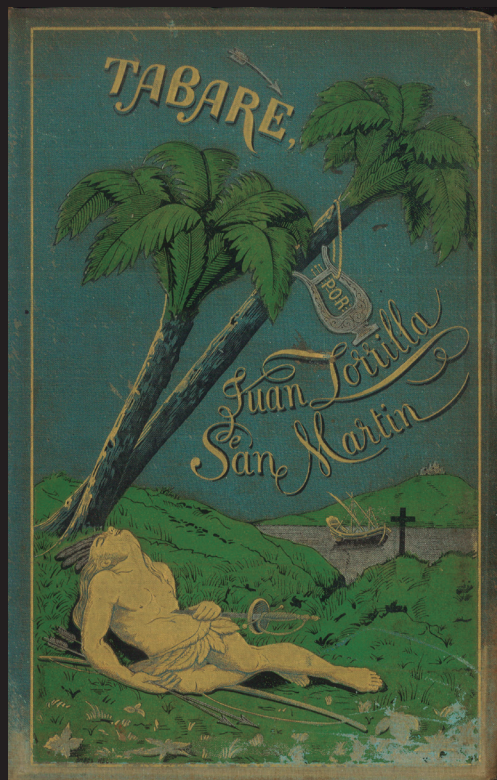


Tabaré, de Juan Zorrilla de San Martín Edición crítica

Almudena Mejías Alonso



Tabaré, de Juan Zorrilla de San Martín
Edición crítica

La colección Estudios Literarios ofrece una investigación de primera calidad sobre la literatura en todas sus formas y sobre las tendencias actuales de la crítica literaria; de este modo complementa la labor realizada por la Universidad Complutense de Madrid en la divulgación de estudios de investigación con una perspectiva global.

Comité científico de la colección

Dirección

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid, España

Secretaría

Marta Fernández Bueno
Universidad Complutense de Madrid, España

Asesoría

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba, España

Esther Borrego Gutiérrez
Universidad Complutense de Madrid, España

Clizia Carminati
Universidad de Bérghamo, Italia

Sarissa Carneiro
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Carlo Caruso
Universidad de Siena, Italia

Francisco García Jurado
Universidad Complutense de Madrid, España

Agnès Guiderdoni
Universidad Católica de Lovaina, Bélgica

Miguel Herrero de Jáuregui
Universidad Complutense de Madrid, España

Patricia Marín Cepeda
Universidad de Valladolid, España

Matías Martínez
Bergische Universität Wuppertal, Alemania

Aude Plagnard
Universidad Paul-Valéry, Francia

Anne-Pascale Pouey-Mounou
Universidad de la Sorbona, Francia

Fernando Rodríguez Mansilla
Hobart and William Smith Colleges, Estados Unidos

Jonathan Thacker
Universidad de Oxford, Reino Unido

Tabaré, de Juan Zorrilla de San Martín
Edición crítica

PRIMERA EDICIÓN: DICIEMBRE 2023

© 2023, De los textos: Heredero de Almudena Mejías Alonso

© 2023, Ediciones Complutense

Pabellón de Gobierno

Isaac Peral s/n

28015 Madrid

913 941127

info.ediciones@ucm.es

<http://www.ucm.es/ediciones-complutense>

ISBN (PDF): 978-84-669-3815-0

Diseño de cubiertas de la colección: Koln Studio

Imagen de cubierta

Portada de la primera edición de *Tabaré* (Montevideo, Barreiro y Ramos Editor, 1888),
ilustrada por el artista uruguayo Juan Manuel Blanes.

Impresión

Solana e Hijos Artes Gráficas

San Alfonso, 26 B° La Fortuna

28917 Leganés (Madrid)

Ediciones Complutense es miembro de Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE)
y está asociado a Cedro.

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos
que publica.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publi-
cación, por cualquier medio o procedimiento, sin contar para ello con la autorización previa,
expresa y por escrito del editor.

Printed in Spain

Índice

Introducción	11-63
1. Juan Zorrilla de San Martín en su tiempo	11-17
2. El poema <i>Tabaré</i>	17-35
2.1. El mundo de los charrúas	17-20
2.2. Fuentes y antecedentes literarios.....	20-24
2.3. Argumento y estructura	25-31
2.4. Temas y personajes.....	32-34
2.5. <i>Tabaré</i> , epopeya nacional.....	34-35
3. La recepción de <i>Tabaré</i> entre sus contemporáneos	35-40
4. Proyección extraliteraria de <i>Tabaré</i>	40-49
4.1. La figura de <i>Tabaré</i> , un modelo para el arte: pintura y escultura.....	40-43
4.2. <i>Tabaré</i> cobra vida: música y artes escénicas.....	43-46
4.3. <i>Tabaré</i> en el cine	46-48
4.4. <i>Tabaré</i> en la vida cotidiana uruguaya	48-49
5. Noticia bibliográfica	50-58
5.1. Ediciones del poema <i>Tabaré</i> , de Juan Zorrilla de San Martín	54-57
5.2. Algunas traducciones del poema <i>Tabaré</i> , de Juan Zorrilla de San Martín.....	57-58
6. Bibliografía selecta sobre Juan Zorrilla de San Martín	58-62
7. Nota previa	62-63
<i>Tabaré</i>	65-261
Dedicatoria	67-69
Introducción.....	71-77
Libro primero.....	79-97

