra jocoso Walter Aranda, pero sí un vino con guitarreada que templó el frío. (Collazo y Nusspaumer, comunicación personal 3 de junio de 2015). Esta anécdota habla del cantor bohemio y con hambre, de la fraternidad y de las primeras incursiones del poeta en el mundo. En los textos de esta etapa de su creación El Sabalero incorpora la experiencia de Montevideo con alegría carnavalera, recreado con suma riqueza poética. Sin embargo, el propio autor señala en entrevista con Red 21 que

Yo nunca supe nada del carnaval montevideano. Nunca supe nada de murgas ni de candombe, tampoco. Pero estaba lleno de recuerdos de los carnavales del pueblo... de allá de Juan Lacaze... Se hacían los corsos. Íbamos de chiquitos a los corsos y andábamos entre los papelitos y las serpentinas... entre los camiones... y la gente y las mascaritas. (2010)

La construcción del imaginario del carnaval montevideano parte de la vivencia de los carnavales pobres de Juan Lacaze. Esta mixtura que hace el poeta de lo característico del lugar propio a la ciudad es el primer eslabón para la proyección del pueblo al mundo entero. El carnaval lacazino alcanza, en la descripción poética del montevideano, una dimensión arquetípica, y Carbajal lo recrea desde el desfile de llamadas. Dice Aharonián

La ciudad de Montevideo posee una tradición carnavalera muy fuerte. La temporada de carnaval dura un mes, y a menudo más, e incluye numerosos tablados en los que se presentan numerosos conjuntos, así como desfiles, uno de los cuales está exclusivamente dedicado a las llamadas, el toque de tambores de la tradición afromontevideana.” (...) “La llamada puede ser definida como un toque polifónico hecho con tres a cuatro tamaños de tamboriles, tamboriles locales en forma de barril. (pág.18)

Es de esta fiesta popular, creada por y para todo el pueblo como señala Bajtin (pág. 13), que Carbajal parte para aludir a su carácter universal.

Ya comienza fue compuesto en el exilio, y aparece en *Canto a los exiliados* de 1979. En esta canción Carbajal rinde tributo a la negritud pobre pero alegre de Montevideo, desde su propio exilio. La fiesta de los negros que salían de su esclavitud para bailar, agitar y reclamar su dignidad está plena de vitalidad en el texto. El ritmo de la canción es un candombe lleno de alegría y color, término que durante el siglo XIX dice Aharonián que fue usado como sinónimo de cosa de negros, pero que durante los primeros años del XX refiere a la especie cantada y bailada superpuesta al tejido polifónico de las llamadas. (pág. 99)

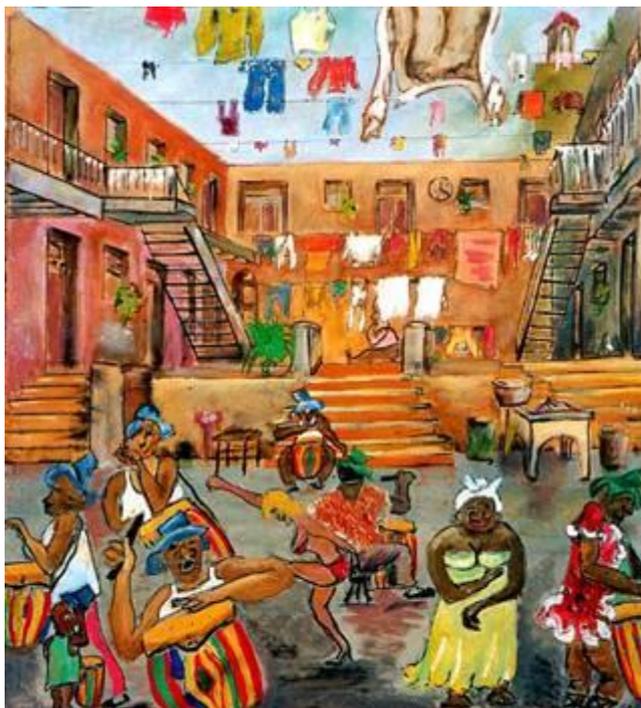
En el texto-canción de Carbajal, el aire, las aves, el universo todo se conmueve con el tamboril que llama. Como en muchos textos suyos hay algún destinatario al que coloquialmente el poeta le canta su cuento:

Ya comienza (o Yacomienza o Yacumenza, Canto a los exiliados, 1979)

Callecitas de adoquines,
te harán vibrar con su canto
los negros de roncadas voces,
los negros de duras manos,
tan duras como la vida
de ese Sur montevideano
con sus rotos conventillos,
piezas de cuatro por cuatro,
donde se amontonan hijos
y sueños casi castrados.
Al paso de las comparsas
se vuelve un infierno el barrio.
De los gastados pretilos
saluda el palomo macho
la danza de Rosa Luna
sobre el antiguo empedrado.
Tiritar de escobilleros,
las lonjas vienen llamando
el enjambre de negritos,
que son gorrioncitos pardos.
De las vías de Palermo
saltan recuerdos de antaño,
cuando la diosa Gularte
plumereaba su reinado
en los calientes febreros
con tamboriles quemados.
Las noches de yacumenza
de vino se están pintando

y en el Convento del Medio
serpentean los volados
Revolotear de abanicos
en las abuelas de barro,
quebrando los almidones
el parche de tantos años.
Cuando levanta el repique,
se eriza el inquilinato
y es el grito de esta raza
que se trepa a los tejados
para cantar sus cantares
tan libre como los pájaros.

El carnaval alcanza vivos matices de identidad afro-montevideana a partir del desfile de llamadas del Barrio Sur, cuyas calles se tiñen de afectividad al referirlas como “callecitas”. En esa estrechez de calles adoquinadas, como tantas de Juan Lacaze, estalla la fiesta, donde la presencia de ciertos elementos comunes como el tamboril y las figuras típicas de las llamadas, trazan lazos de identidad entre el pueblo y la ciudad.



Carlos Paez Vilaró²⁹

Este es el texto canción donde la negritud es celebrada en toda su creatividad, pero también se alude al doloroso reclamo de su realidad social. Muy especialmente en Montevideo, el desfile de llamadas es un rasgo identitario fundamental del candombe y el carnaval uruguayo.

Coriún Aharonián en obra ya citada dice que pese a que en el Uruguay no había plantaciones o minas donde fuera imperativo importar esclavos como mano de obra, los negros llegan especialmente a Montevideo para integrarse a la vida urbana. Otras veces fueron “traídos” para integrarse a la actividad ganadera, pero su asiento fundamental fue la ciudad. Muchos huían de la esclavitud de Brasil, sumándose a los desposeídos de distintas etnias como el bajo pueblo, forjando así una sociedad mestiza con registros culturales propios, a pesar de los mecanismos represivos que la agobiaban. Esta inserción social, dice Aharonián, determinó que la comunidad negra se integrara de modo orgánico a la actividad musical mestiza. (pág. 11)

²⁹ Tomado de

<https://www.google.com.uy/search?q=medio+mundo&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=ujuVVe mELcewggSlhIGwBw&ved=0CacQ AUoAQ&biw=1024&bih=499#tbn=isch&q=medio+mundo+con ventillo&imgdii=hL6y4Dji1fzQwM%3A%3BhL6y4Dji1fzQwM%3A%3BxS0idIM6zCKpQM%3A&imgc=hL6y4Dji1fzQwM%3A>

En la capital -donde la población negra era desproporcionadamente mayor- (...) se daba una situación diferente producto de la segregación racial. El racismo, franco o encubierto, produjo, hasta fines de la década de 1960, y en los guetos pobres de la ciudad, un desarrollo relativamente independiente de la música de los pobladores negros. (pág. 11)

Todo lo relativiza el carnaval. La dureza de las manos y de sus voces retrata la dureza de sus vidas. El símil iguala las gastadas manos y las condiciones durísimas de la vida que reconstruye la comparsa del esclavo negro. El pronombre demostrativo determina el barrio Sur como la cuna de ese carnaval, pero señala además dónde radica esa dureza.

El cuadro descriptivo recrea la faceta de “ese” y no otro Sur: los conventillos y su ruinoso estado, la estrechez de las viviendas donde los niños y los sueños crecen a la par. Sin embargo, el poeta deja un espacio en medio de estas imágenes para señalar que los sueños de los negros del barrio sur no están del todo perdidos: “sueños casi castrados”, el adverbio salva de la desesperanza y la muerte. No pueden amputar la alegría de las llamadas, la fiesta y la esperanza, ni la prole de negritos.

La magia de la llamada y de la comparsa todo lo transforma, lo derruido y la casi castración de los sueños se disuelven en ritmo, Se “vuelve un infierno el barrio” en expresión coloquial que sin embargo no es ingenua, pues el ritual de las llamadas y la liberación de los tabúes establecidos invierten el orden social, transformando todo en un mundo al revés.

En 1956 se instauraba en el Uruguay el “desfile oficial de llamadas” dentro de las festividades carnavalescas, señala Aharonián; (pág. 92-93) a los tamboriles se les suma entonces como aspecto reglamentario un trío de personajes de muy remoto origen: la mama vieja, aquí aludida con la metáfora “las abuelas de barro”, el gramillero y el escobero, entre otros elementos que no aparecen mencionados en este texto de El Sabalero; pero esta “llamada” que inspira el texto-canción es anacrónica, como si se tratase del arquetipo de las llamadas. “De los gastados pretilles/saluda el palomo macho/la danza de Rosa Luna/sobre el antiguo empedrado”

El poeta tributa honor a la figura emblemática del carnaval uruguayo: Rosa Luna³⁰, que conmueve con su belleza desde al palomo macho (con una connotación sexual muy sugerida), hasta los cimientos del barrio. La danza es suya, a su paso el mundo todo se rinde a la Eva de ébano. La figura típica como el escobillero, que va haciendo malabares con la escoba barriendo los malos espíritus quizás, cobra intenso movimiento en el verbo “tiritar” que reproduce temblor y sonido a la vez.

Las lonjas, metonimia del tamboril, llaman a la libertad y a la fiesta. Los niños son referidos con ternura: “enjambre de negritos/que son gorrioncitos pardos”, forman parte de la comparsa bajo la atenta mirada de los mayores, pero liberan sus deseos y vuelan por el empedrado. La cantidad y el alboroto de los chiquitos, su delicada contextura y movimientos graciosos en la comparsa son dibujados de modo inconfundible.

El recuerdo de “la diosa Gularte” irrumpe en el presente discursivo del texto y parece cobrar vida en los empedrados con el latido ardiente de los tambores. El epíteto “la diosa” coloca a Martha Gularte³¹ en el pedestal mítico que se ganó en las llamadas. Descendiente de esclavos brasileños y criada en orfanatos renace en cada una de las llamadas, donde la imagen “plumereaba su reinado” recrea el atavío de la vedette, proyectando a través del copretérito un eterno retorno que le otorga la misma plenitud de “antaño”.

También se alude al calor sofocante que caracteriza la época del carnaval: febrero es caliente, los tamboriles se templan, se queman para su óptimo sonido, y la calle y el barrio son un infierno. Todo arde en movimiento y color.

El convento del medio, el Medio Mundo, resucita también, y desde allí los vestidos de las mujeres “volados”, tienen movimientos que “serpentean”, metafóricamente despertando todos los deseos. Así se completa la idea de la fiesta ardiente, sensual, donde los volados pueden tentar y hacer caer a quien los siga.

³⁰ Rosa Amelia Luna, Montevideo, Medio mundo, 20 de junio de 1939-Canadá 13 de junio de 1993

³¹ Fermina Gularte Bautista Tacuarembó 1919- Montevideo 2002, primera gran vedette de nuestro Carnaval.

Cuando El Sabalero dice *Las noches de yacumenza*, registra la imitación fonética del habla del negro, y la transcribe fusionando los dos términos y adecuando las vocales. Lo que ya comienza es la llamada. El imperativo sugiere urgencia y presente, porque es el umbral de la fiesta, y como todo umbral tiene una connotación sagrada, es la puerta para entrar en una celebración.

El vino sacraliza la festividad: como en el teatro griego y el culto a Dionisos las heces se usaban como máscaras que cubrían los rostros de los festejantes, aquí el vino también colorea, simbólicamente con su alegría y desborde, el llamado a la carnavalización de la vida.

El revolotear de los abanicos como aves sugiere movimiento, y la metáfora que alude a la mama vieja: “las abuelas de barro” devuelve a la tierra, a lo esencial, el recuerdo de estos personajes. La vejez se proyecta en las ropas, se quiebran los almidones de las faldas cubiertas de parches por el uso y desgaste, pero esta pobreza no silencia las llamadas.

El tamboril despierta al inquilinato como a un gigante dormido que se suma a la algarabía. La imagen “se eriza el inquilinato” refleja la emoción primitiva y a flor de piel que esta despierta, pero también a una suerte de actitud agazapada en los negros, incluso trepándose como gatos por los tejados.

Finaliza el texto con la negritud en todo su esplendor y colorida belleza. Siendo esclavos o siendo pobres confinados al conventillo, los negros son libres como los pájaros cuando llama el tamboril. Y cuando salen, la fiesta ya comienza...

Borracho pero con flores (Canto a los exiliados, 1979)

Soy cantor, cantándole a mi pueblo voy
de país en país,
dejo en versos lo mejor de mí
y me llevo su calor.

Soy feliz si puedo hacerte sonreír,
compañero de dolor,
saque el vino, cáceme el tambor
y no le afloje hasta que salga el sol.

Borracho, pero con flores vuelvo,
borracho, pero de amores ando,
sabe que la quiero toda
usted siempre es lo más lindo,
pero salgo de candombe
y la quedo con el tinto.

Los muchachos me dijeron:

"esta flaca es un encanto".

Fíjese que suerte tengo,
si usted se merece un santo,
hágame una sonrisita,
mire que no es para tanto.

Páseme la pilcha y vuelo,
que ya me están esperando.

Borracho, pero con flores vuelvo,
borracho, pero de sueños ando.

Entran a sonar las lonjas
y me salen del profundo,

batuquear carnavalero
todas las tardes del mundo.
Que será Montevideo,
tan querido y tan lejano,
que será de sus comparsas
y toditos mis hermanos.
Que será Montevideo,
tan lejano y tan querido,
de esta barra volvedora
sos la fija de camino.
Borracho, pero con flores vuelvo,
borracho, pero de amores ando,
borracho, pero de sueños somos,
borracho, pero volviendo vamos”

En esta canción, la juglaría de José Carbajal encuentra su más clara expresión; define su naturaleza y su esencia porque uno es razón de ser del otro “soy cantor...soy feliz”. Es juglar itinerante que viaja y vive de su música y su canto. En intercambio con su pueblo deja versos y se lleva cariño, alma y secretos. El objetivo del cantor juglar es aliviar el dolor del oprimido “compañero del dolor”. El peregrinar por el mundo y compartir su canto es la forma que el poeta ha hallado de sanar y sanarse. “Soy feliz si puedo hacerte sonreír”.

En las diferentes puestas en voz El Sabalero juega especialmente con la adecuación de estos versos: “saque el vino, cáceme el tambor/y no le afloje hasta que salga el sol”, mientras que en otras versiones el emisor sustituye los términos “vino” y “tambor” por otros del mismo campo semántico, y así el texto canción se reconstruye para quien está escuchándolo.

La polisemia no es en este texto tan intensa, pero teniendo en cuenta el momento de composición del texto y sus condicionantes sociales, bien puede leerse como una celebración de la alegría y una determinación de volver, feliz pese a todo. El Sabalero cuenta cómo compuso el texto:

Cuando vivíamos en Francia, nosotros nos juntábamos, además de juntarnos en el comité de apoyo a los presos políticos, (...) nos juntábamos algunos domingos argentinos, uruguayos, brasileros, todas las dictaduras que había en el momento, y entonces, nos aburríamos a veces de cantar siempre lo mismo. Entonces dije, voy a hacer una canción para estos fogones. Claro, yo hice eso en broma, y lo grabamos. Y cuando llegué a Uruguay era una canción que era un éxito brutal les gustaba más que todas las otras. Además las usaban los borrachos como pretexto para llegar tarde a la casa. (2010)

Las risas del juglar culminan su pensamiento.

La borrachera es la embriaguez que se reparte generosa y graciosamente en canciones. El diálogo implícito con la mujer que reprocha al bohemio no deja de ser una jocosa recreación de tantos posibles diálogos del poeta para justificarse. Lo seductor, lo galante, está en los halagos “los muchachos me dijeron/esta flaca es un encanto” o en “hágame una sonrisita/mire que no es para tanto”, y ese coqueteo previo a la salida del cantor se da siempre con los diminutivos, cálidamente incorporados al habla del texto. La sinécdoque puede verse a la vez como un mea culpa que roza la excusa risueña, incontrastable: “la quedo con el tinto”.

Lo anafórico se recrea en el leit motiv de la canción “Borracho pero con flores”, “borracho pero de amores” “borracho pero con flores vuelvo”, “borracho pero de sueños ando”. El paralelismo gramatical y semántico se intensifica en su significado de alegre despreocupación y celebración de la salida, mientras la conjunción adversativa quita la connotación negativa que pueda tener la borrachera, y lo perfila como un enamorado soñador.

Como puede apreciarse en el estribillo, las flores, isotopía semántica del universo poético de El Sabalero representan aquí la alegría y la generosa belleza, pretexto del “borracho”, que se ofrece con su canto.

Es condición del poeta el éxtasis que le permite el contacto con lo numinoso, pero en este caso, mediante el registro de habla popular, Carbajal alude a la picardía del cantor bohemio que sin embargo nunca pierde su esencia: ama y sueña. El tamboril y el latido del corazón, como vimos en la Introducción de *A mi gente* replican el sonido que llama y despierta para compartir el canto y el vino.

La lejanía de Uruguay, aludido en su capital Montevideo, sugiere una nostalgia que no se percibía en textos anteriores. El recuerdo le trae el “batuquear carnavalero” como un llamado más allá de las fronteras, y ese es el camino que lo conduce al corazón del barrio sur en Montevideo, y sale por “todas las tardes del mundo”.

La añoranza “Qué será Montevideo” se concentra en la reticencia -qué será de ti- que personifica a la ciudad como en otros textos del poeta. Lo extrañado es la amistad y la comparsa.

El poeta juglar se reconoce miembro de una “barra volvedora” cuyo lugar obligado es la “fija del camino”. Su ser es cíclico como el mismo tiempo al que alude en sus canciones. El juglar itinerante termina los últimos cuatro versos con este juego paralelístico. Proponemos reparar en los verbos que terminan los versos: Ir y Ser. El tiempo presente de los verbos definen el deseo, la y la voluntad del poeta: ser es ir. “Borracho pero con flores vuelvo/Borracho pero de amores ando/Borracho pero de sueños somos/Borracho pero volviendo vamos.”

La metáfora “de sueño somos” es de profunda raíz literaria, como en *La vida es sueño* Segismundo lo asegura, con un matiz de amargura barroca que no es la que connotan los versos del lacazino. La fragilidad del sueño es la fragilidad del ser humano, pero la fuerza de lo soñado, su existencia en la memoria y su trascendencia e inmortalidad, es la parte que no puede vencer la castración ideológica, social ni política. Como Segismundo confinado en una torre sin conocer el mundo creyendo en sueños, el exiliado confinado en una tierra que no es suya, sigue soñando regresos, aferrado a los recuerdos de cada rincón de la aldea, que de pronto anda de “trote en trote” por todas las tardes del mundo.

En su poética, recordar el pago es volver de algún modo, un tema central que se sueña como eterno retorno, porque la trama soñadora forma parte inseparable de la naturaleza del hombre.

La infancia: Paraíso perdido y recobrado

“Lejano infancia paraíso cielo

Oh seguro seguro paraíso”

Idea Vilariño (*Paraíso Perdido*)

“Cómo añoro los diez años

en que todo vale un peso”

Los panaderos (Canto popular, 1969)

“Daría mi vida

Por volver allí”

Grillo cebollero (Canto popular, 1969)

La infancia es un tema vertebral en la poesía de Carbajal. Es paraíso perdido en tanto forma parte de un pasado como tal imposible de retornar, pero es recobrado por la creación poética que logra, mediante la construcción-reconstrucción de una época, retener y revivir una porción de aquel tiempo. La mayoría de sus textos canción giran en torno a este tópico del pasado feliz de la niñez, que dio universalidad al poeta y su obra. Este tema está indisolublemente unido al del pueblo, porque ese es el universo literario en el que transcurre la infancia.

En la introducción que aparece en *La casa encantada* (1995) Carbajal aúna los dos temas más importantes de su poesía: la dimensión del recuerdo, vale decir, el plano afectivo y subjetivo de la memoria, y la infancia propiamente dicha que habita allí, en la adultez del cantor. Dice el autor en entrevista ya mencionada con Gerardo Carrasco:

Uno vive siempre añorando la edad más joven, al menos en mi caso. Cualquiera que escuche mis canciones o cuentitos, puede ver que siempre se desarrollan en el pasado. Y a la hora de componer eso, me doy cuenta que realmente no extraño las cosas que cuento, sino la edad que tenía cuando ocurrieron, cuando las viví. Echo en falta no tener esa edad, no poder vivir de nuevo esas experiencias, por eso las escribo y las revivo". (2010)

Como señala Lauro Marauda en un estudio sobre Julio Cortázar, (1988, pág. 21) "La niñez es un estado de ánimo, no una consecuencia de la edad", por eso José puede cantar *Chiquillada*, *Los panaderos* o *Grillo cebollero* en una primera persona del plural, en un nosotros anacrónico. La niñez recordada es un estado del alma del cantor adulto, es una patria en la que eligió vivir. El comienzo de *La casa encantada* es:

Es lindo recordar, inventar otra vez con los recuerdos. No todos los recuerdos son verdad. A veces cuando somos chicos vivimos cosas que, cuando somos adultos le agregamos o le quitamos o pasamos de costado o rozamos cosas que nos parece que son verdades, y no son verdades, porque son recuerdos.

Este juego conceptual ambivalente entre lo que es recuerdo y lo que es ficción será un tema muy importante en su obra, y será tratado más adelante.

La infancia a la que le canta José Carbajal transcurre en el pueblo, pero a su vez logra trascender lo local por la ternura de su enfoque. El tema está constelado por otros que son la pobreza, la alegre despreocupación del juego, y la vida contada desde los ojos del hijo de una familia obrera, con su peculiar manejo del tiempo.

El texto canción que representa esa infancia como paraíso perdido, y que habita en el plano del recuerdo es *Chiquillada*. Desde el título la idea de la travesura está impregnada en el texto y estas aventuras de niños tienen la virtud de ser cantadas desde su perspectiva. Pero en otros momentos se percibe la nostalgia propia del adulto. Entrevistado por *Consentidas*, José Carbajal dice:

Chiquillada es la canción que más me gusta, por muchas razones: porque es muy naif, porque la hice cuando era muy jovencito (18 o 19 años), y porque es una canción que canta todo el mundo y la cantan en las escuelas. Al cantarla en las escuelas, les pertenece a todos. (2010)

El propio Sabalero ha contado cómo surge la canción: dice que la compuso una mañana en la combinación de ómnibus de Juan Lacaze a Carmelo, esperando la ONDA, allí escribió las dos primeras frases, terminando de escribirla en Villa Pancha.

Según el Sr. Walter Aranda, quien conoció de primera mano el origen de la letra de esta canción, que

Por los años '70 Ramón [el padre de El Sabalero] había agarrado la conserjería del Club de Remo de Santa Lucía y me llevó con él. Un día estaba Pequeña, y vino José, también había alguien relacionado con la radio. José ya había sacado un disco doble y estaba trabajando en el LP; y me dijo –Venga que le voy a cantar algo y le voy a pedir una opinión. En esto me va la vida. Cuando la escuché me conmovió: era *Chiquillada*, hice hasta el ridículo, yo no sé si no temblaba. Estábamos fuera del pueblo, y en la letra de la canción me empecé a ver yo, y a los muchachos que correteaban por ahí. (Comunicación personal el 3 de junio de 2010)

El propio José Carbajal, entrevistado por Portal 180 dice respecto de esta canción:

Se hizo en el momento justo. Eran momentos difíciles. Había mucha canción de protesta y justo sale *Chiquillada*. Aunque fuera muy clasista porque estos chiquilines juegan con pelota de trapo y en los campitos, no es una canción de protesta, es una canción feliz. En aquella época se hacían pocas canciones felices más bien escribíamos canciones enojados. Esa fue una de sus virtudes la podía cantar todo el mundo porque tocaba mucho la ternura. (2010)

Es este efecto de la ternura lo que según el autor ha hecho de esta canción un tema universal, superando las dificultades de coloquialismos y anacronismos. Carbajal se refiere en la misma entrevista a que esta es una canción feliz porque, dice, “los chiquilines con poquita cosa se divertían.”

En la introducción al tema *Chiquillada* en *La casa encantada* (1995) el poeta agrega este fragmento que vincula la idea de la niñez con la del paraíso terrenal, con la posesión de todo el tiempo y el espacio para jugar y vivir despreocupadamente: “Recordar aquellos años en que todo el sol era nuestro y la playa y los bosques y las interminables dunas y la imaginación, y la alegría”

De este modo aparecen en una misma coordenada el entorno del pueblo y la visión propia del niño que se siente dueño del mundo. El predominio de la luz, la presencia del sol, sugiere plenitud, alegría y vitalidad. Esto también se refuerza en la idea de la inmensidad, sugerida desde la óptica de un niño, la ausencia de límites físicos, la proyección al infinito de la arena, el bosque y como siempre, la playa.

Sin embargo, en otros temas que abordan la infancia no es el sol precisamente lo que predomina, sino que el invierno tiene un lugar para la belleza y el recuerdo emocionado. Ejemplo es *Grillo cebollero* donde, pese a la pobreza, el frío se recuerda con una singular calidez de hogar: “Frío, frío, frío/todo oscuridad/solo, solo, solo/la noche se va/Vuelven los recuerdos/desde chiquilín/daría mi vida/por volver allí.

Personajes frecuentes de los textos canción donde el tema eje es la infancia son los padres “mis viejitos” dirá en *Grillo cebollero*, los amigos “los hijos de los vecinos” como dice en *Los panaderos*, o los perros como mascotas incondicionales al pequeño amo.

Chiquillada (Canto popular, 1969)

En *Canto Popular*, el tema comienza directamente con la letra de la canción:

Con cinco medias hicimos la pelota
y aquella siesta perdimos por un gol,
una perrita que andaba abandonada
pasó a ser la mascota del cuadro que ganó.

Pantalón cortito,
bolsita de los recuerdos,
pantalón cortito
con un solo tirador.

Dice el abuelo que los días de brisa
los ángeles chiquitos se vienen desde el sol
y bailotean prendidos a las cometas,
flores del primer cielo, caña y papel color.

Pantalón cortito,
bolsita de los recuerdos,
pantalón cortito
con un solo tirador.

Media galleta rompiendo los bolsillos,
palito mojarrero, saltitos de gorrión,
los muchachitos de toda la manzana
cuando el sol pica en pila se van pa'l cañadón.

Pantalón cortito,
bolsita de los recuerdos,
pantalón cortito
con un solo tirador.

Yo ya no entiendo que quieren los vecinos
uno nunca hace nada y a cual más rezongón.
La calle es libre si queremos pasarlo
corriendo atrás del aro llevando el andador.

Pantalón cortito,
bolsita de los recuerdos,
pantalón cortito
con un solo tirador.

Bochón de a medio patrón de la vereda
te juro no te pago aunque gane el matón,
dos dientes de leche me costaste gordito,
la soba de la vieja, pero te tengo yo.

Pantalón cortito,
bolsita de los recuerdos,
pantalón cortito
con un solo tirador.

Fiesta en los charcos cuando para la lluvia,

caracoles y ranas y niños a jugar,
el viento empuja botecitos de estroza.
Lindo haberlo vivido pa' poderlo contar.

Pantalón cortito,
bolsita de los recuerdos,
pantalón cortito
con un solo tirador.

Chiquillada, chiquillada, chiquillada



32

³² Fotografía tomada por las autoras. Pintura mural realizada por estudiantes de Arte.

La canción *Chiquillada* es la más popular dentro del corpus de Carbajal. Está estructurada por seis estrofas intercaladas por un estribillo. Aquí el pueblo aparece como el telón de fondo, mientras que el sujeto lírico adopta la voz infantil para recordar, a través de imágenes cargadas de ternura, los juegos de la infancia de fines de la década del '40 y principios del '50. Algunas marcas de esa época como el pantalón corto, propio de los varones menores de quince años, se dan a través del diminutivo “cortito” y “con un solo tirador”, alude a la pobreza. Otro signo de la época se sugiere en la metáfora “bolsita de los recuerdos” donde se guardaban las bolitas, con la que los niños andaban como parte de su indumentaria.

El pueblo aparece como espacio ficcional, especialmente a partir de la tercera estrofa, por ejemplo: “los muchachitos de toda la manzana/cuando el sol pica en pila / se van pal cañadón”; “qué quieren los vecinos/ (...) la calle es libre si queremos pasarla”; “Fiesta en los charcos cuando para la lluvia/ caracoles y ranas y niños a jugar (...)”. En estos referentes de Juan Lacaze sin embargo se trasciende la comarca, la aldea se universaliza y la infancia que juega en las calles despreocupada y feliz, puede ser la de cualquier lugar del mundo.

La canción es cuento porque la poesía narra las experiencias del juego infantil en un tiempo que es un no-tiempo, anacrónico y mítico. Esto se deja sugerido en el empleo alternado de los tiempos verbales, entre el presente y el co-pretérito, lo que le otorga la idea de continuidad en el plano del pensamiento. La llegada que ha tenido en los receptores más allá de las fronteras de la lengua está unida a esta dimensión mítica de la visión de la infancia como un espacio y un momento de inocencia.

Las referencias al mundo infantil, al juego y los juguetes de aquel tiempo son numerosas: “Con cinco medias hicimos la pelota/y aquella siesta perdimos por un gol”. La pelota de trapo es reflejo de la situación económica, pero que no es impedimento para la creatividad.

En la primera estrofa el juego y los códigos del fútbol barrial se completan con la calidez con que se recibe la mascota, a la que se del abandono, y se la embandera con el cuadro que ganó, que no es ni siquiera el del yo o sujeto que recuerda.

Las cometas son también parte del universo del niño que recuerda Carbajal: "(...) y bailotean prendidos a las cometas/flores del primer cielo/ caña y papel color". La referencia metonímica a la construcción de las cometas, caña y papel de colores, así como la metáfora que las embellece como flores del cielo justifica la mirada extasiada de los niños.

Lo que dice el abuelo, palabra sabia y mito instalado en el universo del niño es que en primavera, cuando sopla el viento y las cometas vuelan, "los ángeles chiquitos se vienen desde el sol", confundándose con ellas, dando una perspectiva misteriosa a la danza de los barriletes en el cielo. La sabiduría del abuelo es incontrastable: cuando sopla la brisa, los ángeles bajan.

Otro de los objetos que remontan a la infancia como paraíso es la presencia del "palito mojarrero" que sugiere la pesca serena y despreocupada de los chiquilines que se van al cañadón del pueblo. Los "saltitos de gorrión" también dibujan el andar de los niños esquivando quién sabe qué imaginario obstáculo, o simplemente, saltando de alegría genuina. Aquí el referente temporal aludido es otro; la hora de la siesta en el pueblo, "cuando el sol pica en pila" los niños buscan refrescarse en la playa o la cañada, y el mojarrero es la forma de pasar el tiempo, de pescar las horas siendo feliz.

La manzana como el solar al que pertenecen los "muchachitos" le da también esa idea de completitud al mundo recordado; todos los niños sin excepción vivían bajo una misma coordenada-mundo.

En las diversas interpretaciones mitológicas se da cuenta de una Edad Dorada o de Oro en los ciclos humanos o en las civilizaciones: en el caso de *Chiquillada*, Carbajal alude a la infancia como tal, y ese entorno acogedor y propio en el que se vive una vida plena. Recuerda el relato de la vida y *Las aventuras de Tom Sawyer*, o *Las aventuras de Huckleberry Finn*, novelas de Mark Twain (1835-1910, EE.UU) y publicadas en 1876 y 1885 respectivamente.

Allí también hay un mundo recreado desde la infancia humilde a orillas del Misisipi, y toda una odisea de aventuras que responden a las circunstancias del lugar y la época.

Referente de esos juegos infantiles, espacio de libertad pero también pequeño escenario de disputas con los vecinos es la vereda, más específicamente la calle: “La calle es libre si queremos pasarla”. La respuesta típica del niño “uno nunca hace nada” y los vecinos “a cuál más rezongón”, representa el antagonismo eterno del mundo del niño y del adulto. Esa declaración de libertad, y esa arenga a cruzar la calle y a jugar es propia de la edad en donde el mundo parece pertenecerles y el extraño es el adulto.