Libro segundo	99-164
Libro tercero	165-247
Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto	249-261
Apéndice	263-287
<i>El árbol malo (Leyenda indiana)</i>	265-277
El libreto de <i>Tabaré</i> o Autocrítica de <i>Tabaré</i>	279-287

El presente volumen es la obra póstuma de la doctora Almudena Mejías Alonso, catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Nuestra querida compañera había entregado el original del libro y recibido los informes favorables de evaluación algunos meses antes de su fallecimiento, que tuvo lugar el 19 de marzo de 2023. Con la debida autorización de su marido, el doctor José Javier Etayo Gordejuela, el Comité Científico de la colección prosiguió con las fases preceptivas encaminadas a la publicación, contando con la valiosa asistencia de la doctora Rocío Oviedo Pérez de Tudela y el doctor Jesús Cano Reyes, docentes de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid, que accedieron con toda generosidad a realizar la revisión final de la obra.

El director de la colección Estudios Literarios, el doctor Jesús Ponce Cárdenas, en nombre del Comité Científico, desea constatar asimismo el reconocimiento unánime de todos los estudiosos que lo componen, ya que ha sido un honor y un privilegio apoyar la publicación de un volumen excelente, que honra la memoria de una brillante investigadora, una gran docente y una añorada compañera.

Introducción

1. Juan Zorrilla de San Martín en su tiempo

Poeta, periodista, diplomático y figura de gran relieve nacional dentro y fuera de las fronteras de su país, Juan Zorrilla de San Martín nació en Montevideo, el 28 de diciembre de 1855, hijo de Juan Manuel Zorrilla de San Martín, oriundo del Valle de Soba (Cantabria)¹ y de la criolla Alejandrina del Pozo, que murió cuando el poeta apenas tenía dos años de edad. Después de la muerte de la madre, la familia se traslada a Argentina.

Sus primeros estudios los realiza en Santa Fe, en el colegio de los padres jesuitas. El 18 de agosto de 1872 en la Academia de Literatura de Santa Fe, lee un trabajo «Sobre el periodismo», que es quizá el más antiguo². Más tarde, en *La Unión Nacional* de Santa Fe, se publicaría la leyenda histórica *Ituzaingó*. (*Leyenda histórica*)³, poema en octavas reales que compuso a los

¹ El poeta siempre se enorgulleció de su ascendencia cántabra. Especial ilusión le hizo en 1929 recibir, de manos del Ministro Plenipotenciario de España en Uruguay el escudo de armas, en piedra, procedente del castillo del valle de Soba, expresamente adquirido por el rey Alfonso XIII, como regalo al escritor. El escudo presenta el lema tan querido por él: *Velar se debe la vida de tal suerte, que viva quede en la muerte*.

² Aparecerá, junto con otros trabajos, en el volumen *Trabajos literarios de la Academia de Literatura del Colegio de la Inmaculada Concepción de Santa Fe*, Buenos Aires: Librería de Mayo, 1881.

³ *La Unión Nacional*, Santa Fe, julio de 1873. Fue reproducido en *La Democracia*, de Montevideo, el 27 de julio del mismo año. Ver Roberto Ibáñez, *Originales y documentos de Juan Zorrilla de San Martín*, Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1955: 57.

diecisiete años. También es de esta época un estudio teórico sobre el género narrativo.

En 1874, terminado el bachillerato, regresa a Montevideo donde da a conocer algunos poemas en el diario *El Siglo*. Y marcha a Chile para empezar su carrera universitaria. Quiere ser abogado y se inscribe en la Facultad de Derecho de la Universidad de Santiago de Chile, donde se relaciona con grupos de jóvenes intelectuales, participando en reuniones literarias donde lee sus poemas. Inicia su obra entre los años 1874 y 1877 publicando regularmente versos y leyendas, además de textos teóricos sobre cuestiones del lenguaje, en la revista *La Estrella de Chile*⁴, en cuya dirección colaborará. El año 1876 concluye el drama en verso *Tabaré*. Y aunque sus amigos quieren que lo lleve a la escena, Zorrilla se niega y condenará al olvido el manuscrito de esta obra teatral⁵.