Esta búsqueda de los elementos constitutivos de los juegos de la niñez alcanza su máximo esplendor -en tanto referencia de una época y un tiempo lejano respecto del receptor actual-, en la cuarta y quinta estrofa: “corriendo atrás del aro/llevando el andador”. Este juego hoy anacrónico y tan simple como empujar un aro de metal con un palo para hacerlo girar y correr tras él, es marca de esa niñez de los años’50.

El juego de “bolitas” mencionado metonímicamente a raíz de su máximo trofeo “Bochón de a medio, patrón de la vereda” es el dueño de todas las miradas y ambiciones infantiles. Conquistar la bolita mayor, el bochón que valía medio centavo (fortuna en aquel tiempo para un niño) era el objetivo del juego, y la pelea le da una graciosa dimensión épica a la estrofa, donde el sujeto vence pese a haber perdido la fortuna de sus dientes de leche, o el peligro de enfrentarse al “matón”. También a pesar de la “soba de la vieja”, el triunfo es suyo “pero te tengo yo”. En esta estrofa el bochón es interpelado, se dialoga con él como con un botín, y esta animización de los objetos también responde a una concepción mágica del mundo propia del estadio del pensamiento del niño.

El último referente de ese mundo de juegos lo dan los “botecitos de estraza³³”. En ellos se percibe la inventiva de los niños capaces de crear y armar con lo que los rodea -cinco medias para la pelota, el papel de envoltura grueso y tosco para los botes- los elementos para hallar la felicidad que completan su mundo imaginario.

La lluvia permite los charcos, el cañadón habilita la pesca, la vereda y las calles los amplios escenarios para la acción que transforma el mundo contingente en un mundo imaginado, lejos pero tan cerca del real. Los caracoles, las ranas, las cometas, los botes de papel, la pelota y la caña de pescar, el aro y su andador, todo vive en *Chiquillada*, porque todo eso está animizado o animado (otorgado de alma) por la impronta del niño que recuerda y celebra haberlo vivido (desde la distancia poética) para poderlo o cantar.

Los panaderos (Canto popular, 1969)

“Los que no hayan vivido a la orilla de un baldío, los que no hayan tenido un perro que se le fue volviendo viejo, los que no hayan pateado piedritas cuando iba a hacer los mandados y los que no hayan corrido panaderos... esos... ¿Dónde están?

Cuando éramos muchachitos corríamos panaderos
los hijos de los vecinos, mis hermanos y los perros.
Mis hermanos fueron grandes y se fueron pa’ la ciudad
pero todo sigue igual corriendo los panaderos.

Toque, toque y marra y veremos quién lo agarra.
Toque, toque y marra y veremos quién lo agarra.

A la hora de la siesta por los baldíos del pueblo
los hijos de los vecinos, corríamos con los perros.
Los del barrio de las latas con los de la calle ancha,
meta talón por la tarde corriendo los panaderos.

Toque, toque y marra...

De golpe creció la vida y con ella la fortuna
pero yo me quedé igual y solito entre las tunas.

³³ DRAE Papel muy grueso y sin blanquear. Este tipo de papel se usaba mucho para envolver en los almacenes de ramos generales, y era habitual hallarlo en las casas de los trabajadores.

Me hice un rancho en el baldío y allí me llevé los perros
y en alguna siesta que otra corremos los panaderos.

Toque, toque y marra...

Cómo añoro los diez años cuando todo vale un peso,
los hijos de los vecinos, mis hermanos y los perros.
Y me quedé con los perros a correr los panaderos,
estos sí que nunca cambian por más que se pase el tiempo.

Toque, toque y marra..."

En *La casa encantada* de 1995 se agrega además esta introducción a la canción:

Y de pronto en setiembre una violencia de aromas, colores y vientos entraba en las casas, corría en las calles, cantaba en las playas. Era la primavera. Las cometas pintaban el cielo y las flores pintaban la tierra. El sol iluminaba los panaderos que viajaban en bandadas arrastrados por la brisa permanente y tibia. Las pandillas de perros y chiquilines los perseguíamos siempre y en cuanto alguien alcanzaba uno le pedía tres deseos, y lo soltaba con un soplido. Ustedes saben que los panaderos son las flores de los cardos que mueren en invierno y que la primavera libera a fuerza de viento, viento y más viento. Cada plumerito, con su semillita o pancito, busca destino en tierras fértiles, a veces bastante lejos de su planta madre, a la que repetirá en flores azul violeta, por la bondad de las lluvias.

La naturaleza en su máxima expresión, como fuerza vital del universo se sugiere en los tiempos verbales que dan ritmo y movilidad al discurso. La personificación de los colores, los aromas y los vientos, incluso su prosopopeya "cantaba en las playas" se cuela en la vida cotidiana del pueblo, entra en la intimidad de las casas y anuncia el despertar de la primavera. Estos elementos aparecen en su máxima expresión contagiando a los niños el deseo de correr y jugar.

Los personajes de este universo recordado son los perros y los niños, representados como "pandillas" cuyo contenido tribal intensifica el sentido o el lazo de pertenencia: "Las pandillas de perros y chiquilines los perseguíamos siempre y en cuanto alguien alcanzaba uno le pedía tres deseos, y lo soltaba con un soplido." Esta frase describe el juego mismo, su inocente esencia: se

corre al plumerito para pedirle deseos. El soplido para hacerlo volar, para que viaje, es también el hálito de vida que se le otorga.

El diálogo con el público evidencia una vez más el aspecto juglaresco de la obra de Carbajal; interpela al receptor cualquiera sea su época y lugar y cuenta qué son los panaderos. Una posible lectura desde un plano hermenéutico es que estas flores volátiles son como aquellos que se van lejos de la tierra madre a dejar su semilla por otros lados, a fertilizar y reproducir el pueblo en el mundo. En el texto canción los amigos, los hermanos, los hijos de los vecinos se van de la aldea y en la ficción del texto el sujeto elige quedarse anclado en ese lugar de la memoria en que “todo vale un peso”.

En la introducción de *Canto popular* la reiteración de “los que no han” excluye de una infancia plena a aquellos que no jugaron a correr panaderos, pero también a quienes no atravesaron vivencias entrañablemente cotidianas de esa etapa: “Los que no hayan vivido a la orilla de un baldío, los que no hayan tenido un perro que se les fue volviendo viejo, los que no hayan pateado piedritas cuando iban a hacer los mandados y los que no hayan corrido panaderos”.

La connotación del terreno baldío como zona infértil o desértica se pierde totalmente en este universo literario; el baldío es la zona de libertad, escenario privilegiado por su abandono, para las aventuras. Vivir a la orilla de un baldío -el llamado “campito” de los pueblos-, disfrutar de la amistad de un perro, u otras actitudes cotidianas definen para el autor la infancia, y quien no las vivió se las perdió.

Del mismo modo Mauricio Rosencof en *El barrio era una fiesta* (2005) y en su novela *La segunda muerte del Negro Varela* (2015) recrea los baldíos de su juventud como espacios donde plantar, vivir, jugar, en síntesis, espacios de libertad.

Al final de la introducción a *Los panaderos* resuena la pregunta “¿Dónde están?” referida a aquellos que no vivieron esto, y es ineludible no conectarlo con el tópico del ubi sunt.

En el texto canción lo cíclico queda sugerido a través de los tiempos verbales y los gerundios, pero fundamentalmente porque al pasar el tiempo todos se van y el yo lírico repite las acciones de la niñez “pero todo sigue igual corriendo los panaderos”.

El estribillo y su ritmo reproducen la carrera tras los panaderos, el intento de atraparlos y lo esquivo de la flor, a eso se refiere el vocablo “marrar”, “errar”, término hoy en desuso pero que responde a la época que el poeta recrea.

La siesta es el momento de reposo del obrero, cuando los niños se sienten libres de la mirada de los padres. Del mismo modo que en *Chiquillada*, el juego y la travesura tienen su tiempo a la hora de la siesta.

El juego anula las diferencias de clases sociales aunando a todos los niños en la misma pandilla “los del barrio de las latas con los de la calle alta”. En estas imágenes queda sugerida la estratificación social del pueblo: las casas de lata y las otras. La siesta favorece el imperio de los niños, y la carrera tras los panaderos los hermana socialmente en un mundo donde no hay diferencias de “calles”.

El paso del tiempo sorprende al hombre “de golpe creció la vida y con ella la fortuna”, afectando a los destinos de cada personaje de la canción. El poeta se diferencia ahora de sus amigos al eternizarse en el juego del que ellos parecen haberse alejado. Permanecer en el baldío, en el rancho, con los perros y los panaderos, vuelve al sujeto lírico un ser fuera del tiempo. Jugar a atraparlos es una forma de atrapar el tiempo, de quedarse en la infancia en el plano del recuerdo. Allí se quedó el poeta, desde allí canta.

Grillo cebollero (Canto popular, 1969)

Frío, frío, frío
Todo oscuridad.
Solo, solo, solo
La noche se va.
Vuelven los recuerdos
Desde chiquilín
Daría mi vida
Por volver allí.
Caen las hojas, caen las hojas
Y se ensucia la vereda
Cae la lluvia, cae la lluvia
Silencio en la pajarera
Tardes del invierno
Contando el vintén
Con café y galleta
Todo marcha bien
Qué tristeza qué tristeza
Que tiene la santa Rita
El frío mató sus flores
Se ha quedado desnudita
A buscar jornales
Salen mis viejitos
Se termina el hombre
Cuando suena el pito.
Ese canto ese canto
Que recorre los rincones

Ese llanto, ese llanto

Que recorre callejones
Grillo cebollero te remedaba por horas
Tu cantinela de lata
En mi cobijita mora.
Caen las hojas caen las hojas
Y se ensucia la vereda
Cae la lluvia, cae la lluvia
Silencio en la pajarera
Qué tristeza, qué tristeza
Que tiene la santa Rita
El frío mató sus flores
Se ha quedado desnudita.
Ese canto, ese canto, que recorre los rincones
Ese llanto ese llanto que recorre callejones

El texto recrea la sensación infantil de una noche lluviosa de invierno. La vereda, la pajarera, la santa Rita son presencias que remontan al patio como mundo de la niñez. La quietud que provoca la lluvia en la pajarera es recreada por el poeta: “silencio en la pajarera”. Era muy común, en los hogares del pueblo, encontrarla, en ella se atesoraban distintas especies de aves, y consta en la memoria de quienes conocieron a Don Ramón Carbajal que tuvo una. Ese patio es recordado como una porción de paraíso porque tiene colores, flores, pájaros y el canto de un grillo cuya presencia sonora se desvela hacia el final de la canción. “Qué tristeza, qué tristeza/que tiene la santa Rita/El frío mató sus flores/se ha quedado desnudita”

La santa Rita embellece con su colorido el patio de la casa, y se personifica en la tristeza por el despojo de sus flores, con una nota de pena por parte del poeta que la ve “desnudita”. Algunos de los vecinos que quedan aún en Juan Lacaze recuerdan la planta colorida en la casilla de Doña Carmen Pruzzo, por lo cual el tema de lo autobiográfico tiene sus intersticios en muchas de sus letras. “Tardes del invierno/contando el vintén”

Las crudezas del invierno se relacionan con las económicas del hogar obrero, donde “contar el vintén” era una forma de constatar cómo se llegaría al final del día. Pero esa escasez es compensada por el calor del hogar, creándose un contrapunto entre la lluvia, lo inhóspito y la tibieza humilde de la casa materna.

Desde el punto de vista poético, reaparece el pan, símbolo de alimento y elemento unificador en la intimidad del hogar; reconfortante consuelo ante la dura escasez de ‘vintenes’. Hay una actitud inocente del pensamiento infantil que compensa los rigores de la vida con lo poco que hay para subsistir, todo está bien si hay “café y galleta”, como si se tratara de un milagro.

Los padres son recordados desde la piadosa mirada del sujeto que sabe que esa vida sencilla está cargada de belleza, y se interrumpe “cuando suena el pito” de la fábrica de tejidos. En Juan Lacaze el pito de la fábrica marcaba con quince minutos de antelación a cada turno, la entrada al trabajo. Al igual que en la canción *Techos de zinc*, dice el poeta que el obrero es ese hombre de mameluco marrón, que esperan sus hijos. El obrero es “genio del pan” porque se va a trabajar pero regresa con el preciado alimento. “Grillo cebollero/te remedaba por horas/tu cantinela de lata/en mi cobijita mora”.

El grillo, mínimo personaje que da título a esta canción, ser minúsculo que se esconde de las inclemencias de la lluvia y el invierno en los huecos del jardín invade el pueblo con su canto. Las reiteraciones que caracterizan el ritmo de toda la canción “ese canto/ese canto”; “caen las hojas/caen las hojas” cae la lluvia/cae la lluvia” cumplen la función de sugerir el ritmo monótono de la misma, del viento y del canto del grillo, todo en una gama acústica, como en una “sinfonía en gris mayor”.

Su sonido tan especial es aludido como metáfora “cantinela de lata”, y la aliteración de los fonemas “l” y “t” reproducen el sonido metálico del grillo que es imitado por el niño bajo la protección de “mi cobijita mora”.

Vale la pena recordar lo antes señalado respecto de la frazada de muy baja calidad, a la que se refiere el poeta que se hacía con sub-productos de la lana de color gris o morado, y que casi todos los obreros tenían. En *La sencillita* aparece también esa manta rústica y pesada como anhelo y melancolía, asociada al recuerdo entrañable del calor de hogar

El sentido del término “cobija”, más bien de uso coloquial, se relaciona con el verbo “cobijar” y connota una suerte de manto protector del frío, cápsula del mundo imaginado por el niño. Del mismo modo que el grillo busca refugio entre las plantas del jardín, el sujeto que canta lo remeda y se esconde bajo su abrigo. Canto y llanto, niño y grillo, quedan así hermanados por la necesidad de refugio en el invierno, uno canta, otro imita, e inundan las tardes frías y lluviosas del pueblo. “Ese canto, ese canto, que recorre los rincones/Ese llanto ese llanto que recorre callejones”. Rincones y callejones, todo lo abarca el canto-llanto del grillo-niño, así como el ritmo monótono de la lluvia y las hojas que caen. Especialmente en esta canción vale lo que señalara en el disco *Canto popular* la poeta Idea Vilariño:

esos íntimos, entrañables momentos, felicidades, desdichas, juegos, casi olvidados, casi pasados por alto; esas cosas que por estar de tal modo incrustadas en la vida parecen casi no tener entidad, casi no tener cuerpo suficiente para dar asidero a una canción. (1969)

Tanto en el tema de la infancia, como en algunos aspectos de la poética del pueblo, Carbajal rescata estas historias mínimas y casi intrascendentes que al adquirir dimensión poética quedan como creaciones que revelan la entidad de un mundo rico, variado, e inmensamente propio. Es la voz del poeta lo que revive el paraíso perdido de la infancia.

Trocha angosta (Octubre, 1970)

A las siete de la tarde
tienen música los rieles
asoma la trocha angosta
el hocico de juguete.

Tamaña carga de chircas
le lava el aire caliente
y el tizne de los obreros
y el sudor de aquella gente.

A las siete de la tarde
todo se hace más urgente
en las gorras ferrujientas
y en las manchas de los dientes.

Desde la risa espontánea
a la palabrota hiriente,
desde las manos hinchadas
a la delgadez del verde.

A las siete de la tarde
ya no está pero se siente
la hormiga casi de lata
que se anda gastando el vientre
partiendo los arenales
con su silbido indecente
pintando lomo' e zorrillo
en el cielo inútilmente

A las siete de la tarde
llegó la enana crujiente
el pergeño de las vías
se detuvo lentamente
y entró a morirse de vieja
y esto sí sucede siempre
cuando se cansen tus brazos
te olvidarán simplemente.

El título del texto canción hace alusión al ancho de las vías férreas, esas que aún pueden apreciarse en la calle Simón Betarte de Juan Lacaze, testimonio de un apogeo fabril que forma parte del pasado.

La “Casa del Niño” se ubicaba junto a la trocha angosta, frente a los enormes portones de la fábrica. El autor la menciona en el espectáculo de 2009 *Ronda por los barrios* en esas introducciones que caracterizan sus canciones:

Por ahí le erro la hora y es posible porque salíamos de día de la Casa del Niño, pero no sé... los recuerdos nos presentan verdades que nos parecen posibles pero que en realidad no son, los recuerdos se confunden con la fantasía, sobre todo cuando uno habla de cosas muy queridas como puede ser la infancia. Por eso yo digo que éramos chiquititos y que a las siete de la tarde; capaz que era a las siete de la mañana. (2009)

A partir de aquí el texto explicativo inicial coincide con el de *La casa encantada* (1995):

Todos los sábados, éramos chiquititos y todos los sábados a las siete de la tarde aquel trencito pasaba frente a la Casa del niño, cargado de chircas, leña, carbón; ese carbón, esa leña, esas chircas con los que el lunes a la madrugada, o sea el domingo de noche, la madrugada del lunes, se encendían las calderas de la fábrica. La Casa del niño era enorme, una casa enorme que terminaba en un fondo, y el fondo terminaba en un corralón. Nosotros entre los eucaliptus en ese fondo, jugábamos en el sube y baja, en el tobogán, en las palomitas, y ahí pasábamos el tiempo. Éramos los hijos de las obreras que desde los cuarenta días hasta los seis años de edad hacíamos turno de doce horas esperando a mamá. Todos los días, todos los sábados, a las siete de la tarde aquel racimo de chiquilines chiquititos

coreaba a media lengua el paso de la trocha angosta, del trencito, trepados al portón, de rejas que nos defendía de la libertad.



34

Este fragmento de la vida del autor, referido a su estadía en la “Casa del Niño” corresponde a su primera infancia. El ritmo tiene algo de canción de cuna, y no es la única del cantautor con esta característica. Es un tono como de cadencia infantil, de melancolía, de evocación de lo que no vuelve.

Desde el relato inicial se expresa metafóricamente la desesperación de los niños que se aglomeran, gritan y corean el ruido del trencito: “racimo de chiquilines chiquititos”. Desde el plano fónico la aliteración de sonidos como “ch” e “i” reproduce el bullicio de los niños.

³⁴ Fotografía de la fachada original de la Casa del Niño tomada por las autoras

Hay una hora en que los pequeños esperan porque es diferente, trae la novedad de lo pintoresco, y eso está expresado a través de la metáfora “A las siete de la tarde/tienen música los rieles”. La promesa de la diversión hace que el ruido se convierta en música, aunque se trate únicamente de la llegada del tren.

Lo primero que se atisba es el “hocico de juguete”, metáfora que la vuelve objeto de alegría desde la percepción del niño, mientras que el esfuerzo de la clase trabajadora está representado por imágenes como “gorras ferrujientas”, “manchas de los dientes”, “sudor de aquella gente”, “manos hinchadas”.

El trencito se menciona lo largo de la canción como “enana crujiente”, “hormiga casi de lata” o “pergeño de las vías”, aludiendo a su material y a su apariencia pequeña, a su andar ruidoso. A su vez, dan la idea de movimiento y plasticidad los gerundios “partiendo los arenales/con su silbido indecente/pintando lomo’e zorrillo/en el cielo inútilmente”. La naturaleza en su integridad es modificada por la máquina que viene a romper la paz de su perfección.

El transcurrir del tiempo y la rapidez con la que pasa se manifiesta al igual que en otros textos, por ejemplo *Pal abrojal* y *Los panaderos*.

Se describe en primer lugar la algarabía de los niños viendo pasar el tren y luego lo que ocurre cuando ya pasó: “a las siete de la tarde/ya no está pero se siente”, refiriéndose al ruido que permanece luego del breve pasaje.

Con más intensidad y crueldad aparece la idea del paso del tiempo al final, “y entró a morirse de vieja/y esto sí sucede siempre/cuando se cansen tus brazos/te olvidarán simplemente”. Ya en estos últimos versos se pasa de la descripción en la que el poeta se ubica desde afuera, a una generalización. No sólo se olvidará el objeto que deja de tener utilidad, el tren o cualquier otro, sino que la metonimia de los brazos cansados da a entender que el humano trabajador cuando ya no produzca pasará al plano más temido, el del olvido.

Exilio

El término exilio significa destierro, su origen etimológico está en el latín *exsilium*, que es derivado de *exsilire* que significaba saltar afuera, de allí la asociación. (Corominas, 1976, pág. 262) Según el Diccionario de la Real Academia Española el término alude a la separación de una persona de la tierra en que vive, generalmente expatriada por motivos políticos, y por extensión, al lugar donde vive el exiliado. Sin embargo hay innumerables connotaciones que encierra el término, que escapan a una mera descripción metalingüística.

Todo exilio es una diáspora en la que, más allá de las razones que lo originan, se diseminan partes de la identidad de una nación por el mundo. La necesidad del contacto con el suelo de origen y con las costumbres que conforman la cultura propia resulta imperante, y para mantenerla viva, desde tiempos inmemoriales los poetas, los aedos y los juglares han sido conexión fundamental con la patria abandonada. En la literatura griega clásica puede apreciarse cómo el exilio era peor castigo que la muerte para un ciudadano de la “polis” (por ejemplo en *Edipo Rey* de Sófocles). Ese profundo sentido de pertenencia es desgarrador también en textos de la Edad Media como el *Cantar de Mio Cid*.

El exilio es forzado, pocas veces es elegido o voluntario; cuando se da por cuestiones políticas generalmente se debe a que el sujeto sigue un ideal que el discurso hegemónico del poder desestima o prohíbe. Aun siendo voluntario, incluso hay un dolor profundo porque se desconoce la propia patria, por circunstancias adversas o crisis devastadoras. Siempre hay un sujeto que sufre la pérdida de la tierra, y este es un dolor ancestral en el ser humano porque él es uno con ella, y hay además todo un conglomerado de símbolos que refuerzan y fijan en el ser la identidad nacional o de un pueblo. Solo un exiliado puede definir lo que se siente en el exilio, solo un desterrado sabe el significado de añorar aromas, espacios y canciones, el habla y los sabores de su tierra natal.

En el caso de Carbajal, su exilio no fue tan drástico o acuciante como el de otros cantautores, artistas, docentes, etc.; él se va a la Argentina y de allí a España porque lo convocan a trabajar, y es desde donde verdaderamente fue exiliado. Sin embargo, ya había cantado en Uruguay *El hombre del mameluco*, o *Medio gato*, y en 1979 en Holanda el disco *Colmeneras* (que se edita en Uruguay como *Chiquillada*), cuyos temas de connotación política contestataria, le dificultaría más volver al país. Durante la dictadura militar su música se asoció al resto del canto popular uruguayo de corte revolucionario, por eso su retorno se dio luego de 1984, con la oleada de cantores que regresaron en ese momento. Este tema elegido da nombre a un álbum *Canto a los exiliados* del año 1979.

El exilio como vivencia es importante en la poética sabalera porque se lo enfoca desde un lugar muy peculiar: en él encontró el amor y fundó su nueva familia, y pese a la añoranza de la tierra propia, vivió y siguió con su vida. Dice en entrevista de Océano FM en el programa *NTN* antes referida:

De última yo soy un tipo bastante optimista y siempre he disfrutado de las circunstancias que no son tan felices, yo las convierto en felices, disfrutando lo disfrutable. Por ejemplo el exilio, qué pasa con el exilio: en el exilio todo el mundo plantea una soledad brutal, un desarraigo, una desesperación por la tierra, por los amigos, por los viejos [aclarar 'los padres, ¿no?'] por todo, los hermanos; sí, eso se siente. Pero en el exilio uno también vive, uno también come, conoce cosas, conoce mujeres, te enamoras y tenés hijos, (...) o sea vivís como si no estuvieras en el exilio, vivís tu vida.

La experiencia del exilio comporta para quienes la vivieron una doble perspectiva: por un lado, ahuyenta el miedo a la persecución, a la cárcel, el dolor y la tortura; por otro lado es el desgarró de dejar su lugar, sus pertenencias, sus raíces. Esta dicotomía se conjuga en una manera de vivir diferente, entre la añoranza de un país que no es el que los expulsó, y la tranquilidad de saber que el país que existe está lejos, y no puede dañarlos. En ese sentido Carbajal habla de que él no fue desgraciado en el exilio, sino que se enamoró, formó otra familia y pudo crear y anhelar volver al mismo tiempo.

Para este tema se seleccionan dos textos en especial; ambos son del año 1984 cuando ya era posible *Volver...*

La flota (Angelitos, 1984)

"La flota" fue grabada en 1983, en un año que fue de gran crecimiento de la resistencia del pueblo uruguayo a la dictadura, un momento en que para los exiliados uruguayos, como el mismo Sabalero declaraba, ya parecía más cercana la vuelta al país, a la querida tierra. Primeramente "el Sabalero" la cantó con Pepe Guerra y luego con la murga Falta y Resto, y la canción se convirtió rápidamente en uno de los cantares de la resistencia y en expresión de ese anhelo de reencuentro del pueblo uruguayo. (2014)

Volver

volver a ver tu cielo azul,

sentir

tu verde canto de mar,

amor

.

Vivir

con renovada alegría

la esperanza que un día / fue

tu calor tierra mía, / y se

se perdió en el adiós.

.

Volver

desde los tercios del alma gris,

a ti, madre tibia y brutal,

dolor.

.

Sentir

como rebrota la infancia

de la oscura distancia que

nos quemaba la vida ayer

y hoy es puente de amor.

.

La gente manda cariño,

manda nostalgia,

manda tristeza.

La gente no cree en la muerte,
quiere la vida, busca belleza.
La barra soltando amarras
anda el camino de la querencia.
La tierra siempre se aferra
a los rincones del corazón.
La flota no quiere otra
que ver la tierra donde nacimos.
El tiempo vendrá cantando
lo que ganamos, lo que perdimos.
Volver es robarle al tiempo
la batallita de la experiencia.
La tierra nunca es ausencia
cuando se lleva en el corazón.

.

Volver
desde los tercios del alma gris,
a ti, madre tibia y brutal,
dolor.

.

Sentir
como rebrota la infancia
de la oscura distancia que
nos quemaba la vida ayer
y hoy es puente de amor.

.

La gente manda cariño,
manda nostalgia,
manda tristeza.
La flota no quiere otra
que ver la tierra donde nacimos.
La barra soltando amarras
anda el camino de la querencia.
La tierra siempre se aferra
a los rincones del corazón.
Volver es robarle al tiempo
la batallita de la experiencia.
La gente no cree en la muerte,
quiere la vida, busca belleza.
El tiempo vendrá cantando
lo que ganamos, lo que perdimos.
La tierra nunca es ausencia
cuando se lleva en el corazón.

.

Volver
volver a ver tu cielo azul,
sentir
tu verde canto de mar,
amor.

.
Vivir
con renovada alegría
la esperanza que un día / fue
tu calor tierra mía, / y se
se perdió en el adiós.”

El texto canción tiene la particularidad de que conjuga el canto de El Sabalero con la intervención de la murga Falta y Resto, así se presenta en el disco *El Sabalero* (ORFEO 2009), que se sigue en esta parte del trabajo. En ese disco grabado en vivo, hay además una introducción: “El Marce me dijo que venía en febrero o en marzo. El Pato iba a venir el 19 pero no puede. El Colorado no sé cuándo viene. Les estoy dando noticias de la gente....”

Aquí el poeta cumple la función de aedo como en la Antigüedad, de juglar como en la Edad Media, llevando de pueblo en pueblo noticias de la diáspora. Los nombres propios, más precisamente los apodos, sin apellido ni otro referente hacen más cercano el mensaje acortando las distancias.

El texto se estructura en torno al término *Volver* que es el leit motiv; por su repetición, el verbo tiene un efecto no solo rítmico sino semántico, como de fórmula mágica que conjura la concreción del regreso. Desde el comienzo se identifica “volver” con “sentir”; volver significa también empezar a sentir nuevamente, como una suerte de despertar.

Imágenes cromáticas impregnan la primera estrofa. El país se recuerda por su cielo azul y sus campos, su verdor que se metaforiza en mar a la vez. Desde el comienzo del texto la tierra se identifica con el calor, con lo afectivo que se guardó como esperanza, pero que se renueva ante la posibilidad de regresar a ella. Ese calor del suelo natal se perdió en “el adiós” o sea cuando se dejó el país, el poeta desde una primera persona que acerca mucho la vivencia cantada al receptor, expresa cuánto se dejó: la alegría y la esperanza.

La segunda estrofa es la misma que cierra el texto otorgándole una estructura muy peculiar a la canción.

El deseo de volver se atesora en lo más profundo del alma, desde donde brota esta canción, un alma que ganó grisura por la nostalgia, y el poeta se dirige directamente a la tierra a quien llama “madre tibia y brutal”, en una concepción ancestral que conjuga eros y thanatos,. La brutalidad con la que se extraña es la brutalidad con que sus hijos fueron expulsados de ella, no por ella: “Sentir/cómo rebrota la infancia/de la oscura distancia que/nos quemaba la vida ayer/y hoy es puente de amor.”

En este caso volver es sentir, es despertar y el verbo “rebrota” tiene tantas connotaciones positivas que sugieren la apertura a la vida que ha estado sepultada. La infancia es lo que sale de la oscuridad e ilumina con fuerza el presente. Lo que quemaba, hería era la distancia, pero eso se transforma en “puente”, en camino hacia la tierra. Las imágenes de los versos se estructuran con antítesis, luz-oscuridad, lejanía-puente, ayer-hoy. Lo que se ocultó en los recuerdos amanece con fuerza ante la inminencia del retorno. “La gente manda cariño/manda nostalgia, manda tristeza/La flota no quiere otra/que ver la tierra donde nacimos/La barra soltando amarras/anda el camino de la querencia”

Cariño, nostalgia, tristeza son las últimas palabras de los tres primeros versos, y la insistencia del verbo “mandar”, sugiere la distancia y la intensidad del sentimiento. “La gente”, luego “la barra” y “la flota” aluden a los exiliados, el poeta los metaforiza en “la flota”, como una patria aparte que se hizo a la mar y emprende el viaje lento y seguro hacia la orilla propia. El soltar amarras sugiere el dejar atrás los miedos, soltar los cables que atan a la extranjería y animan el viaje. Como en *Tierra*, el poeta echa mano de la metáfora del camino como vida vivida, y en este caso, el camino del exiliado es el de la querencia, palabra de sugerencias autóctonas que refieren al pago, a la tierra propia. La fuerza que impulsa ese despegue es el deseo de volver, porque: “La tierra siempre se aferra/ a los rincones del corazón”.

La imagen del corazón como refugio de los recuerdos también es propia del lenguaje sentimental, y Carbajal se la apropia para dar cabida a la idea del espacio que en los exiliados ocupa el recuerdo del país lejano. Esa misma idea cierra el juego de imágenes que canta, en *El Sabalero* (ORFEO;) la Murga: “La tierra nunca es ausencia/ cuando se lleva en el corazón”. La ausencia se niega si hay lugar en el recuerdo.

Como en tantos textos del autor, el recuerdo o la patria de la memoria sigue siendo una de las canteras temáticas de las que extrae sus textos. “Volver es robarle al tiempo/la batallita de la experiencia/La gente no cree en la muerte/quiere la vida, busca belleza/El tiempo vendrá cantando/lo que ganamos, lo que perdimos”.

La metáfora del regreso se estructura en torno a la idea de ganarle al tiempo motivos para volver, esta utópica idea está condensada en esta imagen.

Haber vivido y haber sufrido, haber gozado es haber aprendido y esas vivencias cotidianas son sugeridas en el diminutivo que alude a las pequeñas grandes batallas, sobreviviendo en el exilio o en la distancia. Luchar contra la idea de morir lejos aferrándose a la vida es la forma de desprenderse del miedo y las amarras. La historia y el tiempo serán testigos de lo que la experiencia dejó y se llevó en la vida de los exiliados, ahora expresado desde un yo plural, un nosotros que aúna a todos los que estaban lejos, y de algún modo, a todos los hombres también.

Tierra (La muerte, 1984)

Vienen por el camino largo
rumbos nacidos tras del mar
Tierra, precisan de tu abrazo
Sueños que son tu realidad
Vienen rastreando lluvia y campo
Rozando el beso fraternal
Tienen encuentro vida y muerte
Siempre se vuelve a comenzar.

Vienen por el camino largo
Con todo un tiempo de dolor
Son un enjambre de pasiones
Que la distancia no tapó
Tierra ponchito de los nuestros
Sudando siempre han de sudar
Los que se afirman en sus manos
Prometen con el alma
Que nunca han de olvidar

El texto se organiza en versos de nueve sílabas, quizás intuitivamente el poeta supo que la experiencia contada-cantada necesita mayor tiempo y *tempo* (ritmo) de expresión por el dolor que ella comporta. Una cierta asonancia en “a”, que alude al absoluto y lo inconmensurable sugiere ese sentido enorme de la tarea de volver.

El título del tema es de por sí universal, *Tierra* simplemente, sin particularizar porque el recuerdo de la propia patria está implícito más allá de las delimitaciones fronterizas.

Comienza el texto con la inminencia de los exiliados decididos a regresar “Vienen por el camino largo”, por el más doloroso de los procesos y las más diversas de las distancias. El modo de encontrar el camino de regreso al país es venir “rastreado lluvia y campo”, aspectos autóctonos de la geografía del Uruguay. De este modo, la Tierra cobra mayor significación al asociarla con lo telúrico propiamente dicho, añadiendo a la dimensión simbólica del término la realista de la lluvia y la tierra mojada. El gerundio “rastreado” prolonga el regreso emprendido, y crea la idea lenta y desorientada por momentos, del camino a casa. Hay una actitud algo primitiva en el hecho de seguir el olor o la huella del campo y la lluvia, que puede sugerir el retorno al origen.

La metáfora -de larga data literaria- que identifica la vida con el camino refiere en este caso al trayecto vital que implica el regreso, que aquí es largo no solo por la distancia, sino porque late en él el dolor acumulado por años.

También la idea del regreso que se atesora desde tiempo se sugiere en el verso “rumbos nacidos tras del mar”. Habría una oposición entre la idea de la tierra como lo sólido y lo seguro y el mar como el impedimento para llegar a ella. Es una idea que ya Homero recreó en *La Odisea*: Odiseo es un desterrado, no por motivos políticos, que no puede llegar a Ítaca: toda *La Odisea* es el anhelo de la tierra desde el mar, que es el gran impedimento que el personaje debe franquear.³⁵ Esta alusión acentúa las distancias; es la frontera líquida que separa al hombre de su tierra, pero que de todos modos será vencida por la firme voluntad de volver.

Los exiliados conservan en su alma los más hondos deseos y añoranzas, metafóricamente “son un enjambre de pasiones/Que la distancia no tapó”, porque conservan su fuerza interior, que es lo que los impele a regresar. La expresión “enjambre” sugiere movimiento, inquietud, vitalidad y eso es lo que la distancia, ni siquiera el exilio, pudo aquietar ni silenciar.

³⁵ También Eneas es un desterrado de Troya que vaga por los mares hasta llegar a Italia. Y como referíamos antes, más claramente el Cid, traicionado y desterrado de Castilla.

La necesidad afectiva que la tierra propia despierta se contiene en el vivo reclamo del poeta: “Tierra/precisan de tu abrazo (...) rozando el beso fraternal”. El Sabalero adopta una distancia estética que es distancia afectiva también, refiriéndose al texto en forma impersonal, en tercera persona, como si se alejara para tomar impulso y cantar.

El beso y el abrazo son actitudes del amor maternal que el exiliado añora de su patria; el deseo que mueve y conmueve al que está lejos es solo posible en la tierra lejana: “Sueños que son tu realidad”.

Uno de los objetivos de este trabajo es rastrear en la poética sabalera el tema del eterno retorno desde la realidad o la memoria, a un tiempo –espacio que se considera propio: “Tienen encuentro vida y muerte/ Siempre se vuelve a comenzar”. La vida y la muerte aparecen aquí como aspectos de un mismo movimiento pendular, de un permanente regreso. La antítesis vida-muerte se resuelve volviendo, porque se encuentran en un oxímoron que deja de ser tal.

El adverbio de tiempo “siempre” prolonga en la perspectiva humana la ilusión de eternidad, en este caso, la posibilidad perpetua del regreso. Por otra parte, el verbo conjugado “vuelve” en tiempo presente acentúa lo inmediato y da el remate al deseo del que está lejos de una infinita posibilidad de intentos por comenzar de nuevo. Cuando se revela en el entramado textual tal riqueza sintáctica y semántica no puede asociarse a ingenuidad expresiva, a pura espontaneidad. “Tierra ponchito de los nuestros/sudando siempre han de sudar”.

Esta es una de las metáforas de la poética del exilio, la tierra como poncho, abrigo criollo -tan entrañable desde el diminutivo-, sugestivo de la protección que ofrece el país. El pronombre sugiere el abrazo de ese poncho que no deja a nadie fuera de su cobijo. La imagen implica dejar a un lado los miedos y las amenazas que provocaron el exilio; luchar contra todo vale si eso implica regresar, y el sudor es producto de ese trabajo. “Los que se afirman en sus manos/prometen con el alma que nunca han de olvidar”.

La imagen “los que se afirman en sus manos” alude a quienes se levantan después de haber caído, a los que con ese mismo ahínco se aferran al deseo de regresar. Jurar con y desde el alma le da solemnidad a la firme decisión de no olvidar la tierra. Esa idea de perpetuidad de la lucha del que quiere volver estará siempre porque la tierra es la madre, los hermanos, los amigos, el barrio y todo lo que define la identidad del ser humano. José Carbajal lo supo, porque siempre volvió.

Los viejos

El viejo (La muerte, 1984), (Sacando de la mochila, 2004)

“Préndale cartucho, Don Ramón!”

Macario Pereira

Cuando fue entrevistado por “Consentidas” a El Sabalero le piden una frase que lo represente, que hable de él, y el cantautor copia en una pizarra “Préndale cartucho Don Ramón!!!”. Entonces cuenta cuál es el origen de esta frase, que se selecciona como epígrafe:

Yo tengo un amigo que se llama Macario a quien tengo una canción El rancho e' Macario [Pal abrojal] que fue la que pasamos cuando empezó el programa (...) y habla muy exagerado Macario, ¿no? Y mi viejo se llamaba Ramón, Don Ramón, entonces eran bastante amigos ellos, era mi amigo pero era muy amigo de mi padre. Mi padre era cazador de capinchos, era un cazador, le decían el capincherero en Juan Lacaze, sí, entonces cada vez que lo veía y que le ofrecía algo mi viejo decía: ‘Préndale cartucho Don Ramón’ y esa frase ahora cada vez que alguien me propone algo que me gusta, que me entusiasma digo Préndale cartucho Don Ramón, vamo a hacerlo.

En el espectáculo *Sacando de la mochila* (2004) El Sabalero recitó *El viejo* que ya había presentado en *La casa encantada* (1995). La cercanía del público en el primer espectáculo mencionado vuelve mucho más coloquial e interactuada la puesta en voz, por lo cual hay extensos pasajes de poesía y de descripciones que resultan imposibles de llevar a la escritura, porque ello anularía su espontaneidad, y no lograría captar la íntima recepción del recitado.

Por ejemplo, el siguiente pasaje abre en *Sacando de la mochila* el tema de *El viejo*:

Mi padre nos relataba pacientemente el mundo rescatando cosas de su vida andariega o de su todavía latente picardía de canarito simple que por fin había echado raíces y se había ido acostumbrando al barullento pero pacífico ambiente de pueblo obrero.

Aquí resulta evidente el valor afectivo y testimonial del relato oral de padre a hijo, que ya había aparecido en *Grillo cebollero*, pero en este recital se enfoca más en la figura paterna que transmite su experiencia y su saber en forma de cuento. Esto responde al tópico del puer senilis en principio (Curtius, V. I, cap. V, pág. 149), ya que el padre aquí se muestra aún joven, “su todavía latente picardía de canarito simple”. Este tópico tan antiguo que procede de la literatura latina, alude a la fusión de la madurez con la juventud, ya que el joven posee la experiencia de un anciano. La veneración del viejo, del que ha vivido mucho y ha aprendido más, se refleja en este caso en la imagen del padre del poeta, que ha recorrido muchos caminos.

Respecto de este periplo que enriquece la vida del joven padre, aparece este pasaje en *La casa encantada* (1995):

Y mi padre nació en la Villa del Soriano, que creo que es el pueblo más viejo de acá del Uruguay. Por ahí anda la historia. Después vivieron un tiempo por ahí por Dolores, también es Soriano, y después, cuando él era muchachito, mis abuelos compraron un campito al pie del Cerro de las Armas, que es Colonia, y ya arrancaron con toda la muchachada.

Pero a él le duró poco, porque a los catorce años se fue de las casas y empezó a ganarse la vida como pudo. De peoncito se fue haciendo bolsero, cosedor y maquinista en las trillas, esquilador, tractorista; zafra que había

zafra a la que se le prendía. Jineteaba lindo, era alambrador de primera, siempre fue muy prolijo pa todo. Capaba, pialaba, marcaba y desguampaba. Mirá: solito era capaz de perforar la tierra a pico y pala hasta encontrar el manantial del pozo.

Después, muchos años después, cuando ya era casado y mis hermanos se criaban, tuvo horno de ladrillo en la Boca del Rosario. Un tigre en la carretilla. Infatigable en el pisadero, según mi madre, era imbatible cortando adobe: cinco mil por día y sin barrero.

La enumeración exhaustiva de oficios del padre referidos al mundo rural exalta la acumulación de saberes, el enorme sacrificio y la veneración del trabajo. Estos oficios típicos del hombre rudo y libre podrían contrastarse con la dependencia de un jefe y un horario cuando entró en la fábrica textil. La visión del niño parte de la idea del padre como héroe, que con los años será necesario reconstruir desde un parámetro más humano.

Según Guillermo Echavarría (2001, pág. 27) “El héroe es un buscador, en los bosques, en las ciudades, en los desiertos, en donde le toque actuar”. Según este relato, el padre del poeta también se ha adaptado a las situaciones y ha aprendido de ellas, defendiéndose “donde le toque actuar”.

La fuerza hiperbolizada en la perforación de la tierra evidencia esa idealización del padre, capaz de extraer la vida-agua de ella. Es intensa la huella que ha quedado en el hijo adulto, aun cuando el relato se reconoce inverosímil, propio del mito heredado de generación en generación, como dice en *Sacando de la mochila*:

Según mi madre cinco mil adobes por día y sin barrero, y yo no puedo decir que es verdad ni que es mentira y era porque lo decía mi madre que era una santa. Pero son esas cosas que se inventan en los pueblos, en las familias, que se hacen esos mitos y se dicen cualquier disparate y uno después lo repite. Nadie, ningún hombre, ser humano es capaz de cortar cinco mil adobes sin barrero.

El poeta se adentra en el territorio del mito; la imagen invencible, altísima del padre ha sido construida por la madre, verdadera hacedora de mitos, constructora de un héroe. Pero éste ha contribuido con su saber hacer al relato de la madre, fortaleciendo esa imagen. “El rasgo más destacado del carácter del héroe es su coraje, su valentía. Esta cualidad no puede estar ausente en él” (pág. 79)

Esta se observa en el viejo al haber afrontado íntegra y cabalmente su supervivencia y la de su familia pese a los obstáculos de la vida. En este sentido, la visión heroica del padre, que trasunta el relato poético de El Sabalero puede ajustarse a esta idea de Campbell: (2006, pág. 26) “El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales”.

En las dos puestas en voz citadas para este tema, puede apreciarse cómo el poeta enfatiza dentro de los oficios del padre los dos que más marcaron su vida:

Pero yo pienso que sus oficios más lindos fueron el de injertador y el de quesero. Me contaba con frecuencia, porque yo se lo pedía, el cruce de los frutales, y mientras iba hablando iba haciendo la pantomima en cualquier plantita del patio con la navaja o con el dedo.

No es un hecho menor que a pedido de José el padre relate una y otra vez el mecanismo de su trabajo, como ancestralmente se ha hecho. Por lo tanto es válido señalar aquí cómo el aspecto heroico de esta visión del padre se cumple en las palabras de Campbell: el padre-héroe- sale, aprende y regresa para “enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida”. (pág. 26)

Estos oficios que atrapaban la atención de José se relacionan con la naturaleza y la vida misma: injertador se refiere a quien “aplica parte de una planta con una o más yemas al patrón, soldándola con él” (2015). Es decir, el padre conocía los secretos de las plantas, sus posibles cruzamientos como una suerte de demiurgo o de chamán.

Su trabajo de quesero también refiere a la pureza del contacto con la vida animal. El conocimiento que domina el padre puede interpretarse como total, puesto que abarca el mundo vegetal y animal. Esta admiración por su habilidad aprendida de la vida misma, se revela en el pasaje de *Sacando de la mochila* que refiere al episodio del parto de la vaca Tortuga:

Con mucho de su parte y un poquito de la mía me fue metiendo en la maravilla de los animales y la lechería. Cada vaca tenía su nombre y su caricia, les charlaba despacito, largo, con paciencia y hasta los bichos más resabiados quedaban como adormecidos.

Me acuerdo que una noche fría del '60, '60 y pico, la Tortuga –que era una vaca, no? [risas] claro, tenían nombre las vacas, no podía parir sola. La pobrecita bufaba y se revolcaba en el fondo del galpón. Mi viejo decía como pensando en voz alta: - Esta vaquita es muy estrecha o el mocito viene al revés. Bueno. La cosa se nos complicó y tuvimos que seguir de largo toda la noche. El paisano, cabortero viejo, cazó un balde con agua tibia, se enjabonó el brazo derecho hasta el hombro y metiendo mano en la primeriza empezó a dar vueltas y a sacarle la cría.

La vaca, tumbada con las manos atadas y las patas abiertas, tensas por las guascas que las sujetaban a un poste, se ahogaba desesperada. Yo, muchachón ya, temblaba de frío y de lástima sosteniendo un farol a mecha. Durante todo el tiempo que estuvo ayudando a la bicharraca no paró de conversarle (¿) -Paciencia mijita, ya va a salir el pibe, ayude, ayude un poquito. A ver, ahora lo agarré, ahí viene, ahí viene!, ahora sí, ahora vamos juntos, juerza, juerza, que viene, juerza, juerza carajo, juerza Tortuga!

La extensa descripción poética del parto de la vaca Tortuga contemplado por el joven, atribuye al padre la mayor parte del trabajo, mientras él se va adentrando paulatinamente en el saber hacer del viejo. La antítesis mucho-poquito representa la diferencia de fuerza, experiencia y edad; el joven se transforma en aprendiz. El poeta señala cómo el hablar dulce y pausado por parte del viejo, genera en los animales cierto efecto órfico, subyugando las fuerzas naturales con su voz: “hasta los bichos más resabiados quedaban como adormecidos”.

El hecho de que todos los animales tuvieran nombre remite al principio organizador del mundo ya presente en el texto del Génesis bíblico, en donde cada cosa, cada ser se individualiza y nombra para sustraerse del caos originario. El hecho de dar nombre a la vaca recuerda inexorablemente al proceso de “bautismo” al que Alonso Quijano somete a Rocinante, a sí mismo y a Dulcinea. Nombrar es dar identidad, dar un lugar y una historia. Llamar al ternero por nacer “mocito” o “pibe” es humanizarlo, y sugiere la honda ternura del viejo, íntegramente compenetrado con el mundo animal que lo rodea. Esto mismo se ve reflejado en el trabajo de ayudar a parir –dar vida- en que el viejo pone todo su empeño y cariño.

“Yo, muchachón ya, temblaba de frío y de lástima sosteniendo un farol a mecha”. La imagen del joven sosteniendo el farol en medio de la oscuridad, y el cuadro de la vaca que sufre, atada y abierta, es vivencia inolvidable para el autor. Mientras el viejo ayuda a dar a luz, el muchacho da luz con el farol, y el poeta años más tarde dará a luz con la poesía este intenso fragmento de su vida.

Son conmovedoras las palabras con que el viejo arenga a Tortuga en sus pujos, como si se tratara de una mujer: “-Paciencia mijita, ya va a salir el pibe, ayude, ayude un poquito. A ver, ahora lo agarré, ahí viene, ahí viene!, ahora sí, ahora vamos juntos, juerza, juerza, que viene, juerza, juerza carajo, juerza Tortuga!”

La frase “Para mi viejo la belleza se hacía sudando” resume quizás la cosmovisión de este hombre idealizado por su hijo, que solo entendía lo bello a partir del esfuerzo, el trabajo y el sacrificio.

El Viejo hortelano (*Sacando de la mochila*)

Bien sabe el hortelano cuando verdea el arbolillo

Prólogo en el Cielo *Fausto* Goethe

En el mismo recital El Sabalero retrata a su padre como hortelano a través de una descripción poética de su huerta, que es un estallido de colores.

Se gozaba el hombre mostrándome las manchas de colores que formaban los tomates, morrones y berenjenas en su quinta bien plantada y bien cuidada. Decía como zonceando que las flores de las zapalleras eran fogones que encendía la primavera para ir entibiando el campo. Higos, limones, duraznos, damascos, nísperos y naranjas, todo se balanceaba al sol, madurando. Cuando a la hora de la siesta partía una sandía jugosa y colorada, se le hacía agua la boca y la alegría le llenaba la cara. Parecía un gurí.

Todo lo que otorga la naturaleza lo logra el hombre a través del trabajo y el sudor, para luego recoger los frutos y disfrutar de esa belleza. La amplia sonrisa del viejo al contemplarlos es sugerida a través de la metáfora “y la alegría le llenaba la cara”. El viejo no pierde la capacidad de maravillarse una y otra vez, ante la gozosa contemplación de la sandía, y esto lo vuelve un niño. De este modo, la isotopía del niño sabio se vuelve presente: “Parecía un gurí”.

La descripción donde predominan los rojos, verdes, morados, los colores cálidos alcanza su mayor expresión poética en la metáfora “las flores de las zapalleras eran fogones que encendía la primavera para ir entibiando el campo”.

El viejo cazador (*Sacando de la mochila*)

El último rasgo del padre que se señala en este espectáculo es el de cazador. La función arquetípica del cazador es la de someter a las piezas con su dominio. Este personaje aparece recurrentemente en algunos cuentos de hadas o relatos para niños, como en *Blanca Nieves* o *Caperucita roja* en los que salva a las protagonistas.

Así como en el relato del parto de la vaca Tortuga la ternura y la paciencia del viejo dominaban el cuadro, aquí, al enfatizar su puntería y precisión a la hora de cazar se sugiere la rudeza y el dominio del padre frente al mundo animal. El Sabalero fundamenta el apelativo “capincher”-por capincher- surgido en Juan Lacaze como disparador para el relato minucioso, entretejido de enumeraciones alusivas a la fauna y flora nativas. El poeta ha recibido de su viejo un incalculable saber de lo autóctono, a través de la experiencia compartida.

Allá en Juan Lacaze, en el pueblo, le decían el capincher. Era famoso por su puntería con un mauser de la Primera Guerra con el que mató sesenta y seis capinchos de sesenta y seis balazos; y lo dije, y lo dije: eso decía mi madre (risas) qué voy a hacer yo. Bueno, parece que no era todo bueno ahí.

Lo rudimentario del arma no impide la hiperbolización de sus hazañas ni de su capacidad. El relato de la madre sostiene y alimenta la imagen heroica del padre, porque al decirlo ella se vuelve indiscutible. “Cuando yo todavía hablaba a media lengua me llevaba pa afuera con él y dormíamos al aire libre, en aquellas noches aprendí a mirar las estrellas y las constelaciones”.

Además de la huerta y la maravilla de lo que allí se cosecha, este hombre que fue su padre le pudo enseñar a mirar el universo, a apreciar lo inconmensurable del firmamento, tanto como lo más cercano y contingente:

En la hermosa aventura de mi niñez aquel hombre que olía a trabajo me fue haciendo conocedor de esos mundos, unos tan arriba y otros tan cercanos y desconocidos, (...) y me llevaba a que me enriqueciera la vidita entre los pescadores que espiaban por turno desde los médanos de la orilla entre perros, botes, correcostas y caraos, los coletazos relampagueantes del cardumen.

La metáfora de lo que significó su niñez como aventura, remite nuevamente a lo mítico. La figura del padre como facilitador de saberes, maestro y guía le ha dejado un aprendizaje que ha sido total: le ha mostrado el cielo, la tierra y el río, cada uno con su misterio y peculiar belleza.

Pero había algunas hazañas más violentas, más apasionantes, casi inalcanzables para los demás chiquilines del pueblo que mi viejo sabía regalarme. (...) Salir, salir a corretear mulitas por las cuchillas en las noches de luna, o a buscar nidadas de avestruces por los bajos era lo que más me entusiasmaba de aquellas campereadas. Mi viejo, conmigo de colita, se arrastraba quilómetros bajo el monte sucio, tanteando las bostitas frescas, mirando las pisadas o venteando los revolcaderos. (...) Nunca regaló una bala.

De las aventuras con su padre, la cacería ha sido para el poeta una de las más importantes experiencias; él mismo la reconoce como violenta, pero a la vez fue capaz de hallarle pasión. El marco de la noche le da al relato de la cacería misterio y patetismo, donde el padre como un lebrel con su cachorro a cuestas persigue las presas. Consustanciado con lo telúrico y hasta lo escatológico el viejo cazador actuaba con experticia imbatible que el hijo admiraba y admira aún desde el recuerdo.

El tiempo pasó. Yo crecí y me alejé de él llevado por otras aventuras que no podíamos compartir. Un día cantó flor y se fue al mazo, sin que hayamos podido pegarnos un abrazo bien, bien, pero bien fuerte como hubiéramos querido. Qué lástima! Qué lástima!

Tópico presente en otros tantos textos de Carbajal es este del tiempo fugaz que todo lo acaba. La ley natural que dicta que los hijos se aparten de los padres es expresada con nostalgia por el narrador, embarcado en la aventura de vivir su propia historia. Sin embargo, este relato da cuenta de las herramientas riquísimas que el padre le dejó.

La metáfora del truco, propia del mundo del boliche, es la forma tal vez menos dolorosa de expresar la muerte del viejo sabio. El lamento final es la ausencia del abrazo de despedida, que se vuelve más intenso en la elección de la expresión “pegarnos un abrazo”, y en la reiteración elegíaca del “Qué lástima!”

Don Ramón Carbajal murió cuando El Sabalero no estaba en el país. Dijo en entrevista del 14 de julio de 1989 con Brecha:

“El viejo se murió estando yo allá. Que fue horrible. Verá, todo metido en un globo que es ‘no poder volver’.”

Colmeneras (Colmeneras, 1979)



36

Y en ese mismo patio, a ese mismo patio, lo chijeteaba de rojo el viejo hibisco silencioso. El jazminero nos gritaba diciembre, fiesta, familia, vecinos, floreciendo y tomando el pueblo con cantidades de jazmineros que reventaban en el verano; una generosa ternura de conejitos, nardos, clavelinas, conseguían tus manos cansadas regando con agua llovida cada atardecer. Tus lentes, tu sonrisa gordita, tu batita liviana, y aquel corazón más grande que el pecho, bonita.

Este es el inicio del relato que precede a *Colmeneras* en *La casa encantada* (1995). Aquí el poeta recrea el jardín de la casa familiar y coloca a la madre en el centro de ese universo colorido y perfumado. Ella se presenta como una flor más en el medio del patio, pero a la vez es la que da vida y

³⁶ Fotografía tomada por las autoras de la pintura mural realizada por los estudiantes de Facultad de Arte

sustenta su belleza. Las flores son el premio al cansancio sugerido en la metonimia de las manos, herramientas del trabajador que encuentran recreo en el jardín propio, luego de gastarse en la fábrica.

En la descripción de la madre la iteración del pronombre posesivo la particulariza, la vuelve única. La grafopeya se completa con la etopeya que alude a su bondad, para así dejarle un adjetivo final: “bonita”, que encierra lo físico y lo espiritual. En el recital antes citado se acentúa la ternura del recuerdo materno a través de la inflexión de la voz del cantor que enlentece el término final.

En la introducción a *Carita gris*, en el mismo disco, dialogan intertextualmente estas descripciones de la casa y los padres:

Era una fiesta de pájaros y de flores. Arrecostándose a las verjas lagrimeaban las rosas, claveles, clavelinas y malvones. En tarritos de aceite, mi mamá acunaba pensamientos, violetas, geranios, gladiolos, azucenas y conejitos (...) y casi recuerdo cuando mamá regaba las cretonas y papá contemplaba sus canarios con un sol moribundo, que era el único que conseguían porque siempre llegaban tarde.

La metáfora del patio como fiesta refiere a los colores que las plantas alegremente otorgan. La enumeración de flores, y la generosa maternidad con que Doña Carmen las “acunaba” intensifican esta idea del patio como remanso y paraíso, donde aves (plano superior) y plantas (plano inferior del universo) completan ese mundo, en el que los obreros recuperan su asidero con la vida. El mito del retorno permanente también se puede ver en este aspecto cíclico del agua llovida que vuelve a las plantas para alimentarlas y embellecerlas.

“(...) con un sol moribundo, que era el único que conseguían porque siempre llegaban tarde.” El sol moribundo del atardecer, también asociado al final de un ciclo, es el único al que acceden los obreros porque, en las horas de plenitud del día están encerrados como condenados en la fábrica. Aunque este sea el único que alcanzan, los viejos contemplan y disfrutan ese pedacito de paraíso, construido por ellos mismos, en el patio.

La figura de la madre está representada en el término “fabriquera” y en la elección de la metaforización de las “Colmeneras”. En la idea de la obrería multitudinaria y silenciosa, constante, incansable, se suma la idea de la madre del poeta como una “abeja” más que construye esa gran colmena que es la fábrica.

Colmeneras (Colmeneras, 1979)

Aunque soy vuelo que avento
todo en guitarras y en cuentos
guardo un rinconcito solo
para llevar tu recuerdo.

Haré mudar las palomas
del blanco al rosa si puedo
decirles cuánta ternura
me puedes dar en un beso

La fabriquera y el mar
conversarán del regreso,
el mar que siempre es distancia
y ella que acerca con sueños.
Sobre los médanos van
acorrando el silencio
igual que la madre mía
las colmeneras de mi pueblo

El arrabal de violetas

clarearon tus pensamientos
cuando acunaste mi infancia
en la rosa de los vientos

Nunca podrán soledades
arrasarnos el destierro
porque tenemos amores
sembradores de buen tiempo

La fabriquera y el mar
conversarán del regreso,
el mar que siempre es distancia
y ella que acerca con sueños.
Sobre los médanos van
acorrando el silencio
igual que la madre mía
las colmeneras de mi pueblo.

La elección del paradigma que asocia a las obreras con la colmena da sentido al título y a todo el texto. La imagen de la “fabriquera” remite a la idea de laboriosidad, la creación y la riqueza, aunque esta no sea precisamente material. Al comparar a través del leit motiv a la madre con la colmenera se alude al simbolismo del matriarcado que señala Cirlot. (pág. 49)

Si el recuerdo es una isotopía que recorre toda la obra del autor, en este texto se enfatiza la figura de la madre como ocupando un lugar privilegiado que acorta y a la vez acentúa la distancia. “guardo un rinconcito solo/ para llevar tu recuerdo”. Desde el inicio del texto canción se percibe el contraste de la juglaría que todo lo vierte en canto y cuento, frente a la discreción y la intimidad que se reserva para el recuerdo de la madre.

El poeta se propone, como un mago, transmutar la naturaleza de las cosas por ella, para decirle cuánto la extraña. La idea de lo femenino está connotada en las palomas y los colores rosa y blanco, y la ineludible asociación al cariño materno “cuánta ternura/me puedes dar en un beso”.

La fabriquera y el mar aparecen como un binomio en el texto: una es la madre obrera, otro es símbolo de la distancia entre ambos. La madre forma parte de ese universo fabril y sin embargo, reserva un momento para enfrentarse al mar para, como Odiseo, añorar y soñar con la unión nuevamente. Vale recordar que el disco *Colmeneras* es del año 1979, cuando Carbajal estaba exiliado y fue grabado en Amsterdam, lo cual intensifica los sentidos del texto.

“Sobre los médanos van/acorralando el silencio/igual que la madre mía/las colmeneras de mi pueblo” Las colmeneras a las que alude el texto son las que ahogan el silencio de la distancia, diluyéndolo de a poco.

“Nunca podrán soledades/ arrasarnos el destierro/ porque tenemos amores/ sembradores de buen tiempo”. La estrofa es una declaración de esperanza por parte del poeta acerca de la imposibilidad de que el exilio triunfe en su corazón, porque sabe que la fabriquera y todas las colmeneras lo esperan en su pueblo. El futuro se atesora como buen augurio “buen tiempo” porque existe el amor materno que lo asegura.

La personificación del mar, en diálogo con la madre que añora a su hijo tiene su riqueza simbólica en la idea de que “Volver al mar es como retornar a la madre, morir” (pág. 298); en este caso morir para el exilio y renacer en el regreso.

El Amor. Los amores.

Amar hasta reventar si es posible, porque eso, eso
es la vida

J. Carbajal

En la poesía de José Carbajal El Sabalero no es frecuente encontrar el tema del amor de pareja, del amor erótico o platónico. Hay cuatro textos representativos que se tomaron en un corte del corpus del autor que siempre es subjetivo y operativo para quien lo estudia. Los textos *Canción para pequeña*, *No te vayas nunca*, *compañera*, *Johanna* y *No me olvides* son los que se interpretan en este trabajo.

En cada uno de ellos puede apreciarse una etapa de lo autobiográfico pero también una etapa de la creación literaria y estética de Carbajal: el primer texto canción es del disco *Canto popular*, del año 1969. Allí predomina la poética nativista, la presencia de los elementos autóctonos más significativos del entorno-mundo conocido: arena, tierra, playa, cañadón. Los fenómenos naturales asociados a la belleza simple y pura del primer amor, el atardecer o la mañana se metaforizan en momentos del erotismo o en momentos del amor: la circularidad del tiempo no está ajena al texto.

Aves, rosas, dunas y playa se asocian en el plano metafórico al descubrimiento del amor y su deseo finalmente saciado en la imagen de la rosa que se poliniza en otra rosa. No es una elaboración compleja desde el plano estilístico, pero sí el tono inocente revela un primer estadio del manejo en la canción de amor del poeta lacazino.

El segundo texto, *No te vayas nunca...* aparece en *Canto a los exiliados* de 1979, cuando la lejanía física de la propia tierra permite una distancia estética también del objeto amoroso evocado. Predominan en este texto canción las imágenes grisáceas que sugieren la añoranza, cuya nota es la melancolía que impregna los versos y la partitura musical del texto: la pensión, la bohemia, la lluvia y la grisura lo matizan todo. La amada es menos identificable aquí, pero sí es importante la connotación que “compañera” le otorga a esta etapa de la concepción del amor. Ella es la que comparte el pan escaso y los pensamientos abundantes de dudas e incertidumbres. Es el amor de la juventud más madura, y más endurecida. No hay aquí cañadón ni luna en el pelo. Hay lluvia y pensión.

En *Johanna (La muerte 1984)*, nombre de su segunda esposa, también conocida como Anke, el amor atraviesa el texto metafóricamente y enriquece el plano semántico de alegorías que nutren la idea nada romántica ni platónica de un amor que duele y se hace sentir muy vivamente en la soledad y en la carne. Es el amor maduro que sin embargo no puede unir los dos universos tan antagónicos del sujeto y la destinataria. En *Ronda por los barrios* (2009) y con su sentido del humor habitual Carbajal contaría cuán difícil fue unir su vida a la de Anke. Es el poema que exige la libertad, pero a su vez, texto canción de un yo lírico que se promete no olvidar a la amada, sino darle tiempo y espacio para que aprenda a volar.

El Sabalero es un trovador; pero no precisamente por la temática del amor. En este tema el enfoque difiere de lo que en la poesía trovadoresca sería un amor fatídico o no recíproco: Denis de Rougemont, (1978, pág. 54) dice que “El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental”, pero no es el caso de todos los textos seleccionados., en algunos el amor cantado es un amor “feliz” o al menos compartido. En *Johanna* en cambio, el fondo es otro: el poeta dice, “rompo el encanto” por lo tanto es una canción de dolor, de espera y dulce soledad elegida, y en ese sentido la creación textual respondería al amor-dolor como tópico universal al que (en otro contexto de estudio e investigación) se

refiere Rougemont.

A través de la poesía y sus imágenes, los textos que refieren al amor en la poética del autor se enriquecen de sentidos, logrando ese plano arquetípico que trasciende el nativismo, el color local o la circunstancia histórica. Algo en estos textos se vuelve universal, porque como señala Ivonne Bordelois en *La palabra amenazada*: “hay algo perfectamente indestructible en el lenguaje y algo particularmente eterno en ese especial resplandor del lenguaje que llamamos poesía”. (2004, pág.85)

Lo erótico no parece ser el centro de la poesía de amor de El Sabalero, sino más bien la ternura y la necesidad del otro. De todos modos, esto no invalida la presencia de la pasión como fondo de sus letras.

Señala Octavio Paz en *La llama doble*, citado por Ivonne Bordelois en *Etimología de las pasiones*, que: “Sin alma no hay amor, pero tampoco lo hay sin cuerpo. Por el cuerpo, el amor es erotismo, y así se comunica con las fuerzas más vastas y ocultas de la vida.” (2006, pág.103)

En el mismo estudio de Bordelois, la autora cita a S. Vegetti Finzi, dice que “la pasión es una tensión de felicidad y de dolor: la felicidad de hallar una dirección a la existencia y el dolor de saber inalcanzable el objeto de nuestro deseo. Por la pasión nos sentimos a la vez nosotros mismos y patéticamente frágiles.” (pág.73)

Canción para Pequeña (Canto Popular, 1969)

Con reflejos de churrinche
En el cielo muere un rey
El mismo rey que moría
La tarde que te encontré
Dormía una noche en tu pelo
Dormía un amor en tu sien
Que se escapó de tus labios
Al beso que te robé
Paisanita ojos de tierra
Con la mañana en la piel
Te talló el sur a su modo
De arena, sol y de miel

Amar sin ti era...Amar sin ti era triste romance de cañadón, cuando lo besa la luna sin platearle el corazón pero llegaste a mi playa envuelta en la primavera y entré a quererte despacio como se adora la arena como se entrega una rosa a la tibieza del sol y engendra bajo su polen la semilla de otra flor sobre un médano de amores lo mismo hicimos tú y yo

El texto está dedicado desde el mismo título a Pequeña, sobrenombre de Olga Méndez, su primera esposa y madre de sus hijos mayores, Alejandro y Susana, todos ellos personajes mencionados en *La sencillita*.

Esta es una canción de tono naif, propia de la primera etapa del poeta, donde puede percibirse la influencia de Aníbal Sampayo. Comienza con un hipérbaton que recrea el cielo enrojecido del atardecer, y ese resulta ser el mismo cielo bajo el que se descubre el amor. La metáfora pura del sol como el astro mayor, más bello y poderoso del firmamento, el rey, no solo es adecuada a esta retórica adolescente e intimista del autor, sino que a su vez sugiere la centralidad de la experiencia recreada: ese atardecer tiene un rey, porque la experiencia que se plasma es inmensamente poderosa para el sujeto.

El plano metafórico inicial conforma la idea de la pasión sugerida en el color del cielo al atardecer, que además se identifica con el rojo del ave autóctona churrinche. Ese momento que recrea el texto es el que el sujeto lírico identifica afectivamente con aquel en que encontró el amor en la destinataria.

La idea de la nocturnidad del cabello de la amada, aludiendo a su color es una imagen que también en el tango y en otros textos nativistas tiene su trayectoria, “Dormía una noche en tu pelo/Dormía un amor en tu sien/Que se escapó de tus labios/Al beso que te robé”

La carga semántica de ternura está en la selección del paradigma metafórico del verbo dormir, que sugiere letargo, espera. El pelo, símbolo del erotismo femenino, y la sien, metonimia del pensamiento, albergaban el amor como deseo, y el poeta los representa en estas imágenes de pureza y serenidad, para luego “asaltar” semántica y sintácticamente con el beso robado, tópico del amor romántico juvenil. El juego de pretéritos “dormía-escapó/robé”, le otorga un ritmo especial al recuerdo.

La identificación entre la belleza del paisaje autóctono y la belleza de la joven se establece en el plano metafórico: “Paisanita ojos de tierra/Con la mañana en la piel/Te talló el sur a su modo/De arena, sol y de miel”.

La tierna juventud de la amada es connotada en el diminutivo que la vincula ineludiblemente al paisaje y a la tierra natal. Su cuerpo está hecho de la tierra misma que habita. La primera metáfora que alude al color de los ojos reafirma ese paralelo entre el color del suelo y lo más espiritual del rostro humano.

La inocente frescura de “Pequeña” es sugerida con la metaforización del ciclo del día, la mañana es el momento más puro, más luminoso, y así recuerda el poeta la piel de la muchacha. La alusión al sur como el lado del mundo al que se pertenece, le otorga una identidad muy particular a la amada, un sabor telúrico, a la vez que dulce como el agua del río: “arena, sol y de miel”. Las tonalidades doradas predominan y la “paisanita” es entonces una proyección de la playa que el poeta atesora.

El fragmento recitado describe el amor antes de ella como un amor desvinculado del alma, como ocasionales contactos físicos vacíos de sentimientos, y lo hace a través de una metáfora: “Amar sin ti era triste/ romance de cañadón/ cuando lo besa la luna/ sin platearle el corazón”

El cañadón es el sitio para lo prohibido, para los encuentros frugales, como en el romance de *La casada infiel en el Romancero Gitano*; aquí también el río, el cañadón es espacio erotizado, pero el amor allí vivido en el pasado no calaba en el alma. La conjunción adversativa es la que establece una bisagra en el mundo de amores robados y furtivos, sin honduras de luna en la vida del poeta; “pero llegaste a mi playa/ envuelta en la primavera/ y entré a quererte despacio/ como se adora la arena”.

La playa, la amada y el propio mundo del yo lírico tienen entidad literaria por la metáfora que les identifica en la textualidad de la poesía. Playa y primavera, ambas connotaciones de calidez, sensualidad y dulce erotismo son una sola presencia femenina. Como llega la primavera, llegó Pequeña a su vida: “como se entrega una rosa/ a la tibieza del sol/ y engendra bajo su polen la semilla de otra flor/ sobre un médano de amores/ lo mismo hicimos tú y yo.”

Como todo texto que refiere al plano nativista, aquí la rosa y la arena son símbolos femeninos, y el sol también lo es de fertilidad. Ese amor funde a los amantes y se con-funde con la arena, cuya metáfora “médanos de amores” retoma la isotopía del inicio del texto: la amada es de arena, es la arena, es la playa y el sur. El contenido erótico de la imagen es pleno: la entrega sexual y la fecundidad son sugeridos. Como se poliniza la rosa, así se vive este amor en el texto.

No te vayas nunca compañera (Canto a los exiliados, 1979)

Esa llovizna que a veces nos parece mansa, pero que es llovizna nada más. Esa llovizna que ablanda los vidrios de las ventanas, que herrumbra los techos y arrulla a los perros. Esa llovizna te trajo hasta lo único que he tenido en mi vida: un cuarto de pensión.

La llovizna le otorga al recitado inicial un especial matiz de belleza, sugerida en la suavidad del fenómeno que recrea una atmósfera lenta y adormecedora. La misma lluvia suave va derritiendo y arrullando el mundo circundante, pero en esa grisura que caracteriza el universo recreado, también trae a la amada, trae el amor. Se proyecta el texto desde el mundo exterior al interior. Luego el cuarto de pensión, con todo lo precario y transitorio que connota es sin embargo el refugio, el nido tantas veces sugerido en su poesía, pero también es el ambiente propio de la vida bohemia.

El poeta habla y reconstruye un clima que conoció muy bien. El coloquialismo del tú acerca el discurso a la destinataria, que es la compañera de penurias y de amores. “No te vayas nunca, compañera/La ventana estaba de gris/cuando la llovizna cantó/su romanza buena de amor/tu amor, mi amor, amor.”

En la recreación literaria de este universo de amor y pobreza, de esta sinfonía de grisura urbana, rompe el silencio el ruego, la exhortación *No te vayas nunca*; este deseo nace del amor mismo, de un sentido de pertenencia. El verso final de la estrofa repite en cadencia rítmica casi idéntica, la primacía del sentimiento sobre cualquier otro hecho del mundo “tu amor, mi amor, amor”. El heptasílabo distribuye en cada sintagma un ritmo de idéntica melodía.

El canto al amor que se vuelca en el texto-poema es la romanza, que es buena porque la pureza de la entrega juvenil así la vuelve. El amor de ella, el suyo, y el amor como completitud. Para Platón el amor nace como Eros de la unión de abundancia y carencia: *erao*, significa amar con pasión, dice Bordelois. (pág. 103) La carencia económica aludida en el texto se une a la abundancia espiritual y erótica de los jóvenes amantes.

Serían las seis, si eran, en aquel otoño de tardes empapadas. Sé que el plátano perdía sus marrones cuando cruzaste la calle quebrada de reflejos. Tus pelos pegados a la cara, y tus zapatos chuecos, y tu adolescencia y la mía. Y sentirnos inmensamente buenos sólo por hablar bien de gente buena. Y aquella guitarra llenando los silencios después de hacer el amor y aquel temor...aquel temor de no servir para nada.

La canción se intercala con el recitado. La construcción de la utopía es sentirse buenos por soñar juntos, “por hablar bien de gente buena”. El otoño suma otro elemento a la atmósfera melancólica, junto con la media tarde, donde la luz es difusa y todo va oscureciéndose poco a poco.

Allí, entre charcos y reflejos de la luz, aparece la mujer sugerida en una silueta simple, con “zapatos chuecos” que también connotan las penurias de la juventud bohemia. Tanto el efecto anafórico como el polisíndeton suman rasgos en común, pobreza, adolescencia y sueños.

La imagen de la mujer cruzando la calle, como una instantánea que se quiere preservar o inmortalizar recuerda un poco a la Ceci de *El pozo* “como un barco de vela que viajara hacia mí desde la noche”, cuando Eladio Linacero intenta recuperar a la joven que nunca volverá a ser. “No te vayas nunca compañera/La ventana estaba de gris/cuando la llovizna cantó/su romanza buena de amor/tu amor, mi amor, amor”.

Y caminaban por las paredes los por qué de cada cosa, y había alguien que se llamaba mi bohemia de cantor barato y tu pollera colgando de la silla. Y hasta compartir el pan con mortadela, y la llovizna, y los marrones, y tu adolescencia, y tus zapatos chuecos, y el amor...El amor... Amar hasta reventar si es posible, porque eso... eso es la vida. No te vayas nunca compañera.

La materialización del pensamiento en la formulación de las preguntas, en “los por qué de cada cosa”, representa la búsqueda de respuestas en común propias de una edad en la que el joven se interpela a sí mismo y al mundo: en ese sentido ella es compañera. Es un compañerismo total, sexual, físico y espiritual a la vez.

Se emprende aquí la búsqueda de las respuestas con la compañera, y los por qué se “van caminando por las paredes”, escapándose, ya no es tan fácil hallarlos. En este texto no hay dedicatorias a una destinataria identificable por su nombre, como en el anterior; sin embargo “compañera” es el término que da proyección universal al contenido.

Este término, compañera (1976, pág. 162) deriva del antiguo dialectal “compaña” procedente del latín vulgar *compania*, que deriva a su vez de *panis* pan, en el sentido de acción de comer de un mismo pan. Este término entonces se reviste de un intenso significado semántico: la compañera es la que comparte el pan, la que va a su lado y a la que ruega que nunca lo abandone.

El texto se construye desde la idea del amor romántico como compañerismo, como acción de ir juntos, donde amar es dar y darse. Compartir el “pan con mortadela” es un acto de amor, son alimentos muy baratos, y es lo único que hay para comer.

La exhortación “No te vayas nunca”, el deseo de tenerla eternamente en cada estrofa de la canción, se puede interpretar quizás como rogar a esa etapa del amor que no termine, que se inmortalice en el tiempo.

Hay otra presencia en el cuarto de pensión, la “bohemia de cantor barato”, expresión poética muy amplia en la que el autor condensa su figura de aquellos años. La pollera en la silla, testimonia la complicidad en la búsqueda de ambos. Hay algo infantil y desvalido en los zapatos chuecos de ella; esa misma inocencia y simpleza del cuarto de pensión y de vida de cantor.

Este efecto de enumeración de cosas sencillas y cotidianas puede apreciarse también, por ejemplo, en la poética del uruguayo Elder Silva, ambos logran una creación que lleva al límite de lo poético y lo coloquial. En este texto, el polisíndeton adjunta un mundo de cosas simples, para concluir con el amor como elemento contundente.

El último verso del recitado resume todo lo antedicho: el amor es una completitud que da sentido a la vida del cantor. La bondad juvenil, la frescura del erotismo vivido y gozado, la firme certeza de que el compañerismo es el amor, es una de las más bellas líneas temáticas de este texto-canción.

Se cree en el amor, se tiene fe de amor. Como señala Octavio Paz en *La llama doble* retomado por Manuel Quijano y Gabriela Togni (2005): “El amor es siempre una experiencia que ennoblece pero sólo aquellos de ánimo generoso pueden realmente sentirlo y conservarlo.”

Esa misma convicción de que amar y amando se encuentran los por qué de cada cosa, esa íntima fortaleza que nace del amor convertido en compañerismo se recrea en el coloquialismo “hasta reventar”, o sea derramar las fronteras de lo contingente, esto le otorga sentido a la existencia. El valor fónico y semántico de los puntos suspensivos deja un espacio para llegar a la clara formulación que atraviesa la composición: Amar, y eso define qué es la vida.

Johanna (La muerte, 1984)

Johanna, es el verdadero nombre de Anke, que es la mujer que más quiero, que es la mujer con la que estoy compartiendo un cacho largo de la vida, compartiendo felicidades y tormentos, pero viviendo, pero viviendo todavía

José Carbajal

Rompo el encanto
Que con mi canto
Puse en tus sueños,
Vuelvo a la nube
que ayer detuve
en tu soledad,
preciso el aire,
la vida, el vino
y las mariposas,
llevo en las alas
las más hermosas
coplas de amor.
Cuando por tus noches
Crucen mis golondrinas,
Volcarás en lágrimas cristalinas
Tiernas semillitas de libertad.
Johanna,
El amor es un cuento
Al que solito y solita
Le robaron el final.
Johanna,
El amor no se muere,

Se acurruca en la ausencia

Y se pone a soñar.

Johanna,

El amor no se muere,

Se acurruca en la ausencia

Y se pone a soñar

Johanna,

No serás un recuerdo,

Llegarás a mi nube

Cuando puedas volar.

Si bien el tema es el amor es la ruptura del vínculo lo que ocupa el sentido más importante de la construcción literaria. Desde el comienzo el autor abre la composición con el verbo romper, y toda su angustiante carga semántica.

Dejar a la amada para volver a su soledad, a su ser solo tal vez, está representado en la imagen de deshacer el hechizo del amor “Rompo el encanto /que con mi canto/puse en tus sueños”, para regresar a su universo, a su mundo propio y solo: “vuelvo a la nube”. Desde su “nube” retornará al aire, al canto, a la contemplación libre y a la vitalidad desbordante de su ser. Cirlot trabaja dos interpretaciones del simbolismo nube, (pág. 327) y en este caso, por pertenecer al plano simbólico de lo superior, la nube es asimilable a la fertilidad del verbo profético, a la idea primitiva de que desde ella bajará una “voz” que fecunde a los hombres; en la canción, la nube de la que se habría apartado el poeta y a la cual vuelve es ese universo fecundo de la creación.

El poeta posee las fórmulas para encantar, y desencantar, es un hechicero a través de la fórmula mágica de la canción, con la que se detuvo en la vida de la destinataria, Johanna. El tono confesional implícito en la primera persona y su reclamo de libertad le da cierto desasosiego que se desprende de las necesidades que el poeta, bohemio y cantor reclama como propio derecho:

“preciso el aire, /la vida, el vino/y las mariposas.”

Se necesita “el aire” para respirar libremente, este es el hálito vital, la idea de la creación a través de la palabra que está insoslayablemente unida a este elemento. Las mariposas aparecen como recreación de la belleza sencilla de lo natural, pero además en la literatura antigua estas se asocian al alma, por lo cual, el poeta necesita recobrarla para poder crear. Desde el momento en que ellas van hacia la luz, puede vincularse a la atracción del poeta por la incandescencia de la inspiración que lo conduce a un renacer a través de lo artístico. (Cirlot, 298) “Llevo en las alas/las más hermosas/coplas de amor”

La imagen de portar en las alas la poesía, es rica en significados “las más hermosas coplas de amor” refleja su identidad profunda, demuestra cuán adosado a él está la palabra poética, y cuán necesario es el aire para echarla a volar.

Desde el plano semántico resulta interesante esta isotopía de lo superior, de lo etéreo, el aire, el vuelo, la nube, que caracteriza a la imagen del poeta, al creador. En el poema *El albatros* de Baudelaire, el ave (asociado por alegoría al poeta) era majestuoso en el cielo, y tímido y ridículo en la tierra; es un tópico la idea de que para crear se necesita el desprendimiento de lo contingente. El vino que se vuelve compañero inseparable del poeta desde tiempos inmemoriales, y es parte de la vida-sangre del creador. “Cuando por tus noches/Crucen mis golondrinas/Volcarás en lágrimas cristalinas/Tiernas semillitas de libertad.”

La mujer sola que llora el amor que ha partido, llenará sus noches del canto y la poesía que surgirá de las alas del poeta. Por eso su soledad no será tal, sus lágrimas no serán estériles: “tiernas semillitas de libertad” con toda la dulzura posible connotada en el diminutivo El Sabalero alude a ese alimento para las golondrinas.

Esta suerte de egolátrico reclamo de alguien que no resiste la cárcel de lo real, es reconocida por el propio autor, definiéndose a sí mismo como “loco romántico” en entrevista con Red 21 (2010); “Johanna/El amor es un cuento/Al que solito y solita/Le robaron el final/Johanna/El amor no se muere/Se acurruca en la ausencia/Y se pone a soñar”.

La poética del amor en la obra de El Sabalero define al sentimiento como creación de un yo y un tú: un cuento que necesita de dos, y cuyo final robado, sugestivamente, no siempre es el que se anhela, sino el que el caprichoso azar le imprime. Restituye su sentido imperecedero la inmortalidad del sentimiento, que puede mutar, pero no morir. Ante la soledad o la incompreensión se “acurruca” buscando cobijo y protección; aparentemente no está, pero late allí, esperando, mientras sueña, anhelando sanar. “Johanna/No serás un recuerdo/Llegarás a mi nube/Cuando puedas volar.”

El tono profético del verbo sugiere que Johanna podrá comprenderlo en esta, su singular postura, cuando ella misma pueda desprenderse de sus ataduras: “cuando puedas volar”.

Dice El Sabalero en entrevista ya citada en este trabajo: “En el 76 conocí a esta mujer en Ámsterdam y, tres años después me fui a vivir con ella hasta el día de hoy, o, para siempre. Nunca se sabe.” (2010)

El juego oximorónico siempre-nunca revela la ambivalencia y la mutabilidad con que El Sabalero mide el mundo y valora lo huidizo de los aparentes arraigos humanos; el amor no escapa a esta ambivalencia.

Respecto de la historia de esta canción dice El Sabalero:

Pero esta es una canción de protesta en realidad, no de protesta social sino de protesta amorosa. Es una canción en la que yo reclamo mi espacio, reclamo mi vuelo y mi delirio cuando estoy poseído por un verso o por un cuento.

La anécdota le agrega ese sentido autobiográfico característico de la poética sabalera: “Esta fue una canción que yo dejé clavada en la pared antes de juntar mis pilchas y mandarme mudar. A la semana estaba de vuelta, pidiendo disculpas y tratando de negociar”.

Este reclamo del aire al que nos referíamos en la interpretación del texto es el reclamo de libertad. Véase la idea antigua, platónica de la inspiración como posesión, como locura casi, que se apodera del ser entero del poeta. Toda un arte poética es la confesión siguiente del artista: “Escribir es una enfermedad deliciosamente dolorosa, de la que no quiero curarme.”

En el ciclo *Ronda por los Barrios* (Juan Lacaze, 2009) cuenta esta anécdota con un tono mucho más picaresco. Él en “camisilla” en pleno invierno holandés, fuera de su casa en un bar, esperando para ir a pedir perdón y luego, indefectiblemente, reconciliarse apasionadamente en la escalera de la casa.

En ambas variables del relato, propio de un trovador, el sesgo gracioso del retorno arrepentido del poeta deseoso de libertad no apaga, sin embargo, los sentidos poéticos alcanzados en el texto.

No me olvides (Colmeneras, 1979)

Arriba brilla en silencio

Abajo bebo poesías, te pienso,

Cómo te pienso! Amiga del alma mía

Traje tu boca en mi boca

Y el perfume en el pañuelo

Pero el duende de mis ojos

Se me ha quedado en tu cielo

El amor es para siempre tantas veces

Como niños se llevan en el alma

No me olvides mi amor
Nunca, nunca, nunca me olvides
Aunque sientas en ti otras infancias.

La vida solo es la vida
Cuando asaltamos la muerte
Te quiero tanto, tanto,
Tanto te quiero
Que me muero por tenerte.
Mi noche es bruta de sueños
Donde invento tu dulzura
Cuando te encuentro en mis versos,
Pedacito de ternura
El amor es para siempre tantas veces
Como niños se llevan en el alma
No me olvides mi amor
Nunca, nunca, nunca me olvides
Aunque sientas en ti otras infancias.

El amor es el tema del texto; la boca, los besos, el recuerdo, la poesía y el anhelo, sobre todo la fuerte exhortación de no ser olvidado, le otorgan al poema una densidad de imágenes que vincula dos mundos lejanos: el del trovador del siglo XII y el del trovador del siglo XX. Otros elementos como la

nocturnidad, ámbito propicio a la soledad y al pensamiento, posibilita que el poeta recuerde a la amada, que desde luego se sabe lejana.

El silencio lo embarga todo, solo los pensamientos y el deseo ocupan el mundo del sujeto: “Arriba brilla en silencio/ abajo bebo poesías, te pienso”. Esta polaridad con la que comienza el texto sugiere esa totalidad que abarca el amor en su vida, así como los astros lucen en el cielo, en la tierra y el cuerpo del poeta surge la poesía como éxtasis.

La embriaguez del amor vivido ahora se cobra forma poética, y sus manifestaciones son cada parte de la amada: “Abajo bebo poesías” El amor se revive en la mente y en el pensamiento, esto sugerido en la expresión “Cómo te pienso, amiga del alma mía”.

El término “amiga” remite a la poesía trovadoresca, es la que no se nombra pero inspira los versos. Aquí la visión de la mujer está atravesada de deseo y de urgencia, sugerido en las reiteraciones.

El perfume impregnado en el pañuelo y el sabor de los besos revelan esa suerte de obsesiva presencia del recuerdo: boca, pañuelo, todos son términos muy propios de la lírica amatoria occidental. El perfume de la mujer en las ropas del sujeto “expone la situación del pensamiento saturado de sentimientos y de nostalgias” (Cirlot, pág. 358) vuelve casi concreta su presencia, agudizando así el deseo. Se trajo el sabor de su boca y su aroma, pero se le quedó el alma con ella: “Pero el duende de mis ojos/se me ha quedado en tu cielo” La mirada como metáfora del alma se ha anidado en la mujer amada, sugerida en la pureza y plenitud del cielo.

Lo que podría considerarse el leit motiv del poema “El amor es para siempre tantas veces/como niños se llevan en el alma”, implica que lo eterno del amor es un deseo, se ama tantas veces como se cree en el Amor, y lo momentáneo puede ser tan eterno como se quiera. Se llevan niños en el alma cuando se cree, se sueña, se posee una inocencia límpida, lo que para los estilnovistas era el corazón gentil, en este trovador del siglo XX es la condición para poder amar. Por eso el ruego del texto, la exhortación es que la amada lo

recuerde, no lo olvide aun cuando ame a otros, cuando broten en su interior “otras infancias”.

La segunda parte o estructura del texto comienza con una reflexión que arranca desde las entrañas de la vivencia del amor: “La vida solo es la vida/cuando asaltamos la muerte”. Burlar, asaltar, provocar la muerte es amar desde las entrañas. Esa profundidad es una eternidad, aun en lo transitorio de la precariedad humana. Ese amor que roza con el delirio y el éxtasis, “me muero por tenerte”, insiste en ese perfil trovadoresco del amor cantado. El poeta sugiere una cierta lejanía, o una distancia que se salva por el aroma, el perfume, el recuerdo del beso, pero que quema en su anhelo de posesión, como se sugirió al comienzo.

La disposición de los versos “Te quiero tanto/Tanto te quiero”, deja sugerida una figura como el quiasmo, que cruza los términos de los sintagmas, redondeando e intensificando una idea; aquí es el sentimiento que todo lo embarga.

En esta tercera parte del texto, el poeta conecta el comienzo de la canción, la noche como momento del recuerdo de lo erótico y la revelación de la intensidad del amor, y aquí: “Mi noche bruta de sueños/donde invento tu dulzura/cuando te encuentro en mis versos/pedacito de ternura”. La poesía es el canal y es el espacio de concreción de los deseos. Allí a la mujer se la imagina y se la figura con palabras, como dándole vida.

El texto finaliza con ese ruego urgente de no ser olvidado, el amante pide un lugar de eternidad en un mundo en que todo está sujeto al paso del tiempo y el “para siempre” depende de cada amor que toque el alma.

El t3pico del *Ubi Sunt*

Angelitos

Mira el marinero, que sabe del mar
todos los secretos, hasta el m1s profundo,
puedes contestarme si yo te pregunto
qu3 mares navega el peque1o Amaral?
No no no nonido, angelito tan querido,
no no no nonado, angelito bien amado.
Aviador que vuelas en el infinito,
tal vez t1 conozcas lo que estoy buscando,
es el nido dulce de Andrea y Fernando,
porque se perdieron estos hermanitos.
No no no nonito, angelitos tan juntitos,
no no no nonado, angelitos separados.
Soldado valiente, cubierto de gloria,
en esas batallas en que aplastas el mal,
no estar1a jugando Anatole Julien
con una nenita llamada Victoria?
No no no nonido, angelitos sin olvido,
no no no nonado, angelitos recordados.
Polic1a, heroico guardi1n de la vida,
t1 que siempre sabes todo lo que pasa,
no quieres decirme que naci3 en tu casa,
ni donde llevaste la hija de A1da?
No no no, no llores, angelita sin amores,
no no no nonita, angelita tan solita.
Se1or Presidente, oiga esta canci3n,
con todas sus tropas y sus cortesanos,
no nos callaremos hasta que sepamos
d3nde est1 Mariana, d3nde est1 Sim3n.
No no no nonura, angelita de ternura,

no no no nonito, angelito chiquitito.
Y les prometemos dormirnos cantando
esta nananina todos los primitos,
para que regresen bien pronto, sanitos,
a estar con nosotros y a vivir jugando.
Fernando, Andrea, Mariana, Amaral,
Anatole, Victoria, la hija de Aída y Simón.
No no no nonido, angelitos tan queridos,
no no no nonado, angelitos esperados.

La locución latina ubi sunt significa ¿dónde están? Es en la Edad Media tema obsesivo de moralistas y predicadores, cuyas raíces pueden rastrearse desde la poesía latina, e incluso desde la *Biblia*. La pregunta Ubi sunt iba seguida de una larguísima enumeración de personajes ilustres de la Antigüedad o de imperios y ciudades desaparecidos por el paso inexorable del tiempo y la llegada de la muerte (Ayuso de Vicente et. al. 1997, pág. 389)

El poeta y crítico español Pedro Salinas, en *Jorge Manrique, tradición y originalidad*, cita a Étienne Gilson y estudia cómo retoma este tópico el mencionado autor, que consiste en “empezar cada frase con una interrogación sobre el paradero de los grandes de la historia o de la fama. Asimismo aclara que “la lista se puede ampliar y prolongar, a voluntad, con nombres procedentes de cualquier clase de grandeza humana...” (Salinas, 1981, pág. 143-144)

Los *Angelitos*, que desde el título trae la connotación de la más perfecta de las inocencias, representan en este texto canción a los niños desaparecidos que fueron arrancados de sus familias durante el régimen de facto. Desde los Evangelios la infancia ha sido la representación de la inocencia y la pureza del hombre, el mismo Jesús dijo en San Mateo 18:6: “Pero al que escandalice a uno de estos pequeños que creen en mí, más le vale que le cuelguen al cuello una de esas piedras de molino que mueven los asnos, y le hundan en lo profundo del mar.”

Todo ser humano que ve avasallados sus derechos por la violencia es víctima, pero los niños no tienen aún la consciencia de su desarraigo, son sus padres y parientes quienes sufren el desgarramiento a conciencia, “pues no hay dolor más grande que dolor de ser vivo/ni mayor pesadumbre que la vida consciente”, como dice Darío en conocido poema.

El reclamo del poeta por los *Angelitos* es el de todo el pueblo que se hermana con él, “todos los primitos”, pero también y fundamentalmente lo es de los padres y madres detenidos, y todos los que los buscaron. El texto se compone de versos de arte mayor, en su mayoría dodecasílabos, y rima asonante. Al tener como destinatarios a los niños se construye una “nana”, que según el *Diccionario de la R.A.E.* es una voz infantil, “canto con el que se arrulla a los niños”; (2015).

En entrevista con Daniel Viglietti ya citada en este estudio el autor describe la circunstancia de la composición de la canción:

Angelitos viene cuando estábamos en París que estaba, te acordás del Comité de apoyo a los presos políticos? Bueno entonces se editaba en un cuadernillo que medio mimeografiado traía las fotitos de los chiquilines (...) entonces yo fue la primera vez que dije ‘voy a hacer una canción a esto’ (...) y empecé a hacerla consciente de que estaba haciendo algo bastante importante que era poner la vida los nombres de esos chiquilines, no? Nombre a nombre, incluso hay uno que no tiene nombre y entonces le pongo “la hija de Aída” (...) Y entonces yo pensaba tengo que hacer esta canción pero no me tengo que calentar, no me tengo que enojar, si me enojo fracaso (...) porque es una canción que tenía que ser tierna y creo que salió tierna. (s/f)

En el momento de la composición en que no se sabía siquiera si los niños vivían, Carbajal fue consciente de que nombrando daba vida, porque devolvía identidad. Pero también el reclamo fue desde la ternura, como si desde ella convocara, trajera, recuperara. En esta misma entrevista con Viglietti, este último señala que la canción “documenta un momento”, cuando El Sabalero aclara que no ha tenido que cantar más esta canción `social, o de protesta` porque aparecieron todos los niños de esta canción, y agrega “ojalá aparecieran todos los de todas las canciones, no?”

En otro momento en entrevista con El espectador, cuando anuncia su actuación en el Teatro Solís del 10 de abril de 2010, *Historia de mis canciones*, aclara

Voy a hacer una cosa que no pensaba hacerla pero la voy a hacer porque no puedo pasarla por encima, que es *Angelitos*. La canción *Angelitos* yo la dejé de cantar hace años. Cuando apareció, cuando encontré, Sara Méndez, encontró a su hijo, a Simón Riquelo, despedimos *Angelitos* en el Velódromo, allá, bueno... nunca más la canté, nunca más. Y ahora tengo que contarla cómo la hice. Fue una de las canciones que hice en Francia, entre Francia y Holanda, y es una canción que ha sido importante en mi vida y creo que ha sido una canción que ha significado algo para la gente. Entonces por única vez la voy a cantar también. Era la última aquella, bueno, la última va a ser esta. Porque tengo que contarla cómo la hice, no? Porque además no la hice solo, hubo gente alrededor, como sucede siempre, no? Todas las canciones están rodeadas de personajes, y de recuerdos, algunos que caminan contigo, se pasean en las piezas empujándote para que los pongas ahí, otros que dicen `no me pongas`, en fin

Aunque el tono predominante del canto del poeta sea de ternura y suavidad, exige a los responsables el regreso de los niños “bien pronto y sanitos”.

Todo el texto canción funciona como una interpelación primero al marinero, luego al aviador, al soldado valiente, al policía y al presidente. De lo más abarcativo a lo más puntual, esto es, desde el que conoce el mar hasta el responsable más directo del hecho.

Al comienzo del texto se caracteriza al marinero como conocedor de los abismos del mar, que es símbolo de la inmensidad, del misterio y del ciclo vida-muerte. Este ciclo puede verse en el hecho del pedido mismo del poeta, cuando urge a que los que fueron arrebatados sean devueltos. Desde el punto de vista simbólico, puede apreciarse un contraste entre la inmensidad del mar y la pequeñez del niño Amaral García Hernández. Del mismo modo se dirige el poeta al aviador “que vuelas en los infinitos”; antes se aludía a la inmensidad marina, ahora aérea, como si el poeta quisiera abarcar todos los confines de la tierra para buscar.

Se pregunta por “el nido dulce de Andrea y Fernando”, las connotaciones del nido son reforzadas por el adjetivo “dulce”.

Por otro lado, la idea de los “Hermanitos” perdidos, puede retrotraernos a nuestras primeras lecturas, las de los cuentos infantiles, *Hansel y Gretel*, *Pulgarcito*, que traen la desolación y la tristeza del niño sin padres ni protección. De todos modos, el énfasis en lo irónico y el fuerte tono de protesta no se ha alcanzado aún en el texto, porque se dice “se perdieron” y no que fueron robados ni que están desaparecidos.

La ironía comienza a asomarse en la glorificación del soldado “Soldado valiente cubierto de gloria/en esas batallas en que aplastas el mal/no estaría jugando Anatole Julien/ con una nenita llamada Victoria”. El contraste se dará ahora entre el campo de batalla glorioso para el soldado, pero tan impropio para los niños pequeños. Se trata concretamente de Anatole y Victoria Larrebeiti, que además fueron los primeros nietos encontrados, en el año 1979.

Directamente, en la siguiente estrofa, el vocativo “Policía” se carga de una ironía más mordaz: “heroico guardián de la vida/tú que siempre sabes todo lo que pasa/no quieres decirme que nació en tu casa/ ni dónde llevaste la hija de Aída”. Es la hija de Aída Sanz, que en cautiverio dio a luz a su hija Carmen Sanz. La definición aristotélica de ironía como “afirmar lo que en el fondo se niega” se hace aquí evidente, ya que se le pide cuentas al policía acerca del paradero de la niña.

En la mayoría de las puestas en voz de *Angelitos* es uno de los momentos en que el público más acompaña al poeta, porque ya se hace presente el ubi sunt con su respuesta.

La última estrofa es la advertencia casi acusación al presidente: “Señor presidente, oiga esta canción/con todas sus tropas y sus cortesanos/no nos callaremos hasta que sepamos/ dónde está Mariana, dónde está Simón”. Se trata de Mariana Zaffaroni y Aníbal Simón Méndez, conocido para el país como Simón Riquelo. El imperativo “oiga”, junto a “no nos callaremos” también es seguido de un apoyo muy claro del público, ese “nosotros”, el pueblo.

Es un hallazgo poético que cada estrofa esté intercalada por el estribillo que tiene el tono de nana, canción de arrullo. El juego de sonidos, “no no no, nonido (...) no no no, no nado (...) no no no, nonito...” jugando con la rima que corresponde a cada adjetivo.

Puede advertirse una suerte de gradación desde el marinero hasta el presidente, que asciende en cuanto a la necesidad de recobrar una pérdida tan importante y tan injusta, y ese in crescendo puede advertirse también en la gran ternura del estribillo final, “no no no, nonito/angelito chiquitito.”

La promesa es cantar todos esta nana hasta dormirse, es decir, más que hasta el cansancio, para que la historia tenga un final feliz: “Y les prometemos dormirnos cantando/esta nananina todos los primitos/para que regresen bien pronto y sanitos/a estar con nosotros y a vivir jugando”. La canción se cierra con el *ubi sunt* propiamente dicho: el desfile de los nombres de los ocho niños que son emblema del “nunca más” para aquel momento histórico.

Aquí cobra sentido lo que decía Salinas:

El elemento invariable es la pregunta: *ubi sunt? ¿dónde están? où sont? where are?* Pero a ella se agrega el elemento variable, los nombres convocados. Hay algo que queda, que permanece fijo, algo que pasa, sin cesar: los nombres, los personajes.

Pero el efecto máximo de este esquema se da cuando no se contesta a la pregunta, y la respuesta queda sobreentendida en el silencio. En aquel momento histórico en que Carbajal compuso la canción, el silencio no era la muerte sino la pregunta en sí, y la posibilidad de la muerte con el miedo que conlleva.

Los amigos

Es lindísimo que el tiempo no se nos pase, que se quede en nosotros para siempre y se nos ponga a vivir en la ternura; y entonces, rescatar esas cosas: esas pelusitas dulces y chiquitas con las que hacemos el montoncito de amor que tenemos para darnos. Yo no quiero rincones vacíos en mi alma, me gusta estar tomado por tus lágrimas, tus palabras, misteriosas caricias, tu sonrisa enorme de desnudas mañanas. Nieve y sol sobre tu techo, quiero

ser el invasor de tu melancolía y esconder en tu isla amarilla la bohemia temblorosa de mis labios. Busco puerto; quiénes son?

¿Dónde están las campanillas azules a lo largo de las vías con sus verdes lagartijas y aquel sol, aquel sol del mediodía?

¿Dónde está el arenal inmenso con el Plata, el Plata poniéndole las puntillas?

¿Dónde está la casa con pájaros y plantas y hermanos y veredas barullentas?

¿Dónde los tiznados de las cinco y media de la mañana que inundaban la calle con aquel olor del jabón, olor a limpio, a fresco, y con la bondad de la gente linda, mi gente?

¿Quiénes guardan aquellos amores entre los transparentes robados, enteros, inocentes, quiénes saben que no sé defenderme del amor, que vivo hasta el mango, y sonríen porque no están solos, los amigos, el permanente asalto a la belleza, a nosotros, a ti, los amigos, mis compinches, mi costado, mi memoria, mi cariño, mi fuerza, mi niño (hasta aquí del disco *La casa encantada* 1995...)

En entrevista con Montevideo Portal, (2010) *Lindo haberlo contado*, El Sabalero anuncia *Historia de mis canciones* en el Solís y señala la importancia que ha tenido en su obra “escribir para vivir de nuevo”, es decir, una manera de recuperar el tiempo perdido. “Es lindísimo que el tiempo no se nos pase” es un deseo constante de la obra de El Sabalero, expresa la fantasía de detener a Cronos, el dios terrible. Pero además “rescatar esas cosas”, que son las que se presentan en esta lírica como mínimas, casi invisibles.

“Yo no quiero rincones vacíos en mi alma (...) tu sonrisa enorme de desnudas mañanas”. El amigo es quien llena las ausencias, con alegrías y con penas. De otro modo, el poeta parece sentirse vacío. Se homenajea entonces su sonrisa, y es seguida de todo lo que se ha perdido, en delicada metáfora: “el arenal inmenso con el Plata poniéndole las puntillas”. Del paisaje local y del ritmo que va creciendo se nos lleva a su casa, que ya se describió en otras canciones con sus colores, sus aromas, sus presencias: se evocan las campanillas azules, el sol del mediodía, con sus connotaciones de vitalidad.

El modo como se construye la frase “con pájaros y plantas y hermanos y veredas barullentas” lleva a pensar en toda la vida que había allí, contrastando

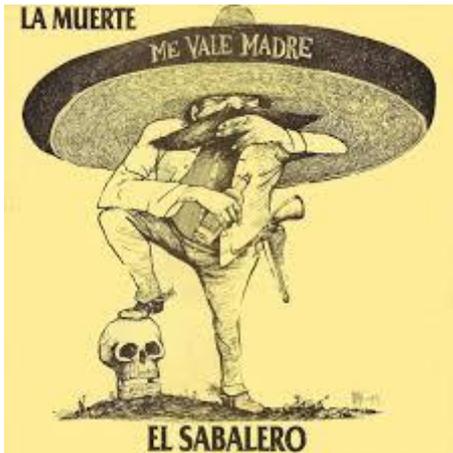
con el vacío del presente de la enunciación. Se homenajea también la pulcritud tiznada del “cara de hollín” que habíamos visto en *Techos de zinc*.

Son los amigos los que saben los secretos, “saben que no sé defenderme del amor (...) sonríen porque no están solos” y complementan al poeta porque le brindan todo lo que necesita para vivir “mi costado, mi memoria, mi cariño, mi fuerza, mi niño”.

En *La casa encantada* se repite esta introducción con variantes, se llega hasta “mi niño”, no se canta la canción en sí, pero igualmente se titula *Los amigos*. En lugar de la canción se alarga la lista de preguntas, ahora sí insistiendo en la corrosión del tiempo con un sentido elegíaco:

¿Dónde se quedó? ¿Dónde está la casa? ¿Dónde está mi vieja regando las cretonas, mi padre, que miraba los canarios con el último sol que conseguía porque siempre llegaban tarde? ¿Mis hermanos, las pedradas, las peleas, las bombas, mi hermana la Muñeca? ¿Dónde está mi viejo, mi vieja, el Pocho, Ariel, el Negro, Ricardo, Teresa, José, mi infancia? ¿Dónde está la casa encantada?

Crece la enumeración hasta quedar en un desfile de nombres, -como *Angelitos*, pero con otro sentido- que hacen viva la ausencia, son sombras que funcionan de respuesta: incluso el propio poeta se menciona a sí mismo como “José”. Algunos están lejos en la distancia, como la Muñeca, pero al igual que los demás ella está inmersa en un tiempo que no se puede recuperar. Este es el grito final que busca recuperar a los seres queridos a través del decir de la poesía, que incluso evoca al “fantasma de zapatos chuecos”.



La Muerte

La muerte (La muerte, 1984)

Me enrosco en tus ancas fuertes
y en tus ternuras, mi negra.

Me gusta vivir la vida
entregándome a la suerte,
pa' no tener tanto miedo
cuando me abrace la muerte.

Será porque tengo el cuerpo
llenito de madrugadas,
que busco una muerte viva,
jamás una muerte mansa,
o será que no se eligen

³⁷ Diseño del disco *La muerte* (1984)

estos barullos del alma.

Atrás de la enamorada
anda el que está enamorando;
detrás de mi vida, negra, corren
los que van matando.

Con chorros de mariposas
enamoramamos la vida,
entre sábanas calientes,
promesas y despedidas,
y bajo cada aletazo
anda la muerte escondida.

Angelito tepozteco
ventanita de un verano,
me enseñaste la tristeza
cuando soltaste mi mano.

Quedarás con los mariachis,
cantarás en las trompetas,
y yo me marcho solito,
llorando porque me cuesta.

La muerte no tiene manos,
la vida se las quitó,
pero le dejó la boca
y le dice: "ven mi amor".

Muerte que anda de amargura
como si se lo pidiera,
démeme un ratito solo
pa' arreglarme con mis penas.

Le juro que si se ensaña, muerte,
con mi corazón,
el día que me caliente
entro a perseguirla yo.

¿Con quién se moja la muerte
que nunca chupa conmigo?
y amigo de buena vida
no le importa ni un comino.

¿A dónde se va la muerte
que salió en punta de pie?
- ¡No me interesa compadre!,
ya lo sabremos después.

La muerte andaba rondando,
quién sabe dónde andará.
No me dejes alegría,
no te vayas vida mía,
que esta puta vieja y fría
nos tumba sin avisar.

Este texto es central a la hora de estudiar el tópico literario de la muerte que no avisa y de la muerte igualadora. En diferentes momentos históricos varía la visión del ser humano frente a la misma, pero siempre aparece como uno de los mayores misterios. Provoca miedo porque es inevitablemente relacionada con el Juicio Final, desde el punto de vista religioso, porque con su llegada hay un cuestionamiento acerca de la vida que concluye, y porque se desconoce lo que hay más allá.

El título del texto canción alude a la muerte en general e impersonal, pero el emisor lírico comienza refiriéndose a la vida, y a la desesperación por aferrarse a ella. Es que la muerte es la contracara de la vida, o si se quiere, su complemento. Es entre vida y muerte que se presenta el contraste durante todo el texto, pero no en el sentido de Quevedo, “nadar sabe mi llama la agua fría/y perder el respeto a ley severa”

“Me enrosco en tus ancas fuertes/y en tus ternuras mi negra” La relación aquí es entre amor–erotismo y muerte–miedo y destrucción, instinto de vida y muerte que acecha, Eros y Thanatos. El poeta se aferra desesperadamente a la mujer amada en un sentido erótico y en un sentido de búsqueda de protección – “mi negra”- la mujer es un refugio que brinda fuerza y resguardo. En el contexto rioplatense esta expresión connota cariño y complicidad.

“Me gusta vivir la vida/entregándome a la suerte/pa no tener tanto miedo/cuando me abraza la muerte”. Es constante en las letras de Carbajal el deseo y la afirmación de vivir intensamente, como en *Los amigos*, “que vivo hasta el mango”. En este caso vivir entregándose a la suerte, al azar, es vivir sin ninguna planificación, evitando la grisura de la rutina. Son hasta aquí cuatro versos dedicados al aferrarse a la vida y dos a la confesión del miedo a la muerte y su abrazo.

En la canción de Carbajal la muerte se personifica, al igual que en otros textos como el *Romance del Enamorado y la Muerte*, en el que el enamorado confunde a la Muerte con la amada por lo bella y pálida. En las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique se la presenta comprensiva y respetuosa frente a Don Rodrigo.

Pero en el texto mencionado del siglo XV Rodrigo se va calmo y dichoso por encontrar la vida eterna, luego de demostrar su valor en las hazañas en la vida terrenal. No es el caso del texto canción de El Sabalero.

Esta idea se vincula con la imagen de la siguiente estrofa, “Será porque tengo el cuerpo/llenito de madrugadas/que busco una muerte viva/jamás una muerte mansa”. Este deseo conlleva una idea de desafío a la muerte, y el poeta, frente al gran misterio plantea dudas, preguntas que obviamente no tienen respuesta. Las vivencias y la bohemia se metaforizan, y de modo oximorónico se desea la “muerte viva”, ya que su vida la merece, porque se ha vivido hasta el límite. Pero también la reflexión culmina en la imposibilidad de la elección y el tormento que eso trae aparejado: “o será que no se eligen estos barullos del alma”. La imagen sugiere el desacomodo, desajuste del alma ante lo incomprensible.

Los versos siguientes parecen tener cierto tono de máxima, “Atrás de la enamorada/anda el que está enamorando” y luego la seguridad de que la vida está signada por la persecución: “detrás de mi vida, negra/corren los que van matando”. La conjugación en presente da la sensación de actualidad al que escucha.

Como en todo el texto vuelve a plantearse el contraste vida-muerte, porque sólo valorando la vida se le da dimensión a la muerte, y se le teme porque aquella se sabe efímera, porque corremos para ganarle al tiempo. No es casualidad que la obra de José Carbajal se centre casi en su totalidad en la infancia y en el recuerdo, y que por lo tanto esta canción explicita el deseo de evitar la llegada de la muerte.

La fuerza de la vida se presenta a través de la imagen “con chorros de mariposas/enamoramos la vida” y una vez más se identifica la vida con el amor. A diferencia de la connotación que las mariposas tenían en Johanna, aquí siguiendo a Biedermann (1989, pág. 295-296) se concluye que se trata de “un animal simbólico en muchas culturas, que por un lado sugiere la capacidad de metamorfosis y la belleza, y por otro también lo efímero de la alegría (...) Como sugiere su nombre griego, psyché, la mariposa –como el ave- es un ‘animal del alma’.

La vida, la abundancia y la vitalidad es sugerida además a través de otros elementos que se enumeran, tales como “sábanas calientes/ promesas y despedidas”. Pero luego de esta enumeración, la muerte acecha mencionada en el último verso: “y bajo cada aletazo/anda la muerte escondida”. El disfrute de la vida nunca podrá ser pleno, puesto que la mirada de la muerte está siempre presente.

Recién en la siguiente estrofa aparece el elemento autobiográfico pero no explícitamente, se refiere a la muerte de su pequeña hija Emiliana a los dos meses de edad, mientras Carbajal y su esposa Anke vivían en México.³⁸ El vocativo “angelito” que ya había aparecido en el tema y el disco del mismo nombre referido a los niños, aparece aquí junto al gentilicio “tepozteco”³⁹ ; pero además se metaforiza como “ventanita de un verano”. Las ventanas según Biedermann son “aberturas para dejar entrar la luz sobrenatural” (pág. 474). Podría leerse aquí que por su pureza la niña pequeña permite un atisbo al más allá, por el amor que representa. “Me enseñaste la tristeza/cuando soltaste mi mano”. La imagen es muy plástica, y sugiere a través de la metonimia la fuerza que desaparece, la vida que se esfuma. El dolor de la separación es de alguna manera mitigado por la afirmación de que su ser quedará fundido en el canto y la música: “Quedarás con los mariachis/cantarás en las trompetas/y yo me marché solito/llorando porque me cuesta”.

Luego de la soledad del hablante lírico que dice adiós al “angelito” en la fiesta mexicana, el ritmo y el tono de la canción van cambiando hacia el enojo, la rabia: “la muerte no tiene manos/la vida se las quitó/pero le dejó la boca/y le dice ven, mi amor” La muerte puede haber quedado sin manos en su lucha con la vida, mutilada, aunque en el principio se hacía alusión al abrazo; lo que

³⁸ Según testimonio de la Sra. Sofía Franchetti,: “mi mujer lloraba y yo escribía”. (Comunicación personal 3 de junio de 2015) Esto es, haciendo el duelo a su modo, escribiendo de una manera catártica.

³⁹ Tepoztlán es una localidad del norte del estado de Morelos, en el centro-sur de México. Tepoztlán es considerado como un lugar místico por sus leyendas y sus tradiciones que aún se respetan por los mismos habitantes, mucha gente lo visita ya que todo el año está lleno de festejos que la gente hace dependiendo el barrio en el que viva. Una de las festividades más esperadas es el Día de Muertos en la que la gente sale con sus hijos a "pedir calaverita" llevando un tradicional chilacayote en forma de calavera.

nunca perderá es su capacidad de llamar seduciendo. En puestas en voz como *Sacando de la mochila* (2004) hay una reiteración del término “ven”, intensificando la invocación con el imperativo.

El poeta hace explícito el ruego porque la muerte acompaña como una sombra: “Déjeme un ratito solo/pa arreglarme con mis penas”. La constante acechancia no deja un segundo de intimidad al hombre que necesita de su soledad para, de alguna manera, arreglar cuentas con su sufrimiento.

La mujer, “negra”, deja de ser el destinatario del poema para pasar a ser la Muerte, “le juro que si se ensaña muerte/con mi corazón/el día que me caliente/entro a perseguirla yo”. Es inevitable destacar que la muerte de Carbajal fue precisamente a causa de un infarto, como si hubiera habido algo de visionario en el texto.

Luego del juramento, es la amenaza, el enfrentamiento y finalmente los interrogantes “¿Con quién se moja la muerte/que nunca chupa conmigo?” No hay complicidad en el boliche, no hay camaradería, ¿quién es camarada con la Muerte?

Las preguntas del emisor siguen: “¿Adónde se va la muerte/que salió en punta de pie?” El desconocimiento desespera, y a la vez el sigilo vuelve a caracterizarla. Luego, como en un querer y no querer saber, se afirma el desinterés, a través de un desdoblamiento con otro “no me interesa compadre/ya lo sabremos después”.

El último ruego es para la alegría y la vida “no me dejes alegría/no te vayas vida mía”. La misma necesidad de aferrarse a la vida que aparecía al principio se ve aquí.

La conjugación alarga la acción “andaba rondando/quién sabe dónde andará”: la muerte primero se esconde y luego se va en punta de pie, ahora ronda. Son los versos que preceden la adjetivación de fuerza contundente en las puestas en voz: “esta puta, vieja y fría/nos tumba sin avisar”. La vejez y la frialdad pueden relacionarse con la tradición, pero el insulto “puta”, tiene un sentido sexual y a la vez de vencimiento final.

La muerte recordada en *Sacando de la mochila*

En el mencionado espectáculo Carbajal pone en voz un relato que bien puede dialogar con estos textos:

Cuando se moría algún vecino todo era dramático y tenso. Teníamos miedo. Como la costumbre era ir a los velorios en familia allí marchábamos todos nosotros con el corazón en la boca, y para colmo, si el muerto era muy amigo –cosa que nunca pude entender cómo se puede ser amigo de un muerto- nos obligaban a encajarle un beso en aquellas frentes heladas y entonces nuestros temores se mezclaban con el asco, y empezaban las pesadillas, y los vómitos, y nos despertábamos con los ojos enormes así. Eran de terror los velorios. Y larguísimos. Durante todo el día y toda la noche iba arribando la parentela desde los pueblos más lejanos y de la campaña. Gente vestida de negro que al pegarse el apretado abrazo de la llegada entre pucheros y aquellos ronquidos reventándoles en la garganta que afortunadamente nunca lograron detener llanto alguno, porque eran mucho peor que cualquier lloro, sentenciaban gravemente, sin fallar uno solo: “qué va a hacer”... “no somos nada.

Al caer la tarde del segundo día como a las cinco, cuando las sombras se largan sobre el dorado del balastro la negra carroza encabezaba el cortejo que arrastrando apenas los pies murmuraba un rosario tristísimo interminable a lo largo de nuestra calle ahora sola, quieta y muda, con los boliches y los almacenes cerrados y con los postigos entornados como para no ver pasar la muerte. Esa muerte que se iba, sí, pero dejando atrás una sensación de angustia aprendida en la parroquia.

No te vayas Pedro (Bien de pueblo, 1968)

Vamos a hacer unos versos# de cuando yo era botija Pedro se fue de casa. Cuánto lo extrañé y cuánto lo necesito ahora! Él fue el que me enseñó a caminar sacándome de gateo, me hizo los primeros deberes, me tensó los dedos sobre la honda, todo, me lo enseñaba él, ahora me siento tan solito en estas noches de fantasías!

Abro la ventana al silencio blanco
y veo el fantasma de zapatos chuecos
con los pelos pinchos de rodillas sucias
con el brazo fuerte del hermano grande
en las madrugadas siempre me despierto,
y hablo con la mancha de tu almohada sola

de pronto hasta invento que estás escuchando
y te cuento cosas que me duelen tanto

Si volvieras Pedro qué lindo sería!
porque ya soy hombre, porque tengo novia,
porque a veces lloro pensando en la niña
y en otras le canto como tú lo harías

Tengo una guitarra
que habla de la calle y unas ganas locas
de pedirte un día que me des la mano
y me lleves tuyo
a mirar las luces que rompen la plaza.

No, no te vayas Pedro que la luna agria
trae recuerdos grises de canciones viejas.
No te vayas Pedro, yo, yo te quiero mucho
Te prometo hermano que andaremos juntos.

Si volvieras Pedro, qué lindo sería!
porque ya soy hombre, porque tengo novia
porque a veces lloro pensando en la niña
y en otras le canto, como tú lo harías
No te vayas Pedro, yo te quiero mucho
Te prometo hermano que te quiero mucho

En *Bien de Pueblo*, disco de 1968.

Este texto poético es presentado por el autor, como en tantos casos, a través del relato inicial en prosa, o “pararrayos” como lo denomina Jean P. Miraux (2005, pág. 104) citando a Genette (aspecto que se explorará en el capítulo sobre género autobiográfico), y se enmarca en el recuerdo: “Cuando yo era botija Pedro se fue de casa”. La enunciación da la idea de brusquedad, pero no se refiere aún directamente a la muerte, porque la partida no se especifica, resultando así más cruel. La enumeración de las enseñanzas del hermano mayor, claves en la vida de un niño, enmarcan a Pedro en una suerte de imagen paterna.

Contrastan los verbos que corresponden al pasado “todo me lo enseñaba él” con el presente angustiante: “ahora, me siento tan solito en estas noches de fantasías!”. Ya hemos analizado la función del diminutivo en la poesía del autor, pero aquí no es la misma que en otros textos, porque la soledad se enfatiza, y da la sensación de que el yo lírico se vuelve minúsculo.

Carbajal señala el carácter autobiográfico de esta canción en entrevistas y espectáculos: por ejemplo, en entrevista con La Red 21, cuenta a propósito del espectáculo *Historia de mis canciones* cuál fue la circunstancia de esta creación:

La primera muerte que entró en mi casa fue el 8 de marzo del '58. Yo tenía 14 años y mi hermano 23. Mi hermano no se llamaba Pedro, se llamaba Ariel, y cuando escribí esta canción le cambié el nombre para no lastimar a mi madre, pero era obvio que era él (...) fue brutal. Que se pegara un tiro y se volara la cabeza, ah, es demasiado fuerte (...) Fue muy duro, muy duro. Y en casa, quedó para siempre esa, esa especie de tristeza en el aire, más allá de que pasaran los años, y más allá de que nosotros después hiciéramos nuestras vidas. Quedó para siempre el recuerdo del hermano que se mató. (2010)

El título de la canción expresa un ruego a alguien concreto que se nombra, “no te vayas Pedro”, y es intercalado en el texto con la expresión “si volvieras Pedro.” La súplica “no te vayas” aparece también en *La muerte*, “No te vayas vida mía”, y en *No te vayas nunca compañera*. Aquí, luego de que el receptor comprende que la partida de Pedro es la muerte, se capta lo inútil del ruego “no te vayas”, porque la ida es ya definitiva. Puede interpretarse esta súplica como un duelo no elaborado, como etapa de honda tristeza que, por ser tan insoportable, hace que el yo lírico niegue la realidad.

La conjugación verbal en presente da al receptor la sensación de actualidad, y la cadencia triste acompaña la temática: “Abro la ventana/al silencio blanco”. La soledad del sujeto lírico se hace evidente, la ventana, con la simbología que se señalaba en el texto *La muerte*, puede ser metafórica, en tanto se le da lugar al silencio que invade para recordar y sentir la presencia del hermano.

A través de la sinestesia se acentúa lo homogéneo del silencio y la blancura que hace vislumbrarlo: “y veo el fantasma/de zapatos chuecos/con los pelos pinchos/de rodillas sucias/con el brazo fuerte/del hermano grande”. La descripción coincide con la de los niños y jóvenes que pueblan como personajes la lírica de José Carbajal: en *No te vayas nunca compañera* se aludía a la pobreza de la amada a través de la expresión “y tus zapatos chuecos”. La reconoce la imagen fantasmagórica por esas características tan suyas, tan de la infancia.

La especificación está dada a través de la metonimia “con el brazo fuerte/del hermano grande”, es el hermano que se admira por su capacidad de protección.

La madrugada aquí no tiene ya la connotación de “tengo el cuerpo/llenito de madrugadas”, sino que sugiere el desvelo con toda su carga negativa: “(...) que me duelen tanto”. La confianza y la complicidad con el hermano ausente siguen estando, y es otra imagen de desamparo “hablo con la mancha de tu almohada sola”.

El condicional que funciona como leit motiv, “Si volvieras Pedro/qué lindo sería/porque ya soy hombre/porque tengo novia”, permite al poeta soñar con el hermano que se perdió de verlo crecer, y aun en el soliloquio hay una necesidad de contarle el orgullo de haber crecido. El llanto y el canto por y para “la niña” alude a la hija de Ariel, María del Carmen, que nació un mes después del suicidio de su padre.

La guitarra aparece personificada como en otros textos, “Tengo una guitarra/que habla de la calle/y unas ganas locas/de pedirte un día/que me des la mano/y me lleves tuyo/a mirar las luces/que rompen la plaza”. Las noticias que se dan como una suerte de “puesta al día” son, por un lado, la dedicación del poeta al canto que se nutre con la gente del pueblo y la necesidad de tomar la mano de Pedro, con todo lo que connota, para dejarse llevar por él al centro de la ciudad. “Las luces que rompen la plaza” es metáfora que podría dar una nota de belleza, pero que en la soledad se vuelve a cargar de pena.

La desesperación que va creciendo hace que nuevamente aparezca la grisura “de canciones viejas”. La luna se adjetiva como “agria”, cuya simbología se podría relacionar con la que aparece en la lírica de García Lorca, en cuanto al metal frío de la plata y la muerte.

La canción vieja trae inevitablemente melancolía. La sencillez de la confesión se hace mínima, sumamente íntima, al aparecer por primera vez “hermano” como vocativo, como receptor del poema, y “yo te quiero mucho”, verso que, reiterado luego del estribillo, da fin al texto.

NO TE VAYAS PEDRO

"NO TE VAYAS PEDRO"
CHIMCHITO

JOSE CORBAJAL

NO TE VAYAS, PEDRO

Cuando yo era botija Pedro se fue de casa.
Cuánto lo extrañé y cuánto lo necesito ahora!
El fue quien me enseñó a caminar, sacándome del
me hizo los primeros deberes, me cerró la mano
Qué gran tipo, que era Pedro!
Después, bueno... Después me quedé solito en este
encontrándome más tarde con el otro, tan duro, e

Abro la ventana al silencio blanco
y veo el fantasma de zapatos chuecos,
con los pelos pinchos, de rodillas sucias,
con el brazo fuerte del hermano grande.

En las madrugadas siempre me despierto
y hablo con la mancha de tu almohada sola;
de pronto hasta invento que estás escuchando
y te cuento cosas que me duelen tanto.

Si volvieras, Pedro... qué lindo sería!
Porque ya soy hombre... porque tengo novia.
Porque a veces lloro, pensando en la niña,
y en otras le canto, como tu lo hacías.

Tengo una guitarra que habla de la calle
y unas ganas locas de pedirte un día
que me des la mano y me lieves tuyo
a mirar las luces que rompen la plaza...

No te vayas, Pedro, que la luna agría
trae recuerdos grises de canciones viejas.
No te vayas, Pedro, yo te quiero mucho.
Te prometo, hermano, que andaremos juntos...

Si volvieras, Pedro... qué lindo sería!
Porque ya soy hombre... porque tengo novia.
Porque a veces lloro, pensando en la niña,
y en otras le canto, como tu lo hacías.
No te vayas, Pedro... Yo te quiero mucho.
Te prometo, hermano, que te quiero mucho...

Isotopías

El mundo se le presenta al hombre como el mundo de los significados, y solo puede ser llamado “humano” en la medida en que significa algo para él. Esa significación está dada por el carácter fundamental del lenguaje que es ser representación de algo, significante de cosas que no le viene de afuera, sino de su esencia misma. El lenguaje siempre se organiza en el texto para representar la realidad a la que alude, pero es cuando comunica que el significado encuentra su sentido. De este modo, la lengua es mediadora entre ese mundo y el ser humano, entre la mente y las cosas. La coherencia de un discurso depende entonces no solo de la coherencia de cada frase sino de las condiciones de empleo de la recepción y de la multiplicidad de situaciones muchas veces extralingüísticas. (Páez Vivanco, s/f, pág. 131-132)

Estas situaciones, por ejemplo la música y lo performático, son aspectos fundamentales a la hora de estudiar la poética de un autor como El Sabalero. En el caso de su obra este factor comunicante es clave, ya que no es sólo una comunicación desde lo verbal, sino que la musicalización de sus textos es de vital impacto.

Este apartado se propone apreciar unidades recurrentes que dan homogeneidad y coherencia a su producción estética. En algunos de los textos seleccionados, se señalarán líneas de significantes que permiten reconocer en ellos grandes temas unificadores: el pueblo, la pobreza, el eterno retorno, o sea el tiempo.

Estébanez Calderón dice que Greimas define la isotopía como “conjunto de categorías semánticas redundantes que hace posible la lectura uniforme de una historia tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de resolver sus ambigüedades, resolución dirigida en sí misma por la búsqueda de una lectura única”. (pág. 576)

En tal sentido para Greimas, las isotopías se entienden como un conjunto de categorías semánticas que permiten o habilitan una lectura uniforme del texto. Por su parte, Rastier llega a la conclusión de que puede hacerse una estilística de las isotopías, en tanto se las define como unidades

lingüísticas que por su redundancia y manifestación en el discurso determinan dos niveles del mismo: el nivel de lo temático y el nivel de lo figurativo. (pág. 130)

Las isotopías a nivel fonológico se detectan en las asonancias, aliteraciones, en la rima incluso de un texto o varios. Las isotopías del nivel sintáctico implican la concordancia por redundancia de rasgos; y las del nivel semántico son equivalencias de definición, triplicación narrativa.

Al llamar secuencia isotópica a todo enunciado o fragmento de enunciado provisto de una cierta coherencia sintagmática, gracias a la recurrencia de unidades de expresión y/o contenido, pueden distinguirse diversos tipos de isotopías: semánticas, fonéticas, prosódicas, sintácticas, etc. (pág. 109-111).

No es asunto de este estudio indagar en una teoría de las isotopías ni hacer un abordaje exhaustivo desde lo teórico, sí es un método interesante de estudio textual, que puede sugerirse incluso como propuesta didáctica. Los textos canción de Carbajal pueden entonces “leerse-interpretarse-oírse” desde una comprensión mucho más profunda y homogénea cuando se reconocen esas iteraciones o recurrencias léxicas o semánticas, ya que les brindan uniformidad al corpus de sus textos.

Si por recurrencia entendemos el retorno, la repetición de los semas dentro de los límites del texto, puede irse más allá y realizarse una lectura cotejada entre los textos seleccionados del autor. Toda iteración de una unidad lingüística es isotopía, tanto en el plano del contenido, horizontales o semémicas, como en el plano de la expresión, o del eje vertical o metafórico del lenguaje.

A mi gente (*Canto popular*, 1969)

Sentados al cordón de la **vereda**
bajo la sombra de algún árbol bonachón,
vimos pasar coquetos **carnavales**,
careta viva de un **pueblo** con **dolor**.
Primero fue Pitico y sus muchachos,
Pochilo, con su gran inspiración.
El **pobrerío** rodea los tablados,
es Chirimino que toma la **canción**.
El **pobrerío** rodea los **tablados**,
es Chirimino que toma la canción.
Tibios febreros de **siestas** **musiqueras**,
simple remedo de la felicidad,
los sensibleros **poetas** orilleros
le dan la flor al **barrio** que se va.
Pueblo divino, gorrudo, sabalero,
brindo contigo, préstame el corazón!
Quiero el secreto del hombre de tu **río**
del hombre **chimenea**, del canilla cantor.
Quiero el secreto del hombre de tu **río**
del hombre **chimenea**, del canilla cantor.
Dale a mis ojos la luz de tu **bohemia**,
charlas del Charro, Roberto guitarrón,
el Firulete, el Sapo de los verdes,
el fino de Verija, el Loro y su **tambor**.
Pueblo divino, gorrudo, sabalero,
papel picado, botijas bajo el sol!
Sigue tu **lucha** de pan y de **trabajo**,
que **el tamboril** se olvida, y la **miseria** no! (bis)

Pueblo	pobreza	carnaval
<ul style="list-style-type: none"> • Veredas • Pueblo (3) • Barrio • Rio • Chimenea • bohemia 	<ul style="list-style-type: none"> • dolor • orilleros • pobrerío(2) • lucha • trabajo • miseria 	<ul style="list-style-type: none"> • carnavales • careta • canción • tambor • papel picado • tamboril

El primer texto canción que se selecciona para esta especial lectura es *A mi gente*, en el que se han discriminado los términos que aluden a los tres campos semánticos que estructuran el mensaje del discurso poético: Pueblo-Pobreza-Carnaval.

Los rasgos propios de la identidad lacazina, sus características sociales y económicas, así como su impronta alegre y festiva, resultan las líneas temáticas fundamentales de este texto. En ella, el pueblo y su carnaval tienen mayor presencia isotópica que el tema de la pobreza, por ejemplo, u otros posibles núcleos temáticos. La enumeración de los personajes del ambiente murguero (Los diablos verdes de Juan Lacaze) que comandaba Chirimino colaboran en este predominio de la isotopía del carnaval pueblerino.

Techos de zinc

Viejo callejón

verja y malvón

humo de las fábricas

y al fin

Techos de cinc

cara de hollín

gente que ha gastao

el diapasón

Hombre marrón

genio del pan

niños que hacen turno

para amar

Tiemblan las cretonas

Corazón

llanto de vecina en soledad

mi barrio gris

tiene un amor

rompe la tormenta en el panal

Tierno cantor

verso brutal

crece en la miseria

tu bondad

Zumba entre las chapas

Temporal

Pero déjame mis flores

De papel

Soy del montón

que inventa el bien

tengo olor a grasa

y a sudor

techos de zinc

clase menor

crece en tus abajos

la ilusión

El rastreo isotópico de *Techos de zinc* sorprende: seleccionado en este trabajo por su pertinencia respecto del tema Pueblo que en la obra de Carbajal trascenderá al Mundo. Sin embargo, en *Techos...* que tiene una carga de grisura notable por el tema de la fábrica, se evidencia que su isotopía está referida al campo semántico de los sentimientos y su representación figurada en la belleza simple y pura de las flores. El amor, la soledad y la bondad, las flores y la ternura pertenecen a una misma lectura que permite acceder al texto como otro texto que habla de lo que aquellos techos de zinc representaban para el poeta.

Casa familiar	Fábrica/pobreza	Sentimientos/flores
<ul style="list-style-type: none">• callejón• verja• techos• barrio• chapas• cinc	<ul style="list-style-type: none">• humo• hollín• fábricas• hombre marrón• carita gris• olor a grasa• sudor	<ul style="list-style-type: none">• malvón• amar• cretonas• corazón• soledad• amor• tierno• flores• llanto• bien• ilusión

Pa'l abrojal (*Bien de pueblo*, 1968)

El domingo llegó
olvidándose el sol
y en el rancho el Macario
retumba y retumba
guitarra y cantor
A un rincón el fogón
donde el flaco Martín
va dorando las tortas
que a muchos bolsillos
tecleando dejó
La chamarra es pueblo
pueblo de verdad
nació en el baldío
bajo el abrojal
Trote que trota
y salta de boca en boca
son muchas manos que ya la tocan
se hace lenguaje de la amistad

Trote corto y parejo

sobre los tientos

se desparrama a los cuatro vientos

mas siempre vuelve pa'l abrojal.

El Pollito le dio

Un insulto al Finao

Porque en el mate dulce

Ya van varias vueltas

lo deja colgao

El Compadre medió

Proponiendo la paz

Y anda preguntando

Si adentro la oreja

tiene un mangangá

Pegadito al candil

el Macario ha copao

y se manda unas cuecas
que al más embustero

lo deja doblao

Lucianito cayó

bastantito adobao
cantando tacuruses

y alguna de López

se ha entreverao

La chamarra es pueblo
pueblo de verdad

nació en el baldío

bajo el abrojal
Trote que trota
y salta de boca en boca
son muchas manos que ya la tocan
se hace lenguaje de la amistad
Trote corto y parejo
sobre los tientos
se desparrama a los cuatro vientos
mas siempre vuelve pa'l abrojal

El domingo llegó
con agüita de Dios
torta frita con mate
y en cualquier agujero
se ríe señor

El domingo se fue
y los mozos también
sólo quedan las cuerdas
templando este trote
recuerdos de ayer

La chamarra es pueblo
pueblo de verdad
nació en el baldío

bajo el abrojal
Trote que trota
y salta de boca en boca
son muchas manos que ya la tocan
se hace lenguaje de la amistad

Trote corto y parejo

sobre los tientos
se desparrama a los cuatro vientos

más siempre vuelve pa'l abrojal”

Pal'abrojal revela cuál es su isotopía más recurrente cuando se identifican cuatro campos semánticos bien determinados: la música y la amistad, pero en el plano de las iteraciones, cabe señalar que veinte veces se dice y se repiten los sememas referidos a la vuelta, el regreso y el retorno; diecisiete veces los términos referentes a los amigos, diecinueve los que aluden al rancho y el pueblo, mientras que a la música son quince referencias e iteraciones.

Si bien el leit motiv de la canción implica los dos núcleos temáticos referidos como centrales, música y rancho de Macario, en una lectura del texto que repare en las reiteraciones, el tema del retorno y los ciclos es casi tan importante como el del rancho. Volver al rancho, volver a la música, a los amigos, en síntesis volver, y el eterno retorno resulta el planteo central de la canción. Aunque esté dada la iteración del tema pobreza y pueblo, es la recurrencia del tiempo y el retorno la que tiene mayor peso semántico al fin.



- Domingo llegó
- Trote que trota
- Salta de boca en boca
- Trote
- Se desparrama
- Siempre vuelve
- Varias vueltas
- Domingo se fue
- Siempre vuelve

La sencillita (*Canto Popular*, 1969)

Rumbeando pa' la Colonia,
tres arroyos de distancia,
me le volqué pa' la zurda
y me la topé acostada.
Miren si será cerquita,
que allí lo que sobra es agua;
no sé si me habrá entendido,
yo le hablo de Villa Pancha.
Venía de un pago muy frío,
traía enferma mi guitarra.
Tal vez extrañaba el nido
de cobijitas moradas,
donde juntos aprendimos
a modelar la chamarra
a semejanza del pueblo
pa' que por el pueblo hablara.
Qué lindo es volver al pago
pa' copiarle las tonadas
a la lluvia que se vuelca
por los techos de media agua,
pa' tener olor a humo,
pa' pisar la tierra blanda,
pa' hacerle fiesta a los perros
y poder vivir en calma.
Qué lindo es volver al pago,
ese de olor a foscata,
pa' charlar con los vecinos
amargueando de mañana,

pa' sentir llorar el viento
cuando se cuelga en las ramas,
y en las noches de tormenta,
las plegarias de las ranas.
Qué lindo es volver al pago
y encontrar lo que faltaba:
cariño, amor y consejos,
calor de hogar y esperanza
en dos viejitos divinos,
bien cargaditos de canas.
Qué lindo es volver al pago
cuando se ha dejao el alma.
Rumbeando pa' la Colonia,
tres arroyos de distancia,
me le volqué pa' la zurda
y me la topé acostada.
Miren si será cerquita,
que allí lo que sobra es agua;
no sé si me habrá entendido,
yo le hablo de Villa Pancha,
con don Rosendo, con doña Eustaquia,
tomando mate por la mañana,
bajando higos o asando choclos.
¡Mire qué lindo, con los vecinos!

Con Alejandro, con la Susana,
con la Pequeña paseando el perro.
¡Pero, qué lindo que está mi barrio!

Lo' ocalitos,
Lo' arenales,
los candelares...

¡Pero, qué hermosa la Villa Pancha!

En este texto canción se pueden ver ciertos términos que se reiteran y entretienen dos grandes campos semánticos: el pueblo desde lo telúrico, y el pueblo como reflejo de los afectos que allí anidan. Estos términos que se recogen no son solamente evidentes en lo literal o léxico, sino simbólicos, porque son indicadores de ese sentido de pertenencia a lo local que tan acendrado está en la poética de Carbajal.

Pueblo/tierra
<ul style="list-style-type: none"> • Arroyos • Agua • Nido • Lluvia • Tierra • Foscata • Viento • Tormenta • Higos • Choclos • Ocalitos • Arenales • candelares

Pueblo/afectos
<ul style="list-style-type: none"> • extrañaba • juntos • charlar • amargueando • cariño, amor, consejo • calor de hogar • esperanza • volver al pago • se ha dejao el alma • tomando mate • Rosendo • Eustaquia • Alejandro • Susana • Pequeña

En *Canto popular* (disco de 1969) el autor incorpora una introducción que se cita en este trabajo donde se dan los siguientes sememas que refieren al carnaval: “tamboril”, “papelito y serpentina”, “mascaritas”, “corso”. Algunos de estos términos como serpentina y mascaritas reaparecen en *La orillita*. La isotopía **carnaval** aparece en los textos que trascienden el pueblo para cantarle a Montevideo, o celebrar el vino y la fiesta, y están relacionados en un mismo eje. En *Ya comienza* gira íntegramente en torno a la recreación poética del carnaval del barrio sur montevideano, y los sememas alusivos van sucediéndose desde el inicio: “negros”, “negritos”, “Convento del medio”, “sur montevideano”, “comparsas”, “escobilleros”, “lonjas”, “Palermo”, “tamboriles quemados”, “repique”, “Rosa Luna”, “diosa Gularte”: el Carnaval en pleno. En *Borracho pero con flores* el carnaval tiene su lugar léxico: “tambor”, “candombe”, “lonjas”, “batuquear carnavalero”, “comparsas”.

Se ha señalado también en *La sencillita* la iteración de la fórmula expresiva “**Qué lindo**” que se adecua luego a “qué lindo con los vecinos”, o “viejitos divinos” como giro para aludir a los vecinos de Villa Pancha, y en un notable in crescendo, ese qué lindo admirativo termina en un “qué hermosa”, y la visión del barrio reencontrado. Sin embargo, también este tipo de expresión sencilla que revela la maravilla ante lo propio, lo cotidiano o lo que es querido por el autor se encuentra en otros textos canción: en la introducción a *A mi gente*, *La orillita*, dice: “Qué lindo trabajar al aire libre”, o “¡pucha que viene lindo!”, y ya en la canción “Pueblo divino”.

En la introducción de *Pal abrojal* “Torta frita y versos...linda edad”; en *Chiquillada* “Lindo haberlo vivido”; incluso en un texto canción tan melancólico como *No te vayas Pedro*, aparece la añoranza del hermano bajo esa fórmula que implica el adjetivo “lindo”: “Si volvieras Pedro qué lindo sería”. Cuando Carbajal habla de su padre dice que “sus oficios más lindos fueron el de injertador y el de quesero.” Nuevamente el adjetivo “lindo” se usa para referir lo afectivamente cercano y vital en el poeta, cuando alude al mundo rural en que se movía Don Ramón: “la maravilla de los animales”. En este mismo recitado, una de las metáforas más bellas está cuando recuerda la “hermosa aventura de mi niñez”: aquí el lindo se intensifica en hermoso y esto cualifica cómo el poeta concibe la infancia.

En *Los amigos* dice “Es lindísimo que el tiempo no se nos pase” acá el superlativo intensifica el deseo de detener el paso del tiempo.

En este texto, también se reitera insistentemente el verbo Volver presente en *Tierra*, y en *La flota*, en el tema del exilio, constituyendo una poderosa nervadura textual en sus letras.

El adjetivo con que se recuerda a la madre en la introducción a *Colmeneras* no deja de ser una variante del campo léxico de lo lindo “bonita”, la halaga tiernamente Carbajal. En la introducción a *Techos de zinc*, el autor selecciona del eje “lindo” las siguientes expresiones que connotan la alegre vivencia infantil en las casillas: “toda la manzana dormía bajo el mismo techo y qué lindo, qué lindo”.

En los textos arriba explorados también se ha destacado la palabra “**siesta**” porque en otros textos de este estudio se vió como isotopía en Carbajal, especialmente los que hablan de la Infancia: “aquella siesta perdimos por un gol”; “cuando el sol pica en pila se van pa'l cañadón”, en *Chiquillada*. En *Los panaderos* “A la hora de la siesta por los baldíos del pueblo”; “y en alguna siesta que otra corremos los panaderos”. Esta “siesta” aparece entonces en la evocación del pueblo y en la de la infancia. Allí aparece como isotopía que recrea un momento del día lento y silencioso en que tiene lugar el descanso del adulto y la travesura del niño. Este era también el momento privilegiado del día en que el padre de Carbajal “a la hora de la siesta partía una sandía”, para su enorme deleite.

El eje semántico de la **música como propiedad del pueblo** y su legítima expresión aparece en *Pal abrojal* “La chamarra es pueblo” y en *La sencillita*, “a modelar la chamarra /a semejanza del pueblo/ pa que por el pueblo hablara”. En *Borracho pero con flores* se alude a la difusión del canto que no es propio sino del pueblo todo: “Soy cantor, cantándole a mi pueblo voy/ de país en país”.

El **agua**, bajo la forma de la lluvia o el río es otra isotopía que entreteje muchos de sus textos: en *Techos de zinc* “temporal” “la tormenta”, y en la introducción a *Techos de zinc* “olor a tierra mojada y a resaca del río”, “Llovía”. Aquí el agua de lluvia arrulla y adormece al niño recordado por Carbajal: “cuando la lluvia golpeaba y chorreaba por las chapas”

En *Pal' abrojal* el cielo nublado anuncia lluvia, “olvidándose el sol”, “con agüita de dios” y la costumbre muy uruguaya de hacer tortas fritas cuando llueve. En su introducción, el poeta recita “al rancho de Macario, los vientos y las lluvias le habían ido comiendo su primera belleza”. Aquí la lluvia es agente que desgasta otorgando una ruinoso belleza al mundo. También se aprecia en *Chiquillada* “Fiesta en los charcos cuando para la lluvia”; en *Grillo cebollero* “Cae la lluvia, cae la lluvia”. En *La sencillita*: “tres arroyos de distancia” “allí lo que sobra es agua”, “pa copiarle las tonadas/ a la lluvia”.

También aparece en otros ejes temáticos como El amor, en la introducción a *No te vayas nunca compañera*: “Esa llovizna que a veces nos parece mansa, pero que es llovizna nada más. Esa llovizna que ablanda los vidrios de las ventanas”. Aquí, seis veces se menciona el término llovizna tanto en las estrofas como en el recitado de la canción, y “tu pelo empapado” como expresión semántica del mismo plano vertical del tema agua.

El mar también es variante del tema del agua, en *Colmeneras* es distancia a la vez que cercanía con la madre y el pueblo: “La fabriquera y el mar”; “el mar que siempre es distancia”. En *Colmeneras* la madre es recreada “regando con agua llovida”, aquí la lluvia vuelve generosa a la tierra madre. En *Tierra* “Vienen rastreando lluvia”, el agua es camino de regreso.

Lo performático

Desde la reapertura democrática en Uruguay el público y el lector de poesía reclamaron un tipo de espectáculo que aunara poesía música y canto, como en la década del sesenta habían sido los “happenings”, algo así como asaltos poéticos. Luego de la dictadura, los que vivieron la generación del '60 reivindicaron esos lenguajes abriéndose lugar a lo performático en el escenario poético y musical del país. (Arenas, 2015)

El término “performance” en tanto préstamo lingüístico genera cierta ambigüedad al momento de aplicar, o definir su significado. La tradición occidental lo atribuye a las acciones culturales que impliquen actuación en tanto presentación delante de una audiencia o puesta en escena, por lo tanto, se entiende por performance a las puestas que interpelan e inscriben lo real de modo muy concreto ante un auditorio.

Se señalaba en el capítulo destinado a la juglaría de Carbajal, que fue toda una revolución expresiva la nueva forma en que las vanguardias del siglo XX expresaron su necesidad de acercar el fenómeno poético al público, a través de la provocación, la burla e incluso del escarnio de Tzará, Picabia o

Souppault, aunque estos artistas estaban más preocupados por sus procesos creativos que por el resultado último del producto artístico. Pero la transgresión (y bien lo supieron los futuristas) tiene fecha de vencimiento.

La comunicación personal entre el autor y el auditorio, la puesta en voz del texto escrito (y en el caso de Carbajal la musicalización) vienen a ser verdaderas performances. Esta forma de acercar poesía y canto caracteriza hoy el panorama cultural del fenómeno estético, pero su matriz está en los antiguos orígenes de la poesía occidental lírica griega, e incluso de la transmisión aédica de la poesía.

En entrevista de *La mirada* a Luis Bravo, J. Arenas le pregunta acerca del fenómeno performático que estalló en los años '60 y que serviría de matriz cultural a poetas de su generación, que cultivan lo performático en poesía:

Era una época en la que sí, podemos confirmar que hubo un estallido de lo que se llamó música popular. Y ahí yo había encontrado mis primeros links poéticos, a través de Jim Morrison, Ian Anderson, Peter Sinfield, que trabajaban con King Crimson, como poeta y letrista. También Lennon, Bob Dylan, Leonard Cohen. Luego Laurie Anderson expresaba esa mezcla entre música, poesía y performance que nosotros queríamos experimentar. (Arenas)

Puede compararse cómo Luis Bravo, un poeta más joven que Carbajal reconoce sus inicios en las performances del mundo anglosajón de los años '60 principalmente. El Sabalero, en la misma década, estaba comenzando sus recitales muy apegado al folclore argentino, intentando crear una voz propia en la expresión del canto y la poesía popular uruguaya. Dice Salomón:

El periodo en el que surge la práctica del *performance* (los años sesenta) constituye una época de gran confusión en muchas partes del mundo; en Latinoamérica es un periodo de extrema violencia, de golpes militares a lo largo de la región, masacres y desapariciones. Así, el contexto en sí convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales y muchas veces la *performance* no se limita a los cuerpos en vivo: los objetos también actúan y con frecuencia constituyen una parte central dentro de performances sociales. (2014)

El poeta lacazino y el montevideano (Bravo) conciertan en que la poesía no se acaba en el plano textual ni en la canción sola, sino que necesita de una especial transmisión que bordea lo teatral, y tiene que ver con otorgarle a lo escrito entidad fónica. Entidad es darle ser, lugar a la expresividad completa del hecho estético.

Por esto, los recitales de El Sabalero son puestas en voz de lo escrito, que son híbridos también desde una tradicional teoría de los géneros literarios: ¿son poemas?; ¿son solo canciones, cuentos o poemas en prosa? Las letras de sus canciones son textos líricos que se enriquecen con la música. Pero ¿qué hay de sus recitados intimistas, a solo de guitarra? El Sabalero es un juglar, un nuevo juglar que en cada recital actualiza, cambia camaleónicamente los “decires” de sus textos. Poeta pero también músico, Carbajal necesita de las palabras que se completan en el estatuto de la canción o el recitado cuando el poeta las pone en voz.

El autor lacazino responde de este modo a una muy antigua comunicación de la poesía que casi puede decirse que es la rapsódica, la del viejo hilvanador de versos que los construye hasta con reservas formularias.

En los recitales que se han seleccionado para este trabajo, *La casa encantada* (disco de 1995), *Sacando de la mochila* (2004) y *Ronda por los barrios* (2009), El Sabalero incorpora a sus canciones sus recitados a media voz, que tienen una gran llegada al público. Respecto del privilegio del texto o discurso poético, sin opacar otras dimensiones del mismo, enriqueciéndolo, dice Luis Bravo, a quien se seguirá en este capítulo

Desde el punto de vista artístico la puesta en voz es una performance que tiene como elemento central el discurso poético por más que se sirva de cualquier otro elemento, ya sea teatral, escenográfico o musical. Y en ese sentido es que, en la necesidad de investigar esto, uno llega a la conclusión de que los griegos, atravesados por la concepción de Platón, ya proponían construcciones para ser dichas ante una audiencia con la armonía de la música y el ritmo de la danza, y que no estaban completas si no eran representadas por el poeta. Entonces no es nada nuevo. La disociación entre escritura y oralidad es interesantísima de estudiar como fragmentación de un concepto de civilización. (Arenas)

Efectivamente, en los recitales de El Sabalero los textos llegan a la audiencia con la armonía de la música, del recitado y hasta de la mimesis. Su canto no está completo sin estos elementos paratextuales, y su hacer en el escenario está a medio camino entre el recitado poético, la canción popular y la puesta teatral. Vale para esta idea de la puesta escénica de los textos canción de El Sabalero, lo que Kowzan señala para el teatro o las artes escénicas en general:

El arte del espectáculo es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad, densidad (...) la entonación misma de la voz (...) el modo de pronunciar tal o cual palabra, puede cambiar su valor (Bobes Naves, 1997, pág. 126)

Estas ideas si bien parten de una teoría de interpretación semiológica de la obra y el texto teatral, pueden aplicarse también como guía de interpretación de las puestas en voz de El Sabalero, ya que en ellas el espectáculo no solo se centra en el canto sino en toda una “performance” de sus textos. Es esa particularísima cercanía con el auditorio lo que otorga a sus recitales una atmósfera intimista, cargada de emotividad y complicidad. Los gestos del autor responden a la puesta en escena de un actor que dialoga implícita y explícitamente con sus espectadores: porque la puesta en voz, como el teatro es un “arte fascinante por exigir una participación (...) física y psíquica del comediante [entiéndase aquí del poeta-cantor], participación física y psíquica del espectador.” (Ubersfeld, 1989, pág. 12)

A partir del acto físico de bajarse del escenario, del deambular entre el público, o señalar con nombre y apodo a los concurrentes, El Sabalero exige la participación completa del espectador. Habla con ellos como si los conociera, como si cada uno fuera Doña Eustaquia y Don Rosendo. Cuando la puesta en voz del poeta se hace en su pueblo o en Montevideo, esa exigencia del artista y el público se da en un diálogo de reconocimientos mutuos. Cuando se realiza fuera del país es el hecho extralingüístico el que da y exige del público la apertura espiritual: tonos, luces, sonidos, movimientos corporales. Todos estos son signos semióticamente valiosos para comunicar la palabra, e incluso más allá de ella.

En los recitales de El Sabalero fuera del Uruguay era muy frecuente encontrar compatriotas, el autor se dedicó durante años a recorrer Europa, llegando a los más diversos rincones donde hubiera colonias de uruguayos, de sudamericanos, y allí fue una fiesta su voz. Sus performances derrocan las posibles barreras lingüísticas, porque hay otros signos que comunican tanto como su discurso poético: el tono (dicción, acento), la mímica del rostro o el gesto, así como el movimiento escénico del artista, o la iluminación de sus espectáculos. (Kowzan, pág. 130-132)

Estos signos de la especial comunicación artística de las puestas en voz de Carbajal, se duplican en intensidad y valor si se tiene en cuenta aquella timidez confesada tantas veces, y que fuera finalmente una fortaleza para sus espectáculos, aunque siempre se encargó de señalar que en ellos desaparece. En este sentido, Daniel Viglietti (s/f) señala el proceso o transformación que se da en las canciones de Carbajal, de lo vocálico a lo gestual, en un progresivo expresarse con el cuerpo, con el ser, a lo que El Sabalero contesta:

El bajarme [del escenario] y el tratar de teatralizar un poco la canción también es porque yo no soy un gran cantante (...). Empecé a acercarme al público y como me pude deshacer de la guitarra porque tenía músicos que me acompañaban al lado, cada vez tenía más espacio, más camino, más cerca, más cerca, hasta que estás con ellos.

Las reiteraciones del adverbio implican la intensificación de la cercanía con su auditorio en la medida en que el poeta deja a un lado al cantor, y se vuelve parte de ellos. En efecto, tienen mucho de teatral sus recitales. Ambientado muchas veces en escenarios tenuemente iluminados, o solo con los instrumentos y una silla, el cantante traba una relación con el público que dista mucho de la del divismo o la del solemne cantor tradicional. Como señala Sabrina Salomón:

Una voz que transmite el poema no como un recitado o una mera declamación o una forma de comunicarlo, sino como un acto creativo y expresivo de valor estético autónomo, que nos recuerda que el poema mismo debe ser una construcción y una descarga de alta energía que transmita de forma directa la presencia y esencia vital del poeta. (2014)

La puesta en escena de *El Sabalero* es simple, el artista se presenta austero en su apariencia. Esta sencillez le acerca a su auditorio, que sabe que no está solo. Como dice Anne Ubersfeld, “el espectador nunca está solo; su mirada abarca al espectáculo y a los otros espectadores” (pág. 12)

Además de la significación literaria de sus composiciones, lo que Luis Bravo señala como relevante de *El Sabalero* es su inigualable estilo en cada uno de estos manejos de la puesta en voz; esto es, la conjugación o complemento entre poesía, texto escrito, y música:

La puesta en voz es un ‘suceso’ y no es un fenómeno solo mental (como la lectura personalizada) pues implica una mediación corporal y sonora, además de un intercambio energético entre intérprete y audiencia. De allí el factor ritualizante que la puesta en voz implica. (pág. 159)

En *La casa encantada* (1995) el poeta comienza su recital con signos extra textuales que hacen a la puesta en escena de las canciones: susurros de viento, risas de niños, fotografías de su infancia ilustrados por Fernando González. Caricaturas y dibujos de exquisita estatura artística pueblan las páginas del texto escrito editado por Fin de Siglo, y aparecen en la versión grabada de la puesta en voz de la obra. Se enriquecen los signos con fotos al estilo de la década de los años '40, de La Casa del Niño, en la que pasó Carbajal parte de su infancia. Cada uno de estos paratextos otorga una familiaridad que transporta al auditorio a un tiempo lejano que se acerca por la conjunción de poesía e imagen.



41

⁴¹ *Se cumplen cinco años sin José Carbajal, El Sabalero*. Subrayado, 21 de octubre de 2015

La comunicación verbal del autor se da a través del recitado en el que aparece cabizbajo, con los ojos entrecerrados, abrazando su guitarra y creando una atmósfera de complicidad con el espectador. En *Los amigos*, al describir la casa materna, José Carbajal deja a un lado la guitarra, con los ojos cerrados comienza a describir la fiesta de colores del patio, los olores dulces del verano, y el recuerdo emocionado de los hermanos se yergue en un recitado despojado. Los codos sobre las rodillas, la cabeza hacia abajo, y la palabra. El Sabalero se emociona cuando termina *Colmeneras*, y el recuerdo de su madre le hace sacar un pañuelo de su bolsillo para enjugar las lágrimas. Este solo gesto vale todo el mundo sígnico del texto y consolida la llegada emocional de la canción al auditorio.

La puesta escénica de *La casa encantada* está diseñada con sencillez: una luz direccionada sobre Carbajal y los músicos que lo rodean. Él sentado en una silla con su guitarra, representa la imagen del trovador que se dispone a compartir su canto y cuento. La energía vital de este cantor que lleva adelante su puesta en voz sentado, no está ausente; estalla cuando, previo a *A mi gente*, recita *La orillita*, y la guitarra queda a un lado para poder manejar libremente sus brazos que agita remedando la altura de las chimeneas de las fábricas esos “enormes crematorios”, y dejar contundentemente claro que en Juan Lacaze “se pesca pa’ todo el mundo, el sábalo no tiene precio”.

Actitud firme y voz en alto son los signos que sugieren su convicción de que en su pueblo cuando hay huelga, no hay hambre. Fotos de Roberto (Guitarrón) Cabrera, y otros personajes lacazinos culminan la performance del candombe *A mi gente*.

El artista, el poeta se pone de pie. Siempre con los ojos entornados, como el aedo ciego, recita la introducción a *No me olvides*, donde las manos dicen más que la postura de su cuerpo. Allí, como juglar que mezcla sus versos y re crea su obra, no canta *No me olvides*, sino *No te vayas nunca compañera*. Es que el amor es siempre de tantas maneras, y así lo pone en voz. Cuando llega el momento de recitar “*Amar hasta reventar si es posible....*”, Carbajal anuda sus manos en el pecho, cerca del corazón. Todo el tema lo recita de pie, acompañado por el piano.

Al cerrar *La casa encantada*, Carbajal también lo hace de pie y comienza el texto *Los amigos*, dedicado íntegramente a preguntar a la vida “¿Dónde están?”, que ya fuera estudiado en este trabajo. El cantor se acerca a la cámara y al público, y expresa su profunda melancolía ante el paso del tiempo y el progresivo deshielo del mundo conocido. “¿Dónde están las campanillas azules?”, dónde los amigos, los padres, las plantas, los hermanos, para llegar, en definitiva a la pregunta esencial: ¿dónde está la casa encantada? La posición corporal cuando indaga “¿Dónde está el arenal inmenso con el Plata poniéndole las puntillas?”, es de un intenso teatralismo cuando recrea la orilla de la playa rioplatense con sus manos y su cuerpo.

Al preguntar “¿Dónde están los tiznados de las cinco y media de la mañana...?”, sus manos se dirigen a su rostro como recreándolos. Este es uno de esos temas o textos canción en el repertorio de El Sabalero en los que “el actor” gana al cantante, donde el empleo del recurso clásico del ubi sunt en el trovero actual se acompaña de la gestualidad. Sus manos y la proyección hacia arriba de su cabeza expresan la incredulidad ante el paso del tiempo, que se complementa con la actitud corporal del cantante en una mímica de asombro y dolor ante el tempus fugit. El poeta de pie interpela al tiempo, a la vez que en la filmación, se cierra con un crepúsculo que dice tanto como ese fluir de la vida.

El final de este espectáculo, cuando enumera a sus hermanos uno a uno, a sí mismo incluso, lo hace en un in crescendo no solo de la voz, sino de los gestos. Este aspecto semiótico de gran poder comunicante es lo que convierte al recitado de Carbajal en una performance personalísima.

Señala Salomón que esto es lo que diferencia la comunicación poética del hecho estético a partir del siglo XX, y para ello apela a Luis Bravo quien dice que el auditorio vive la performance como acontecimiento, pues lo que está allí en juego es una palabra en “acontecimiento”:

Hay en esa “puesta oral” una expectativa de lo impredecible, hay un “suceso” provocado por un transporte que no es solo mental sino corporal, y es además, un fenómeno que no se percibe a solas sino en un ámbito colectivo. (Salomón)

Es que el texto escrito por Carbajal poeta no puede terminar en el acto gráfico de la escritura, pero tampoco en el acto musical de la canción, se constata lo que Bravo dice

Hay otra voz que el poema reclama. Es eso que llamamos la puesta en voz, que hace que exista nuevamente en su naturaleza fónica ante una audiencia. Los poetas deben aceptar el desafío de reencontrarse con su más antigua tradición. (Arenas)

Sacando de la mochila (2004) se abre también con la canción que define la poética sabalera: *Chiquillada*. La puesta en escena consta de una mesa, un vaso, los lentes y los textos, un banco de madera y una guitarra; la iluminación de tonalidades naranjas vuelve más cálida la performance. Esta puesta en escena austera dice Kowzan, (pág. 149) en la que la economía semiológica permite dar relieve a cada uno de los signos, realza lo que se desea expresar muy especialmente en este espectáculo: la mesa, el taburete, la silla y la guitarra, pues no hay músicos en escena, y desde luego, el artista mismo.



⁴² José Carbajal, *Sacando de la mochila* completo, youtube.

El público dispuesto en mesas y sillas, a modo de café concert, escucha y aplaude sabiéndose acompañado del autor. El poeta, sentado en el alto banco de madera, a solas con su guitarra, dialoga con absoluta naturalidad con ellos, se dilata en descripciones del pueblo natal, en la que las manos dicen tanto como las palabras. En este recital, como en otros se da lugar al humor, bromea sobre los años mozos, las novias adolescentes, las historias de sus canciones, sus orígenes en el rancho de Macario, etc. El público está absorto.

Cuando el poeta cuenta su participación en el primer concurso al que se presentó en Colonia del Sacramento, se sienta ante la única mesa que forma parte de la escenografía, toma esas hojas y procede a la lectura: allí lee, recita, narra cómo deja de ser “el sabalaje” y pasa la frontera del pueblo hacia el concurso en la capital departamental. La anécdota de cómo Lucianito se olvidó de la letra en el recital, de cuántos nervios y vergüenza pasaron se impregna de teatralidad en las manos de El Sabalero que deja los papeles para reproducir el temblor de antaño. El relato se intensifica cuando cuenta la puteada florida del cantor olvidadizo que reclama a voces: “¿Verdad José que yo lo sabía?... y es verdad, yo soy testigo”, dice. Sin introducción se da paso a *Pal abrojal*.

Hay en este espectáculo un momento dedicado a Zitarrosa, un homenaje que El Sabalero hace cantando casi a dúo con la grabación de Don Alfredo, *Milonga de ojos dorados*. Casi podemos hablar de un perfecto play back donde el homenaje sentido y cantado se completa con lo icónico: se cierra con la guitarra sola, el taburete y la voz de Zitarrosa llenando todo el vacío.

En la representación del parto de la vaca Tortuga (en este mismo espectáculo) El Sabalero es extremadamente expresivo con su cuerpo. Aquí el poeta deambula entre las mesas del público, que escucha la historia de su padre y la vaca; es en el momento en que cuenta cómo su padre mete el brazo en la primeriza para ayudarla a parir, cuando el músico deja lugar al actor. Carbajal arquea su cuerpo, se hinca, simula los movimientos de rotación del parto, y la arenga verbal que ya se señalara, se complementa con una voz cargadísima de patetismo y verosimilitud, si es que algo de verosimilitud tiene la puesta en voz de la poesía.

El esfuerzo físico, su torso doblado, el balanceo de su brazo, el empuje emocional del recuerdo encarnan en Carbajal, y el público estalla en aplausos cuando la emoción del poeta cierra la mimesis. “Para mi viejo la belleza se hacía sudando” y Carbajal lo representó íntegramente, en un acto de comunicación que es extra verbal aunque contenga al lenguaje, pero que se llena plenamente de significados en los actos del artista.

El poeta que pone en voz como El Sabalero, debe manejar los resortes de la puesta escénica, del canto y de la sutil vinculación, incluso dialógica, con el público. Como vimos en *La casa encantada*, al cantar *Los amigos* repite enérgicamente en una postura corporal que reproduce el deseo ferviente “quiero volver, volver, volver....”, repetido como en un eco. Su gestualidad en la interpretación de *La muerte* resulta tan expresiva y desgarradora como el texto mismo, que aquí cierra el espectáculo, y canta con énfasis y rabia, con ronca voz de parrandero mexicano arenga a la muerte para enfrentarla con todo. La postura corporal del que busca y no encuentra, se conjuga con la furia del hombre ante la fuerza más dura de la naturaleza.

Ronda por los barrios (2009) se titula al espectáculo que se organizara en Juan Lacaze para celebrar los cien años (1909-2009) de ser nombrado ciudad, y José Carbajal le canta al centenario sabalero en este marco. Comienza con un saludo al público individualizándolo y estableciendo una comunicación personal, de vecino a vecino.



43

La gente está sentada en los cordones de las veredas en sus sillas playeras, y en una zorra de camión están los músicos, tal vez sugiriendo lo itinerante de la puesta en escena, pero en la calle, cerca de su gente canta El Sabalero. Se presenta con la mano derecha sobre el corazón, mientras con la

⁴³ Gentileza del Sr. Francisco Fenocchio

izquierda sostiene el micrófono y dice: “Hoy cumplimos cien años todos”. Carbajal se incluye en los sabaleros, su mano aprieta el pecho.

Comienza su ronda con la introducción a *El viejo*, el padre, parado a la altura de la gente, dialogando y señalando con familiaridad los apellidos de algunos, y la cercanía de la playa Charrúa. Luego de ese recitado introduce y canta entre la gente *Chiquillada*. Cuando canta *La trocha angosta* ya está junto a sus músicos, sentado y con su guitarra canta su infancia en la Casa del niño, y *A mi gente*.

En el barrio de Tres focos canta en un escenario más armado, y si bien no circula entre la gente, la cercanía con el público se da a través de la comunión del canto. En este barrio Carbajal elige sus canciones en base a la cercanía de la cañada Blanco y la anécdota de la supuesta muerte de Luciano Rodríguez, conocida por el auditorio, abre ya la complicidad mutua.

El olvidadizo recitador del concurso de Colonia, en un apuro en una noche de invierno, dejó sus ropas a orillas de la cañada Blanco, y cuando la encuentran al otro día, el pueblo lo creyó muerto. Pero Lucianito no había muerto, la anécdota es notable en sus resortes de humor con el público, que con sus carcajadas reconocen cada nombre y cada detalle.

Prosigue cantando *Pal abrojal*, porque el rancho de Macario estaba en ese barrio y cuando comienza a recitar la introducción, “Viento del este...”, el público corea: “agua como peste”, aunando su voz con la del poeta que con una amplia risa muy suya comparte la letra conocida por su gente.

En el escenario del barrio Villa Pancha no se dan efectos más allá del canto, sino un recital que vincula los tres temas elegidos para este lugar.

Es en el barrio de Las casillas, donde está su casa natal, que el aspecto performático de este espectáculo alcanza su más alto punto: “No sé si se puede expresar lo que se siente cantar en la esquina de la casa de uno” dice mientras toca acordes distraídos en su guitarra, y sus ojos abiertos intentan captar la plenitud del barrio.

El cierre con *Los amigos* cantando de pie con los brazos completamente abiertos reproduce el abrazo enorme que le da al barrio, al pueblo todo, al que canta “Quiero volver a tus mostradores, quiero volver a tu carnaval”. Una constante en sus puestas en voz es cerrarlas con *Los amigos*, o con *La muerte*, así como abrirlos con *Chiquillada* donde tal vez su gestualidad llene de signos las implicancias que cada canción despierta en el espectador.

Las canciones de El sabalero y el género autobiográfico

Contar es vivir de nuevo

El Sabalero

Que no llueva nunca

Sobre mis recuerdos

Que no se lave

Lo que yo viví

Pa'acarrear el agua

La obra de José Carbajal El Sabalero pertenece al género autobiográfico y el primer epígrafe surge a partir de una reflexión del cantautor en ocasión de una entrevista para Montevideo Portal (Carrasco, 2010). Tanto en esa oportunidad como en otras declaraciones se evidencia una fuerte conciencia autobiográfica de su parte, que puede deducirse también del estudio de las letras de sus textos canción.

Desde sus inicios como artista, Carbajal compone canciones de naturaleza autobiográfica, y luego hacia el final de su vida acaba por autobiografiarse en sus espectáculos y en sus “textos” (Escanlar, 2009) o “cuentitos”, (Carrasco, 2010) como él los llamaba.

Phillipe Lejeune elabora su conocido concepto de autobiografía en *El pacto autobiográfico* de 1975:

“Es un relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia cuando pone el acento principal sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad”. (Lejeune, 1975, pág. 11)

Él llama “pacto autobiográfico” al contrato de lectura entre autor y lector, que le otorga al último garantía de coincidencia de la identidad de autor, narrador y personaje. Es decir que el autor de la autobiografía es a su vez el protagonista y el narrador. Dice Lejeune “el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla”. (Ápud. Loureiro: 1991: 12)

Elizabeth Bruss señala también la importancia del autor, auditorio o receptor en un contexto histórico determinado: “Alrededor de cualquier texto hay implícitas condiciones contextuales; los participantes implicados en transmitirlo y recibirlo. La naturaleza de estas condiciones implícitas y de los papeles de los participantes afecta a la condición de la información contenida en el texto.” (Bruss en Loureiro: 64)

También el filósofo Paul Ricoeur destaca la importancia del receptor: “El proceso de composición, de configuración, no se acaba en el texto, sino en el lector (...) el sentido o el significado de un relato surge en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector.” (Ricoeur, 2006, pág. 15)

Vale aclarar que si bien la obra del Sabalero es predominantemente lírica puesto que se trata de canciones, la mayoría de ellas aparecen precedidas por un breve relato explicativo, una anécdota referida al contexto en el que se crearon. Esta manera de presentar las canciones se da en los espectáculos *La casa encantada* (1995) o *Sacando de la mochila* (2004).

Luego en abril del año 2010, esa necesidad de contar cómo fueron escritos sus textos se condensa en el espectáculo *Historia de mis canciones*: el relato que antes funcionara como paratexto introductorio ahora cobra protagonismo discursivo.

Carbajal incorpora estos textos que preceden sus canciones a partir del conocimiento de la obra de Atahualpa Yupanqui (Argentina, 1908- Francia 1992): "Fue hace muchos años. Yo estaba en Florida, tratando de dormir una siesta adentro de un auto, cuando por Radio Nacional de Argentina apareció Atahualpa Yupanqui contando cómo había escrito una de sus canciones, y me pareció brillante eso". (Carrasco, 2010)

Las introducciones a las canciones dialogan con estas y funcionan como lo que Jean P. Miraux, citando a Genette, llama prefacio y lo define como

“toda especie de texto liminar (...) consistente en un discurso producido a propósito del texto al que sigue o precede (...) Es, según la hermosa expresión de Lichtenberg, citada por Genette, ‘un pararrayos’, que protege la memoria del autor, la vida del personaje y la sinceridad del narrador”. (Miraux, 2005, pág. 105).

Hacia el final de su carrera –y de su vida- el ciclo de la creación de canciones está cumplido, y la tarea es la metacreación, el ofrecimiento al público del proceso mismo. Lo dijo además en entrevista con Escanlar, “No voy a componer más” (2009: 28)

Esta focalización en el aspecto autobiográfico fue progresiva, y también la realiza el cantautor en otras ocasiones. En el año 2010, reflexiona acerca de la autobiografía en entrevista con *No toquen nada*, por Océano FM (12 de abril de 2010): En vez de una autobiografía, de escribir una biografía propia, lo que voy a hacer es este espectáculo que voy a contar cómo hice las canciones que eso es mi vida de última. (Rosenberg, Leiva, Desbocatti, 2010)

De modo que El Sabalero no tuvo el propósito inicial de narrar su autobiografía, la intención de contar “su propia historia, reunir los elementos dispersos de su vida personal y agruparlos en un esquema de conjunto”, (Gusdorf en Loureiro: 12), sino que hay un proceso, primero inconsciente, donde el compositor canta lo que ha vivido y lo que vive. Más adelante toma

consciencia de la tarea autobiográfica que realiza y pasa a reflexionar sobre la misma, generando estos relatos que preceden a las canciones.

Como se ha señalado a lo largo de esta investigación, el Sabalero compuso canciones que tuvieron como tema el pueblo, y su infancia.

En el disco *Bien de pueblo* (1968), por ejemplo, la canción *Pal abrojal* no estaba precedida de un paratexto. Pero este sí se agregó en *La casa encantada* (1995), como si con el tiempo Carbajal necesitara de ese prefacio que cumple la función (según Miraux citando a Genette) de unificar, monitorear, guiar la interpretación del oyente. En la descripción del rancho que precede a la canción este pararrayos da al texto una forma de unidad, "(...) subrayando el eje de lectura más pertinente para reunir la significación y los elementos de interpretación".

Luego en *Sacando de la mochila* (2004) cambió este texto introductorio y lo hizo más extenso.

No es casualidad que El Sabalero le cante a la infancia desde muy joven –tenía sólo diecinueve años cuando compuso *Chiquillada*, su canción más famosa- y pueden citarse fragmentos de otros textos canción como “Éramos chiquititos” (*Trocha angosta*), “cuando éramos muchachitos” (*Los panaderos*); con este tema aparece el temor del cantautor a que ésta se disuelva en el tiempo, dado que lo que no se escribe no tiene permanencia histórica. Como dice Gusdorf

El hombre que se toma el trabajo de contar su vida sabe que el presente difiere del pasado y que no se repetirá en el futuro (...) cree que resulta útil y valioso fijar su propia imagen ya que, de otra manera, desaparecerá como todo lo demás de este mundo. (pág. 10)

Frente a lo efímero de la vida se echa mano al arte. Agrega además Gusdorf que en esa introspección que implica la autobiografía, “el escritor que evoca sus primeros años explora un dominio encantado que sólo a él le pertenece” (pág. 13). El Sabalero denomina *La casa encantada* (1995) al espectáculo que se vertebra en torno a esta etapa de la vida.

Como se citara en el tema La infancia: Paraíso perdido y recobrado (pág. 105) el inicio de *La casa encantada* plantea la dicotomía entre recuerdo y

verdad. Allí es notable cómo el autor deslinda y entiende como contrapuestos estos conceptos, como si lo recordado, por estar “contaminado” por las vivencias, modificara al sujeto. En palabras de Carbajal lo que el recuerdo no puede traer fielmente lo suple la imaginación, y en tal sentido es que Ricoeur señala

En nuestra mente tiene lugar la representación de algo ausente. Esta relación entre ausencia y presencia constituye el tronco común entre la imaginación y la memoria. La memoria cumple la tarea de restituir lo que ha tenido lugar, y, en este sentido, se encuentra inscrita en su seno la huella del tiempo. La imaginación, por el contrario, no necesita esa señal. (...) trata de escapar del tiempo para dirigirse hacia lo increíble, lo imposible o lo fantástico...” (Ricoeur, pág. 13).

Como dice El Sabalero en Lindo haberlo contado,

Uno vive siempre añorando la edad más joven, al menos en mi caso. Cualquiera que escuche mis canciones o cuentitos, puede ver que siempre se desarrollan en el pasado. Y a la hora de componer eso, me doy cuenta que realmente no extraño las cosas que cuento, sino la edad que tenía cuando ocurrieron, cuando las viví. (2010)

La continuidad que la memoria organiza entre el pasado y el presente facilita, en el caso de la poética de El Sabalero, recrear los acontecimientos más lejanos de la infancia en su presente discursivo cantado. Una observación que subraya gramaticalmente el presente en la re-presentación: es que en todos los temas referidos a la infancia no sólo aparece la conjugación en tiempo presente sino en copretérito, lo que brinda esa noción de continuidad a la que se refiere Ricoeur.

Chiquillada inicia la mayor parte de sus espectáculos, como si en ello hubiera cierto orden cronológico. En la canción *Grillo cebollero* “Vuelven los recuerdos desde chiquilín/daríá mi vida por volver allí”, puede apreciarse la magnitud del deseo por recobrar el pasado como paraíso. Del mismo modo en *Los panaderos* dice: “cómo añoro los diez años/en que todo vale un peso”. Esta evocación se da a través de la memoria, que es, según Ricoeur “el vínculo fundamental con el pasado, al igual que la esperanza es el gozne que nos une al futuro”. (pág. 13).

Desde la perspectiva del género autobiográfico resulta insoslayable focalizar las referencias a la fábrica textil, y el modo en que los obreros vivían en la década del '50.

En *Pal abrojal* y *A mi gente*, por ejemplo, los nombres y los apodosos son marca del género autobiográfico en la obra de Carbajal. También desde este punto de vista *La sencillita* es un texto paradigmático, porque aparece su barrio y su primera familia. En su creación poética son los vecinos, los obreros, los niños, la comunidad lacazina y uruguaya quienes construyen con el autor el texto contado. Esto se aprecia muy claramente en las grabaciones de sus presentaciones en Juan Lacaze.

En el espectáculo *Ronda por los barrios*, ya aludido en este trabajo, cantó la canción *Trocha angosta* (*La casa encantada*, 1995) en el Barrio Charrúa, donde se percibe el esfuerzo por ser fiel en el recuerdo, y el temor de no estar diciendo las cosas como fueron en verdad (Ver capítulo La infancia: Paraíso perdido y recobrado, pág. 124).

Según Anna Caballé, como se acude a la memoria “no es la verdad sino la sinceridad lo que está en juego en la escritura autobiográfica. También es el valor que el lector suele reconocer y agradecer cuando lo descubre en un texto”. (2015).

La ambigüedad que puede establecerse entre lo recordado y lo imaginado, aparece por ejemplo en el espectáculo *La casa encantada* en la introducción a la canción *Carita gris*, dedicada a su hermana Teresa, “Negrita”. Allí se materializa la duda acerca de la posibilidad misma de recordar: “y casi recuerdo”. En cuanto al significado vinculado a la idea del pasado dice Gusdorf

(...) la autobiografía no consiste en una simple recuperación del pasado tal como fue (...) La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era. (pág. 13)

Puede señalarse entonces una necesidad de trascendencia, de “justificación personal”. Esa autobiografía que El Sabalero cree haber escrito a través de la historia de sus canciones “responde a la inquietud más o menos angustiada del hombre que envejece y que se pregunta si su vida no ha sido vivida en vano” (Gusdorf, pág. 14)

Una hipótesis de este trabajo es que José Carbajal elija llamarse así, que sea El Sabalero entre los sabaleros. La ciudad de Juan Lacaze es conocida fundamentalmente por su tradición de pesca artesanal de sábalo, lo que hace que se llame de este modo a sus pobladores. Al nombrarse El Sabalero, se erige como un representante de ellos mediante una operación metonímica. Dice el cantautor en entrevista con María Esther Gilio para Brecha

Yo tenía una canción que se llamaba ‘El pichonero’ y otra que se llamaba ‘El sabalero’, y Bonardo dijo: ‘Esto es lindo para un apodo, ¿cuál preferís?’. Yo dije ‘Sabalero’. El ni sabía que en Juan Lacaze a todos se les llama sabaleros. (Gilio, 2010)

Así canta en A mi gente, “Pueblo divino gorrudo sabalero/brindo contigo préstame el corazón”.

El cantautor necesitaba de los otros para reconocerse en su canto. Este tenía sentido frente a un público de uruguayos o de colonias de uruguayos, y aún más frente a un público lacazino. Si el autor a través de la autobiografía se “autocrea”, sus canciones son las que están nutridas y elaboradas con el alma de su lugar.

En su poética puede apreciarse entonces cómo a pesar de la lejanía física y los cambios sufridos por el sujeto, había un núcleo que permanecía: su anhelo de regreso, el recuerdo fiel de los amigos, como se vio en el capítulo Exilio y Ubi Sunt.

Los espectadores pactan en sus espectáculos reconociéndose, El Sabelero los llama “mis hermanos”, “somos una familia los lacazinos, una familia de mamelucos (...)

Ronda por los barrios fue el último espectáculo que dio en Juan Lacaze, como se vio en el capítulo Aspectos performáticos. En este sentido, curiosamente el destino que él pidió para sus cenizas fue que las esparcieran en las playas de su pueblo natal. Por lo tanto si según Ricoeur “la carne es lo más originariamente mío y la más próxima de todas las cosas.” (1996, pág. 359), el ser único de José Carbajal El Sabalero como cuerpo entre los cuerpos, quedaría disperso en la Playa Verde de Juan Lacaze.

44



⁴⁴ Carrasco, *Lindo haberlo contado*, 2010

Sugerencias didácticas

Uno de los objetivos centrales de la clase de Literatura es incrementar el caudal de lecturas del adolescente, ofreciéndole el acercamiento a textos no necesariamente canónicos pero poéticos, como son los de los cantautores y poetas que aquí se proponen. Por ese mismo camino de lectura crítica que amplía y enriquece la visión del mundo y el hombre, se pretende guiar al estudiante en las destrezas de la interpretación textual, tal como lo entiende Ramón Cao Martínez:

la interpretación posee unos límites que vienen dados por el texto mismo. La tarea interpretativa consiste en 'identificar significados que el texto denota verdaderamente y propiedades que el texto posee verdaderamente'. Es preciso, pues, partir de hipótesis consolidadas por el uso, seguir procedimientos acreditados por su fiabilidad y confrontar abiertamente las propias interpretaciones con otras en concurrencia. (Cao, pág.34)

En tanto la Didáctica no debe ser ajena a ninguna ciencia social, este trabajo de sugerencias apunta a la interdisciplinariedad discursiva y curricular. (Camilloni, A, pág.30). En cuanto al aspecto metodológico, Gloria Edelstein señala "coincidiendo con Díaz Barriga, el método implica 'una articulación entre el conocimiento como producción objetiva (lo epistemológico objetivo) y el conocimiento como problema de aprendizaje (lo epistemológico subjetivo).'"

En tal sentido es que se apunta a la progresiva autonomía del alumno que, interactuando con sus pares y comparando textos y pareceres, construya un saber nuevo y propio, revelador y crítico: "vías que permitan 'deconstruir ciertas estructuras producidas para ser apropiadas, construidas o reconstruidas por el sujeto de aprendizaje'" (Edelstein, pág.81)

El profesor en su cotidiano trabajo de aula se sirve de las herramientas de la corriente de investigación-acción, que según Carr y Kemmis "suministra un método mediante el cual los maestros y los alumnos pueden explorar y mejorar sus propias prácticas de clase (...) Proporciona un medio para teorizar

la práctica actual y transformarla a la luz de la reflexión crítica.” (Carr y Kemmis en Fiore Ferrari et. al., pág.93)

En conclusión, siguiendo a Edith Litwin, “Para que la enseñanza sea comprensiva entendemos que debería favorecer el desarrollo de procesos reflexivos, el reconocimiento de analogías y contradicciones y permanentemente recurrir al nivel de análisis epistemológico.” (pág. 97)

Propuestas

1.

A partir de la lectura del reencuentro de Odiseo y Laertes en el Canto XXIV de *La Odisea*, y la lectura del recitado *El viejo en Sacando de la mochila* de José Carbajal: ¿qué diálogos puedes establecer entre ambos textos tan disímiles en sus orígenes, lenguas y mundos?

“Soy yo padre aquel por quien preguntas, yo que he llegado a los veinte años a mi tierra patria. Pero contén tu llanto (...) Es más te voy a señalar los árboles de la bien cultivada huerta que me regalaste en cierta ocasión. Yo te pedía cada uno de ellos cuando era niño y te seguía por el huerto; íbamos caminando entre ellos y tú me decías el nombre de cada uno. Me diste trece perales, diez manzanos y cuarenta hileras de vides para dárme las (...)”
Homero, *La Odisea* Canto XXIV

“Me contaba con frecuencia, porque yo se lo pedía, el cruce de los frutales, y mientras iba hablando iba haciendo la pantomima en cualquier plantita del patio con la navaja o con el dedo” (...) “Se gozaba el hombre mostrándome las manchas de colores que formaban los tomates, morrones y berenjenas en su quinta bien plantada y bien cuidada. Decía como zonceando que las flores de las zapalleras eran fogones que encendía la primavera para ir entibiando el campo. Higos, limones, duraznos, damascos, nísperos y naranjas, todo se balanceaba al sol, madurando.”

José Carbajal, fragmentos seleccionados de *Sacando de la mochila* y *La casa encantada*

Fundamentación de la propuesta

En esta propuesta que se sugiere para el trabajo de literatura comparada se corre un enorme riesgo teórico, que sin embargo vale la pena cruzar: dos textos de diferente género poético, dos épocas completamente lejanas, dos visiones del mundo y dos historias, que sin embargo en sus núcleos (Homero en sus mitemas) fundamentales, no son tan diferentes: Odiseo es un personaje que no puede regresar a su patria (no es exilio estrictamente), pero que la añora profundamente. Hay fuerzas superiores a Odiseo que lo separan de Ítaca (el enojo y la venganza de Poseidón), y el mar es la gran frontera a atravesar.

José Carbajal está lejos de Uruguay, extraña profundamente a sus padres y hermanos, (hay fuerzas superiores a él que lo separan de su patria), y a sus amigos del alma, y es el mar-océano que también lo separa, como dice en *Colmeneras*, de la fabriquera y las dunas queridas. Sin embargo, ambos regresan, por distintos motivos anhelando el reencuentro.

La propuesta de trabajo es comparar el encuentro de Odiseo y su padre Laertes, y el recuerdo que construye José Carbajal de lo vivido con su padre durante su infancia. Separar los puntos divergentes (Carbajal no pudo volver a verlo vivo, Odiseo sí, ellos se dan el ansiado abrazo), y apuntar los elementos poéticos que vinculan ambos textos.

Objetivos de la propuesta:

Propender a la integración de un diálogo intertextual entre una obra inaugural de la Literatura occidental, cuyos alcances universales son evidentes, con el texto *El viejo* de José Carbajal, contemporáneo y uruguayo, a fin de redescubrir ese vínculo de admiración y respeto del hijo (joven) frente al padre (sabio, anciano) en tanto valor humanístico imperecedero.

Que el alumno pueda comparar los dos textos, dos situaciones similares y descubrir hilos conductores que los atraviesan.

Sugerir un trabajo de producción oral o escrita donde se expliciten las conclusiones.

2. 1

- Observa la figura de La Muerte en el *Romance del Enamorado y la Muerte* de *Flor Nueva de Romances viejos* (Espasa Calpe, Austral 1973; pág. 55), y compárala con la que aparece en la canción *La muerte* (1984) de José Carbajal El Sabalero.
- ¿Qué función cumple la amada en ambos textos?
- Señala qué diferencias reconoces con respecto a la forma en que llega la muerte a la vida de cada yo lírico.
- ¿Existen semejanzas formales (métrica, rima) en ambos textos?
- ¿Quiénes eran los juglares y qué función cumplían en la España de la época de los romances? ¿Qué similitudes encuentras entre esa juglaría y la forma en que Carbajal transmite sus textos?

Un sueño soñaba anoche,
soñito del alma mía,
soñaba con mis amores
que en mis brazos los tenía.
Vi entrar señora tan blanca
muy más que la nieve fría.
-¿Por dónde has entrado, amor?
¿Cómo has entrado, mi vida?
Las puertas están cerradas
ventanas y celosías.
-No soy el amor, amante:
La Muerte que Dios te envía.
-¡Ay, Muerte tan rigurosa,
Déjame vivir un día!
-Un día no puede ser,
una hora tienes de vida.
Muy de prisa se calzaba,
más de prisa se vestía;
ya se va para la calle,
en donde su amor vivía.
-¡Ábreme la puerta, blanca,
Ábreme la puerta, niña!
-¿Cómo te podré yo abrir
Si la ocasión no es venida?

Mi padre no fue al palacio
Mi madre no está dormida.
-Si no me abres esta noche

ya no me abrirás, querida;
la Muerte me está buscando,
junto a ti vida sería.

-Vete bajo la ventana
donde labraba y cosía,
te echaré cordón de seda
para que subas arriba,
y si el cordón no alcanzare
mis trenzas añadiría.

La fina seda se rompe

La Muerte que allí venía:

-Vamos, el enamorado,
Que la hora ya está cumplida.”

Me enrosco en tus ancas fuertes
y en tus ternuras, mi negra.

Me gusta vivir la vida
entregándome a la suerte,
pa' no tener tanto miedo
cuando me abrace la muerte.

Será porque tengo el cuerpo
llenito de madrugadas,
que busco una muerte viva,
jamás una muerte mansa,
o será que no se eligen
estos barullos del alma.

Atrás de la enamorada
anda el que está enamorando;
detrás de mi vida, negra, corren
los que van matando.

Con chorros de mariposas
enamoramamos la vida,
entre sábanas calientes,
promesas y despedidas,
y bajo cada aletazo
anda la muerte escondida.

Angelito tepozteco

ventanita de un verano,
me enseñaste la tristeza
cuando soltaste mi mano.

Quedarás con los mariachis,
cantarás en las trompetas,
y yo me marcho solito,
llorando porque me cuesta.

La muerte no tiene manos,
la vida se las quitó,
pero le dejó la boca
y le dice: "ven mi amor".

Muerte que anda de amargura
como si se lo pidiera,
déjeme un ratito solo
pa' arreglarme con mis penas.

Le juro que si se ensaña, muerte,
con mi corazón,
el día que me caliente
entro a perseguirla yo.

¿Con quién se moja la muerte
que nunca chupa conmigo?
y amigo de buena vida
no le importa ni un comino.

¿A dónde se va la muerte
que salió en punta de pie?
- ¡No me interesa compadre!,
ya lo sabremos después.

La muerte andaba rondando,
quién sabe dónde andará.
No me dejes alegría,
no te vayas vida mía,
que esta puta vieja y fría
nos tumba sin avisar.

Fundamentación de la propuesta:

Es importante señalar la distancia temporal entre la producción romancística y el texto de José Carbajal, especialmente en cuanto a los contextos socioculturales de enunciación. El tema de la muerte aparece recreado en su naturaleza misteriosa: su condición imprevisible, y su carácter inexorable. De todos modos, la actitud ante la muerte de las voces que enuncian los textos, es diferente, en uno se manifiesta mayor rebeldía y rabia que en el otro.

En el romance español es indudable el carácter cristiano, que le viene dado por el respaldo de la fe. En el texto de Carbajal cabe señalar la ausencia de trascendencia en cuanto a este concepto.

Como contrapartida de la angustia ante la muerte aparece el instinto que exalta la vitalidad del amor representada en la mujer amada. La persistencia del verso octosílabo natural de la poesía española es la forma elegida también por Carbajal.

Objetivos:

Fomentar en el estudiante de Enseñanza Media la competencia de la lectura comparada de textos literarios.

Redescubrir la vigencia de la poesía romancística española en relación a un poeta popular del siglo XX.

Que el alumno sea capaz de hallar la íntima relación música-texto en la naturaleza del género, a partir, por ejemplo, de la escucha de versiones como la de los uruguayos Washington Carrasco y Cristina Fernández, en el caso del Romance y la audición de la canción de Carbajal.

2.2

En este mismo eje temático se propone también trabajar *Las coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (Espasa Calpe, 1960), en una lectura intertextual donde se indague la imagen de la muerte cultivada por ambos poetas. El interés es remarcar el carácter antitético con respecto a la actitud del yo lírico en *La muerte* de José Carbajal, y el respeto (atravesado de catolicismo) tanto de la muerte personificada como del caballero Rodrigo. La irreverencia del poeta lacazino se opone a la solemnidad y la aceptación incuestionable del personaje de Don Rodrigo en Manrique.

XXXIII

Después de puesta la vida
tantas vezes por su ley
al tablero;
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero;
después de tanta hazaña
a que non puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa d'Ocaña
vino la Muerte a llamar
a su puerta,

XXXIV

diziendo: "Buen caballero,
dexad el mundo engañoso
e su halago;
vuestro corazón d'azero
muestre su esfuerço famoso
en este trago;
e pues de vida e salud
fezistes tan poca cuenta
por la fama;
esfuércese la virtud
para sufrir esta afruenta
que vos llama."

XXXV

"Non se vos haga tan amarga
la batalla temerosa
qu'esperáis,
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dexáis.
Aunqu'esta vida d'honor
tampoco no es eternal
ni verdadera;
mas, con todo, es muy mejor
que la otra temporal,
peresçedera."

XXXVI

"El vivir qu'es perdurable
non se gana con estados
mundanales,
ni con vida delectable
donde moran los pecados
infernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
e con lloros;
los caballeros famosos,
con trabajos e aflicciones
contra moros."

XXXVII

"E pues vos, claro varón,
tanta sangre derramastes
de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
por las manos;
e con esta confiança
e con la fe tan entera
que tenéis,
partid con buena esperança,
qu'estotra vida tercera
ganaréis."

[Responde el Maestro:]

XXXVIII

"Non tengamos tiempo ya
en esta vida mesquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
e consiento en mi morir
con voluntad plazentera,
clara e pura,
que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera,
es locura."

2.3

- Se propone la escucha de las siguientes canciones para comparar con *La muerte: Flores en su entierro*, de Joaquín Sabina y Fito Paéz (*Enemigos Íntimos*, 1998), y *Balada del diablo y la muerte*, de La Renga (*Despedazado por mil partes*, 1996). A partir de entonces trazar paralelismos, similitudes y diferencias entre las visiones de los artistas.

Fundamentación

Esta propuesta puede resultar muy motivadora para el adolescente, en cuanto vincula diversos géneros musicales, además de propender a la coordinación de las diversas áreas del conocimiento, los lenguajes y las expresiones artísticas.

Objetivos

El objetivo es establecer intertextos entre autores nacionales y otros de habla hispana en cuanto a la forma de entender la muerte. Reflexionar en cuanto al género musical de cada texto en coordinación con docente de Educación musical de la Institución.

3.

- En el *Romance El Infante Arnaldos* el imperativo “Por tu vida el marinero/ dígaseme ora ese cantar” refiere al misterio del canto mágico: ¿qué relación puedes establecer con la canción *A mi gente* (*Canto popular* 1969) de José Carbajal en los versos “Quiero el secreto del hombre de tu río/del hombre chimenea, del canilla cantor (...)/Dale a mis ojos la luz de tu bohemia”?

Fundamentación:

La naturaleza del fenómeno poético y su misterio es lo que pide el personaje del Infante al marinero. ¿Por qué necesita conocer y poseer el canto? En el texto *A mi gente*, ¿qué misterio le pide el poeta al pueblo sabalero?

Objetivo:

Que el alumno descubra las conexiones semánticas entre el misterio y lo inefable poético en ambos textos.

4.

Lee atentamente los dos textos *A mi hermano Miguel* de César Vallejo (*Los heraldos negros*, 1919) y *No te vayas Pedro* (*Canto a los exiliados*, 1979), luego responde:

- ¿Qué papel cumple en los textos sugeridos la añoranza del hermano y su correspondiente evocación?
- Teniendo en cuenta la clasificación de los subgéneros de la lírica ¿a cuál de ellos corresponderían estos textos y por qué?
- Observa sus formas gramaticales, ¿cómo se refieren los autores a los destinatarios?
- ¿Cómo repercuten las ausencias en los objetos recreados en los poemas? Fundamenta.

“Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo!
Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá
nos acariciaba: “Pero, hijos...”

Ahora yo me escondo,
como antes, todas estas oraciones
vespertinas, y espero que tú no des conmigo
Por la sala, el zaguán, los corredores.
Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo.
Me acuerdo que nos hacíamos llorar,
hermano, en aquel juego.

Miguel, tú te escondiste
una noche de agosto, al alborear;
pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste.
Y tu gemelo corazón de esas tardes
extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya
cae sombra en el alma.

Oye, hermano, no tardes
en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá”

Fundamentación

En esta selección de textos se puede aplicar el concepto de Elegía que se estudia en los programas de primero y segundo de Bachillerato, ya sea en obras de habla hispana como en textos clásicos. Resulta de vital importancia que el docente trate con sumo cuidado este tema, para no herir sensibilidades

pero incorporando a la clase de Literatura la idea de la pérdida, la añoranza y la fraternidad a través de las distintas manifestaciones del artista.

Se sugiere como otro enfoque posible el estudio del poema *Elegía a Ramón Sijé* (*El rayo que no cesa*, 1936) de Miguel Hernández, donde el tema de la pérdida del amigo-hermano también se enfoca de forma similar a *No te vayas Pedro* de José Carbajal.

Objetivo

El objetivo fundamental de esta propuesta es sensibilizar al estudiante ante textos de profunda raíz elegíaca.

5.

Se propone un trabajo interdisciplinario entre Expresión visual y plástica y Literatura para CB y BD que consista en un concurso de dibujo, fotografía y producción literaria. El trabajo puede tener como marco de referencia las canciones *A mi gente*, *La sencillita* (*Canto popular*, 1969) y *Techos de zinc* (*Canto a los exiliados* 1979), y por ejemplo *Biografía* (Ediciones de Banda Oriental 1994) de Líber Falco. En Montevideo podría también establecerse un trabajo de comparación entre *Saludo a los barrios* de la Murga Reina de la Teja (1981) y los textos de Carbajal antes referidos. Asimismo la canción *Montevideo* (*El zoológico de mi cabeza*, 2011) de Tabaré Cardozo puede servir como insumo y motivación.

Especialmente a los alumnos de la ciudad de Juan Lacaze se les puede proponer que vinculen el *Candombe a Juan Lacaze* de Walter Aranda, y *A mi gente* de Carbajal.

Mi pueblo no será bello
Pero es tan dulce y tan generoso
Que el forastero que llega
en pocos días lo verá hermoso
no tiene veredas amplias ni trolebuses
pero vea usted
que allí el sol baña las toscas
y en esas costas hay para ver.
Y este es mi candombe, si,
Pa'conocerte
Jarro por jarro ya
Se pone alegre
Este es mi candombe
y vuélquele nomas
no me incline la frente que la derrota
se acaba esta y viene la otra
y el vino tiñe candombe y pan
(bis)
Caminando por las arenas
de sus orillas se puede ver
el viento cálido y suave
como el suspiro de una mujer
las dulces aguas del río
mojan la blanca arena de tul
los bancos en playa Verde
y el espigón en costa del Sur

Pescado frito y vinacho

Te juro macho no ha de faltar



Un bohemio compañero

y un guitarrero para cantar

pero si querés contento

volcate al centro para pasear

no sufrirás la macana

de irte con ganas

de bailotear

(bis)

Este es mi candombe, si,

Pa' conocerte

Jarro por jarro se pone alegre

Este es mi candombe

y vuélquele nomas

no me incline la frente que la derrota

se acaba esta y viene la otra

y el vino tiñe candombe y pan.

En el rancho de un amigo

Se hacen colectas para comer

Rejuntan veinte pal guiso

Pero pal vino consiguen cien

Así la vida es muy linda

Y si tú no crees podés probar

Visítelo a Juan Lacaze

y le aseguro no se irá más

(Estribillo)

Objetivos

Los objetivos de la propuesta son que el estudiante de cualquier punto del país pueda expresarse a través de distintas manifestaciones artísticas, así como observar y reconocer características de cada pueblo, ciudad o barrio al que la Institución está vinculada.

6.

•Escucha las canciones *Brindis por Pierrot* de Jaime Roos interpretado por Washington “Canario” Luna (*Brindis por Pierrot*, 1985), *Angelitos* (*Angelitos*, 1984) y *Los amigos* (*La casa encantada*, 1995). Observa atentamente los textos y responde:

1-¿Qué tópico latino estudiado aparece en las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique y en las siguientes tres composiciones que se citan?
¿Por qué?

2-¿Qué efectos pueden causar en el lector u oyente las diferentes enumeraciones?

•Relaciona el contexto sociohistórico de las composiciones de Jaime Roos y *Angelitos* de Carbajal con el tema fundamental de las canciones; ¿qué suceso de la historia reciente lo determina?

•Elabora un texto en el que aparezca el tópico al que se hace referencia desde tu punto de vista.

Coplas por la muerte de su padre

XXXVI

¿Qué se hizo el rey don Juan?

Los infantes de Aragón

¿qué se hicieron?

¿Qué fue de tanto galán,
qué fue de tanta invención
como traxieron?

Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras,

¿fueron sino devaneos,
qué fueron sino verduras
de las eras?

XXXVII

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?

¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?

¿Qué se hizo aquel trobar,
las músycas acordadas
que tañían?

¿Qué se hizo aquel dançar?

¿Y aquellas ropas chapadas
que trayan?

XXXVIII

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados e vestidos,
sus olores?

¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
d'amadores?

¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?

¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que trayan?

XVIII

Pues el otro, su heredero,
don Anrique, ¡qué poderes
alcanzaba!

¡Quánd blando, quánd halaguero
el mundo con sus plazerres
se le dava!

Mas verás quánd enemigo,
quánd contrario, quánd cruel
se le mostró;
aviéndole seydo amigo,
¡quánd poco duró con éo lo que le dio!

XIX

Las dádivas desmedidas,
los edeficios reales
lentos d'oro,
las vajillas tan febridadas,
los enriques e reales
del tesoro,
los jaezes, los cavallos
de sus gente e atavíos
tan sobrados,
¿dónde yremos a buscallos?
¿qué fueron sino rocíos de los prados?

XX

Pues su hermano el inocente,
qu'en su vida sucessor
le fizieron,
¡qué corte tan excellente

Tuuo e cuánto grand señor

le siguieron!

(...)

Brindis por Pierrot

No lo vieron a Molina

Que no pisa más el bar

Dónde está la Gran Muñeca

Que no trilla el bulevar

Esta noche es de recuerdos

Este brindis por Pierrot

Volverás Mario Benítez

Con tu Línea Maginot

Qué será de los porteños

Ocupando el Liberaij

Qué dirá La Nueva Ola

Empapada de champán

Esta noche es de recuerdos

Este brindis por La Unión

Ahí estás Martícorena

Escuchando esta canción

Me voy

Como se han ido tantos

Que el recuerdo disfrazó de santos

Y su historia se ha vuelto ilusión

Descubro

El dejo de amargura

Que ni la mejor partitura

Le pudo marcar a mi voz

Se van

Como se han ido tantos

Carnaval les regaló su manto

Su estampa se vuelve canción

Se han ido

Soplando candilejas

Esta noche no tengo ni quejas

Sin embargo el que llora soy yo

No se acuerdan de la Bruta

Con Pianito en su lugar

No me olvido más del Ñato

Imitando a Dogomar

Esta noche es de recuerdos

Este brindis por Pierrot
Quedan pocos Sabaleros
Aguantando el mostrador

Te estoy viendo a vos Benítez
En las páginas del Ring
Ni que hablar de un Picho López
Recostado en un casin
Esta noche es de recuerdos
Este brindis por Zelmar
No lo vieron a Molina
Que no pisa más el bar

Me voy
Me voy me vivo yendo
Esta noche me hizo vista el tiempo
En las copas me dieron changüí
Me llevo
Como un capricho burdo
La esperanza escondida en el zurdo
Que el Diablo se apiade de mí

Se van

Se van se siguen yendo

Cuesta abajo los sacude el viento

Como hojas de un sueño otoñal

Levanto

Mi vaso por las dudas

A veces la suerte me ayuda

Nadie golpea al zaguán

Oigan al payaso que canta

Cuántas penas en su garganta

Junto a su copa de licor

Solo

Esta noche no tengo ni tumba

Sin embargo el que canta soy yo

Miren al Pierrot callejero

De la noche fiel compañero

En su mejilla un lagrimón

Brilla

Le ha tocado pasarse la vida

(Recitado) "Te largan a la cancha sin preguntarte si querés entrar.

Por si fuera poco, de golero; toda una vida tapando agujeros.

Y si en una de esas salís bueno, se tiran al suelo y te cobran penal"

Oigan al payaso que canta

Cuántas penas en su garganta

Junto a su copa de licor

Solo

Esta noche no luce su ropa

Sin embargo le llaman Pierrot

Miren al Pierrot callejero...

(Recitado final improvisado por el "Canario" Luna)

"No sentiste, Viruta a los muchachos? Dicen que ando solo, qué saben ellos...

Ellos no saben que siempre al lado mío está el niño Calatrava,

Raviol, que se nos fue hace poco.

A solas sí... a solas pero viviendo la vida, gozándola..."

Oigan al payaso que canta

Angelitos (Angelitos 1984)

Mira el marinero, que sabe del mar
todos los secretos, hasta el más profundo,
puedes contestarme si yo te pregunto
qué mares navega el pequeño Amaral?
No no no nonido, angelito tan querido,
no no no nonado, angelito bien amado.
Aviador que vuelas en el infinito,
tal vez tú conozcas lo que estoy buscando,
es el nido dulce de Andrea y Fernando,
porque se perdieron estos hermanitos.
No no no nonito, angelitos tan juntitos,
no no no nonado, angelitos separados.
Soldado valiente, cubierto de gloria,
en esas batallas en que aplastas el mal,
no estaría jugando Anatole Julien
con una nenita llamada Victoria?
No no no nonido, angelitos sin olvido,
no no no nonado, angelitos recordados.
Policía, heroico guardián de la vida,
tú que siempre sabes todo lo que pasa,
no quieres decirme que nació en tu casa,
ni donde llevaste la hija de Aída?

No no no, no llores, angelita sin amores,
no no no nonita, angelita tan solita.

Señor Presidente, oiga esta canción,
con todas sus tropas y sus cortesanos,
no nos callaremos hasta que sepamos
dónde está Mariana, dónde está Simón.

No no no nonura, angelita de ternura,
no no no nonito, angelito chiquitito.

Y les prometemos dormirnos cantando
esta nananina todos los primitos,
para que regresen bien pronto, sanitos,
a estar con nosotros y a vivir jugando.

Fernando, Andrea, Mariana, Amaral,
Anatole, Victoria, la hija de Aída y Simón.

No no no nonido, angelitos tan queridos,
no no no nonado, angelitos esperados.

Los amigos (La casa encantada 1995)

Es lindísimo que el tiempo no se nos pase, que se quede en nosotros para siempre y se nos ponga a vivir en la ternura; y entonces, rescatar esas cosas: esas pelusitas dulces y chiquitas con las que hacemos el montoncito de amor que tenemos para darnos. Yo no quiero rincones vacíos en mi alma, me gusta estar tomado por tus lágrimas, tus palabras, misteriosas caricias, tu sonrisa enorme de desnudas mañanas. Nieve y sol sobre tu techo, quiero ser el invasor de tu melancolía y esconder en tu isla amarilla la bohemia temblorosa de mis labios. Busco puerto; quiénes son?

¿Dónde están las campanillas azules a lo largo de las vías con sus verdes lagartijas y aquel sol, aquel sol del mediodía?

¿Dónde está el arenal inmenso con el Plata, el Plata poniéndole las puntillas?

¿Dónde está la casa con pájaros y plantas y hermanos y veredas barullentas?

¿Dónde los tiznados de las cinco y media de la mañana que inundaban la calle con aquel olor del jabón, olor a limpio, a fresco, y con la bondad de la gente linda, mi gente?

¿Quiénes guardan aquellos amores entre los transparentes robados, enteros, inocentes, quiénes saben que no sé defenderme del amor, que vivo hasta el mango, y sonrén porque no están solos, los amigos, el permanente asalto a la belleza, a nosotros, a ti, los amigos, mis compinches, mi costado, mi memoria, mi cariño, mi fuerza, mi niño

¿Dónde se quedó? ¿Dónde está la casa? ¿Dónde está mi vieja regando las cretonas, mi padre, que miraba los canarios con el último sol que conseguía porque siempre llegaban tarde? ¿Mis hermanos, las pedradas, las peleas, las bombas, mi hermana la Muñeca? ¿Dónde está mi viejo, mi vieja, el Pocho, Ariel, el Negro, Ricardo, Teresa, José, mi infancia? ¿Dónde está la casa encantada?

Fundamentación

En esta propuesta de literatura comparada se propone el diálogo intertextual entre las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique y los textos de cantautores contemporáneos que tratan el tópico del Ubi Sunt.

Es fundamental salvar las distancias que corresponden al contexto de cada composición, de todos modos el efecto de este tópico latino en los lectores o escuchas es la revelación de lo efímero de la vida y las cosas terrenas. En el caso de *Angelitos* la enumeración “¿dónde están?” responde a otra intención del cantautor, la del reclamo por los niños desaparecidos para que regresen. De este modo, el recurso no siempre es referido a la muerte sino a la desolación en que nos sume una ausencia.

Objetivos

- Que el alumno logre relacionar un tópico como el del Ubi sunt tanto en textos clásicos como contemporáneos.
- Captar el efecto de la enumeración que enfrenta al lector – escucha con la desolación en que sumen al ser humano los bienes efímeros.
- Desarrollar la creatividad elaborando producciones textuales.

7.

Lee las introducciones de José Carbajal a *Techos de zinc* (*Canto a los exiliados*, 1979) y *Colmeneras* (*La casa encantada*, 1995) y establece relaciones entre ellas y estas frases de Mauricio Rosencof.

“El patio era un espacio enorme que con los años se fue encogiendo. Pero entonces era igualito a la selva de Tarzán, porque mi mamá tenía muchas plantas.” (*Las cartas que no llegaron*, Alfaguara, 2010; pág. 11)

“El barrio de la infancia era una gran aldea donde estaba el centro de la existencia” (...) *El barrio era un mundo*, La Margarita, 2006)

“Vivíamos en el barrio de las casillas, frente a la fábrica de tejidos. A las casillas la gente las pintaba de amarillo, celeste, verde, rosado, y a cada hilera de casas las tapaba un enorme techo de zinc de una cuadra de largo que nos abrigaba a todos. Y en realidad parecíamos gitanos porque toda la manzana dormía bajo el mismo techo y qué lindo, qué lindo cuando la lluvia golpeaba y chorreaba por las chapas, nos daba escalofríos y nos arrullaba con rumores de lata toda la noche...”

Introducción a *Techos de zinc*

“Y en ese mismo patio, a ese mismo patio, lo chijeteaba de rojo el viejo hibisco silencioso. El jazminero nos gritaba diciembre, fiesta, familia, vecinos, floreciendo y tomando el pueblo con cantidades de jazmineros que reventaban en el verano; una generosa ternura de conejitos, nardos, clavelinas, conseguían tus manos cansadas regando con agua llovida cada atardecer. Tus lentes, tu sonrisa gordita, tu batita liviana, y aquel corazón más grande que el pecho, bonita.”

Introducción a *Colmeneras* 1979

¿Qué significa el barrio en las visiones de ambos autores? ¿Qué rol cumple el patio de la casa en las expresiones de los artistas?

Fundamentación:

La idea es comparar un escritor capitalino como Mauricio Rosencof y uno del interior como José Carbajal. A partir de allí descubrir las distintas ideas acerca del barrio y el patio como espacios cargados de subjetividad para los individuos.

Objetivos:

Reconocer las visiones relativas al barrio y al patio como construcciones subjetivas, en tanto parte del universo ficcional de los autores.

Elaborar una producción escrita que involucre la visión propia del estudiante respecto de su entorno.

Experiencias pedagógicas de profesores de Literatura en Educación Media

La profesora Cristina Betarte en el liceo de Nueva Helvecia implementó el eje temático del Destierro atemporal en la literatura a través de la lectura comparativa entre el destierro del Cid, el poema XVII *Airiños, airiños, aires* de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro, y *Volver* de José Carbajal.

La docente se comunicó con el representante de El Sabalero y el propio cantautor la llamó interesado por la experiencia. Los resultados académicos y de motivación a la lectura que Betarte relata son excelentes. Sus alumnos pudieron asistir a un recital luego del cual conversaron con el poeta.

La profesora Olga Fernández del Liceo de Juan Lacaze y del Liceo AUIC de Rosario, narra que trabajó en algún momento de sus cursos el texto canción *La muerte* de José Carbajal y lo comparó con *El Romance del enamorado y la muerte*. Realizó en esa oportunidad actividades con imágenes viendo diversas representaciones gráficas acerca del tema, por ejemplo las *Danzas de la muerte*. Incluyó además la comparación con el producto animado de Cartoon Network *Las sombrías aventuras de Billy y Mandy*. Durante la interpretación de los textos literarios e icónicos surgieron comentarios de intertextualidad, de forma casi espontánea.

El cierre de este eje temático lo hizo con *En el entierro de un amigo* de Antonio Machado. Como evaluación, algunos estudiantes dibujaron, otros produjeron textos escritos y un subgrupo musicalizó un fragmento del poema de Machado. Esta actividad la realizó en el liceo AUIC de la ciudad de Rosario, en un 1° de bachillerato.

En el turno nocturno del Liceo de Juan Lacaze, la profesora Fernández implementó en un 1° de bachillerato también, una tarea de comparación entre *Las coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (coplas I, II, III, V y VII) y *Chiquillada* de José Carbajal, en el marco del estudio del tema Los bienes engañosos o mentirosos. Con esta actividad se propuso motivar a los estudiantes en la reflexión acerca de la valía de las cosas en la infancia, desde

el texto de Carbajal, y la visión del mismo tema en Manrique. Se buscó generar conciencia en torno a la relatividad del valor de las cosas materiales en los diferentes contextos históricos de ambos poetas.

La profesora Elisa García propuso un trabajo de investigación en el Liceo de Juan Lacaze y en el liceo Daniel Armand Ugón de Colonia Valdense. El mismo se trató de entrevistas realizadas por los estudiantes a personas vinculadas a José Carbajal, estas fueron filmadas para compartir como documentos visuales con los compañeros. Se pidió además un trabajo escrito que relatara el proceso, incluyera las preguntas realizadas y mostrara un análisis de las respuestas más relevantes.

Los objetivos fundamentales de la tarea fueron: generar un vínculo diferente con el artista a través del intercambio de experiencias personales y cotidianas; lograr que los alumnos puedan trascender el ámbito áulico; promover la integración de los estudiantes de los 4tos años, y el diálogo con sus familias respecto del conocimiento del autor. Los resultados académicos fueron excelentes, aunque la motivación fue diferente en Juan Lacaze por razones obvias.

Conclusiones

Luego de realizado el trabajo de investigación acerca de la obra de José Carbajal El Sabalero, pudo corroborarse que la poética inicial de José Carbajal El Sabalero está enraizada con el folclore argentino y el más tardío uruguayo, cuyo origen está por ejemplo en Aníbal Sampayo y Osiris Rodríguez Castillos, entre otros. Esta influencia inicial y folclorista luego derivaría en el llamado Canto Popular de los años '60, en el que el poeta encuentra su auténtica veta.

Desde el punto de vista temático y simbólico la creación de un imaginario poético cuya raíz está en el pueblo de Juan Lacaze, en su idiosincrasia obrera y sus playas de pescadores, trasciende luego en temas más universales, que sus puestas en voz proyectan sin fronteras.

Desde el exilio y las nuevas experiencias personales y artísticas que vivió Carbajal van renovándose aquellos aspectos temáticos originales de su obra, porque, al decir de Mircea Eliade "Un nuevo estado de cosas implica siempre un estado precedente, y este en última instancia es el mundo". (pág. 44) Esto es, los textos canción a Juan Lacaze y al pago constituyen ese Mundo local en el que el autor tiene su impulso, para luego alcanzar temas arquetípicos como los que aquí se señalaron: la muerte, el ubi sunt, el amor y tantos otros. Pero en la base de esta visión universal está el pueblo lacazino.

La juglaría de José Carbajal ha quedado de manifiesto en sus puestas en escena; al ser creador de letra y música, es trovador también.

En los textos seleccionados pudo verse cómo la trama isotópica revela la preeminencia del lenguaje poético, cuyos significantes otorgan una identidad propia a su obra. Historia, canto y poesía forman un género que, nutrido desde lo autobiográfico, acerca al cantautor con el auditorio de forma íntima y cómplice.

El lenguaje coloquial que caracteriza su producción artística está en la veta que abrieron Ernesto Cardenal y siguieron tantos poetas uruguayos y cantautores. Ese tono confesional, como de quien cuenta un secreto o

reelabora un recuerdo querido, es y será marca distintiva de la obra de El Sabalero.



45

⁴⁵ Gentileza del Sr. Francisco Fenocchio

Bibliografía

Achugar, Hugo (2004) *Paisajes y escenarios de la vida privada, literatura uruguaya entre 1920 y 1990* en Barrán, J. P., Caetano, G., Porzekansky, T. (compiladores). *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo, Uruguay: Taurus, Santillana.

Aharonián, Coriún (2007) *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo, Uruguay. Comisión Sectorial de Educación Permanente UdelaR.

Alvar, Carlos (1999) *Poesía de Trovadores, Trouveres y Minnesinger*. Madrid, España: Alianza.

Ayuso de Vicente M. V.; García Gallarín, C.; Solano Santos, S. (1997) *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid, España: Akal.

Bajtín, Mijail (1999) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, España: Alianza.

Barrán, J. P., Caetano, G., Porzekansky, T. (compiladores). *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo, Uruguay: Taurus, Santillana.

Biedermann, Hans (1989) *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Paidós.

Bordelois, Ivonne (2004) *La palabra amenazada*. Buenos Aires, Argentina: Libros del zorzal

----- (2006) *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.

Bravo, Luis (2012), *Voz y palabra: Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo, Uruguay. MEC.

Campbell, Joseph (2006) *El héroe de las mil caras Psicoanálisis del mito*. México: FCE.

Camilloni, Alicia et. al. (1996) *Corrientes didácticas contemporáneas*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Cao Martínez, Ramón et. al. (1998) *Enseñar lengua y literatura en el bachillerato*. Textos 15. Madrid, España: Grao.

Carr y Kemmis et. al. (2007) en Fiore Ferrari, E. y Leymonié Sáenz, J. *Didáctica práctica para Enseñanza Media y Superior*. Montevideo, Uruguay: Grupo Magro.

Castelli, Eugenio (1978) *El texto literario Teoría y método para un análisis integral*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Castañeda.

Cirlot, Juan Eduardo (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Labor.

Corominas, Joan (1976) *Diccionario etimológico*. Madrid, España: Gredos.

Curtius, Ernst R. (1998) *Literatura europea y Edad Media latina. Tomo I y II*. México: FCE.

Echavarría, Guillermo (2001) *Una vida de héroe. Función y significado de mito*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Estébanez Calderón, Demetrio (2008) *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Alianza.

Di Candia, César (2007) *Confesiones y arrepentimientos Selección de entrevistas José Carbajal, Mauricio Rosencof, Josefina Grela y José Pepe Sacía*. Montevideo, Uruguay: Tomo VI Ediciones del Diario El País.

García Gual, Carlos (1999) *Introducción a la mitología griega*. Madrid, España: Alianza.

Greimas, A. et. al. (1973) *Ensayos de poética*. Planeta. [versión electrónica] Recuperado el 31/8/2015

Kowzan, T. (1997) "El signo en el teatro" en Bobes Naves, M. del C., *Teoría del teatro*. Madrid, España: Arco Libros.

Lejeune, Philippe (1975) *El pacto autobiográfico y otros textos*. Madrid, España: Editorial Megazul. [Versión electrónica] <https://es.scribd.com/doc/259332097/LEJEUNE-Philippe-El-pacto-autobiografico-25-anos-despues-pdf>

Mántaras Loedel, Graciela (1989) *Contra el silencio Poesía uruguaya 1973-1988* Montevideo, Uruguay. Editorial tae.

Marauda, Lauro (1988) *Cortázar: Un universo y sus mundos*. Montevideo, Uruguay: Nuevo Mundo, Altamira.

Miroux, J. Philippe (2005) *La autobiografía Las escrituras del yo*. Bs As, Argentina: Nueva Visión.

Ponte, Ángel (1977) *Historia de la ciudad de Lacaze y su jurisdicción*. Colonia, Uruguay: Colonia Ltda.

Ricoeur, Paul (1996) *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI [versión electrónico]

<https://construcciondeidentidades.files.wordpress.com/2014/08/ricoeur-paul-si-mismo-como-otro.pdf>

Ruiz, E., Paris, Juana (2004) “Ser militante en los sesenta” en Barrán, J. P., Caetano, G., Porzekansky, T. (compiladores). *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo, Uruguay: Taurus, Santillana.

Rougemont, Denis de (1979) *El amor y occidente*. Barcelona, España: Kairós.

Salinas, Pedro (1981) *Jorge Manrique Tradición y originalidad*. Barcelona, España: Seix Barral.

Saer, Juan José (1998) *El concepto de ficción* Buenos Aires, Argentina: Ariel

Steiner, G. (2003) *Lenguaje y silencio Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, España: Gedisa.

Tolstoi, León (2007) *Qué es el arte?* Navarra, España: Ediciones Universal de Navarra.

Viñar, M., Gil, D. (2004) “La dictadura: una intrusión en la intimidad” en Barrán, J. P., Caetano, G., Porzekansky, T. (compiladores). *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo, Uruguay: Taurus, Santillana.

Ubersfeld, Anne (1989) *Semiótica teatral*. Madrid, España: Cátedra.

Zibechi, Raúl (2006), *De multitud a clase, formación y crisis de una comunidad obrera, Juan Lacaze (1905-2005)*. Montevideo, Uruguay: Ideas.

Webgrafía

Espectáculos de José Carbajal

Arenas, José (2015/3/4) "Todo pasa por la voz". *La mirada.com.uy*
<http://lamirada.com.uy/2015/03/04/entrevista-a-luis-bravo-todo-pasa-por-la-voz/>

El Sabalero y la historia de sus canciones 2010/10/24 *La Red 21*.
<http://www.lr21.com.uy/cultura/428893-el-sabalero-y-la-historia-de-sus-canciones>

El Sabalero, (2004) *Sacando de la mochila*
<https://www.youtube.com/watch?v=ztt56aYeoGQ>

Bonaldi, Jorge (s/f) *El canto popular uruguayo*.
www.deluruguay.net/articulos/articulo.asp?idart=21

Carbajal, José, fragmento del documental de Canal Encuentro sobre José Carbajal El Sabalero. Youtube, actualizado el 17 de abril de 2010,
<https://www.youtube.com/watch?v=v1rPbkFdruA>

Cardozo de Aguiar, José Fabiano (2008) *A canção engajada no Uruguai (1968-1973): música popular, resistência e repressão*. Recuperado el 19/5/2015.
http://eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1212337236_ARQUIVO_anpuh2008.pdf

Carrasco, Gerardo (2010) *Lindo haberlo contado*.
<http://www.montevideo.com.uy/auc.aspx?106930>

Gascón, Daniel s/f *Entrevista con Anna Caballé*.
<http://www.letraslibres.com/revista/dossier/en-la-literatura-autobiografica-lo-que-esta-en-juego-no-es-la-verdad-sino-la-sinceridad>

La flota (Angelitos, 1984) Youtube,
https://www.youtube.com/watch?v=S4l8kEYjM_0

Real Academia Española. Diccionario de la R.A.E. [versión electrónica]
<http://dle.rae.es/>

El Sabalero Consentidas (2010) Canal 10, Uruguay. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=Q0GCU5UC1UE>

D'Addario, Fernando (s/f) <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-11/00-11-21/pag25.htm>

Figueredo, María (s/f) *Entre la poesía oral y escrita: la canción y la cultura literaria*. <http://www.ach.lit.ulaval.ca/JAGM/figueredo.htm>

“La leyenda del Sabalero” 2004/2/15 *Clarín*.
<http://edant.clarin.com/diario/2004/02/15/c-00601.htm>

Mantero, Gerardo; Vidal Giorgi, Luis (s/f) *Lo que no podía cantar, lo decía*.
<http://www.socioespectacular.com.uy/sabalero.pdf> . Recuperado el 6/6/2015.

Neyret, Pablo *Catorce versos dicen que es Sabina* en Revista Espéculo, Madrid: España.
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/sabina.html>

Páez Vivanco, Sara L. (1986) *Discurso e isotopía*.
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/discurso-isotopia/id/48079339.html

Quijano, Manuel; Togno, Gabriela (2005) *La doble llama de Octavio Paz*.
<http://www.medigraphic.com/pdfs/facmed/un-2005/un052a.pdf>

Ricoeur, (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, España [versión electrónica]
http://200.95.144.138.static.cableonline.com.mx/famtz/smr/index_archivos/cursos/Paul_Ricoeur_La_Lectura_del_Tiempo_Pasado_Memoria_y_Olvido.pdf

Ricoeur, Paul “La vida: un relato en busca de narrador” en *AGORA* vol. 25, n°2,
<https://minerva.usc.es/bitstream/10347/1316/1/Ricoeur.pdf>

Rosenberg, Leiva, Desbocatti. *No toquen nada*. Océano FM, 12 de abril de 2010. <http://www.oceanofm.com/no-toquen-nada/entrevista-a-jose-carbajal-qel-sabaleroq.html>

Salomón, Sabrina s/f “La traducción como performance”. *Revista del CIFYH. Área Letras*, <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9527/0>

Viglietti, Daniel “Jose Carbajal "El Sabalero", entrevistado por Daniel Viglietti” TV ciudad, 2012/4/23. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=KozdELIKivA>

Volpi, Alejandra 2010/4/8 "El Sabalero" rescata historias de su "bolsita de los recuerdos". *Últimas noticias*.

<http://www.ultimasnoticias.com.uy/hemeroteca/080410/prints/esp02.html>

Revistas y artículos periodísticos

Alemán, Ximena (2012/2/18) "Bolsita de los recuerdos Esposa e hija hablan de 'El Sabalero'". *Sábado show, El País*. Montevideo, Uruguay, pág. 18-21.

Bruss, Elizabeth "Actos literarios" en "La autobiografía y sus problemas teóricos". *Anthropos*, n° 29.

22 de octubre de 2010 "El Sabalero por sí mismo". *La República*. Montevideo, Uruguay, pág. 3.

Escanlar, Gustavo 2009/3/19 "No voy a componer más" *Galería (Semanao Búsqueda)* pág. 28.

Gilio, Ma. Esther 1989/14/7. "Volver a casa" *Brecha*, pág. 27.

Gusdorf, Georges "Condiciones y límites de la autobiografía" en "La autobiografía y sus problemas teóricos". *Anthropos*, n° 29.

Loureiro, Ángel "Problemas teóricos de la autobiografía" en "La autobiografía y sus problemas teóricos". *Anthropos*, n° 29.

"Porrudos carnavales" s/d, proporcionado por Museo de AGADU.

Rumbo- (A redoblar) Youtube. 22 de noviembre de 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=QFbmO1NMRf8>

Verzi, Horacio [Ed] [1987] "Panel sobre poesía". Bravo, Luis; Faget, Rolando; Guariglia, Melba; Ibargoyen, Saúl; Mántaras, Graciela; Olivera, Miguel Ángel "Aquí hay una luz, un alma, una conciencia". *La Revista del Sur*. Volumen número 1.

Índice

Prefacio.....	3
Estado de la cuestión.....	4
Aquellos años.....	6
Aproximación biográfica.....	11
El canto popular y la poesía contra el silencio.....	34
El lugar de El Sabalero en la poesía y el canto.....	46
Estilo y poesía en El Sabalero: un nuevo trovador.....	48
El pueblo.....	57
Del pueblo al mundo: Montevideo y más allá.....	92
La infancia: Paraíso perdido y recobrado.....	104
Exilio.....	127
Los viejos.....	137
El amor. Los amores.....	151
El tópico del Ubi Sunt.....	169
La muerte.....	177
Isotopías.....	191
Lo performático.....	205
Las canciones de El Sabalero y el género autobiográfico.....	218
Sugerencias didácticas.....	226
Experiencias pedagógicas.....	260
Conclusiones.....	262
Bibliografía.....	264
Índice.....	270