Su primera colección de poemas verá la luz en Santiago, en 1877, editada por la Imprenta La Estrella de Chile y prologada por Rafael B. Gumucio. Es el libro *Notas de un Himno. Poesías líricas*, donde incluye alguna de las ya aparecidas en la revista chilena. Además, ese mismo año se licenció en Leyes y Ciencias Políticas, y al año siguiente, se trasladó a Montevideo para ocupar el cargo de juez de paz. El 19 de agosto de ese mismo año se casa con Elvira Blanco Sienna⁶. En otro orden de cosas, Zorrilla, que a lo largo de su vida siempre se mantendrá fiel a sus profundamente arraigadas creencias religiosas⁷, se compromete en un movimiento católico, cuya finalidad última era conseguir la creación de la Archidiócesis de Montevideo⁸.

⁴ La revista fue el órgano del Partido Conservador y uno de sus fines fue la defensa de la religión católica; tuvo una periodicidad semanal y una vida de más de diez años. De entre los textos publicados por Zorrilla habría que destacar la leyenda en prosa «El Ángel del Guabiyú», (vii, n.º 352 (5 de julio de 1874): 623-627) y el poema «El árbol malo (Leyenda indiana)», (vii, n.º 359 (21 de agosto de 1874): 736-739). Algunos de sus poemas los firma con el pseudónimo Julio M. Montero. En «El árbol malo», cuyo texto se reproduce en el «Apéndice» de esta edición, podemos encontrar un anticipo de lo que será, más adelante, el poema *Tabaré*.

⁵ Hasta el punto de haber dejado que se perdieran las hojas manuscritas correspondientes al Acto I. Ver Ibáñez, *Originales y documentos*, 20-21.

⁶ Al final de la «Dedicatoria» de *Tabaré* leemos: «por eso te lo ofrezco en una fecha que nos es querida». Está fechado a 19 de agosto de 1886, en su octavo aniversario de bodas, y poco antes de la muerte de Elvira.

⁷ En la dedicatoria «A mi padre», del poemario *Notas de un himno*, podemos leer: «A él que me dio el ser, y más que el ser, mis creencias cristianas; a él que protegió mis primeros pasos en el camino de la vida, dedico los primeros que doy en el escabroso de las letras, y estas primicias del alma, que deposito en el altar de mi fe; pobre corona de cariño y gratitud que ciñe a sus venerables canas».

⁸ Montevideo constituía un Vicariato Apostólico desde 1832. El 13 de julio de 1878 fue creada la Diócesis de Montevideo, para todo el territorio uruguayo y dependiendo directamen-

De este año data la aparición del diario católico *El Bien Público*, cuyo primer número está en la calle el 1 de noviembre. Fundado y dirigido por el propio Zorrilla, ya antes de esa fecha había anunciado la publicación a través de un folleto, titulado igualmente *El Bien Público*, y una charla en el Club Católico de Montevideo donde explica los principios que guiarán el diario y sus características. De clara inclinación católica, Zorrilla asegura:

... la idea católica responde nuestro llamado [...] recojo de manos de los buenos la bandera del catolicismo, la que siempre amé con la ternura con que se ama un recuerdo de la infancia y con la varonil entereza con que se adora la esperanza del porvenir de gloria [...] siempre he tendido a definir mi credo de modo de no dar lugar a dudas ni admitir conciliaciones imposibles en el mundo inmutable de los principios.

Durante sus casi cien años de vida será el representante de los valores católicos uruguayos y tribuna desde la que analizar la política del país, lo que le acarreará a veces no pocos problemas⁹. También en sus páginas se publicarían el 26 de octubre de 1883 algunas estrofas, luego modificadas, de lo que sería la introducción de *Tabaré*, con el título «Boceto de un poema uruguayo».

El año 1879, a través de *La Leyenda Patria*, Zorrilla se consagra como poeta¹⁰. El poema lo da a conocer durante la inauguración del Monumento a la Declaración de la Independencia, con una acogida excelente por parte del público asistente al acto. Dos días después aparecerá publicada en *El Bien Público* esta primera versión del poema¹¹. Y, según todos sus biógrafos, parece que es a finales de este año cuando decide comenzar a escribir la que será, sin duda, su obra maestra: *Tabaré*; sin embargo esta tarea emprendida no le hará descuidar otras empresas: el año 1880 escribe el libreto para la ópera *Ofelia*,

te de la Santa Sede. El Proyecto de Ley, necesario por la unión de Iglesia y Estado, de creación del Arzobispado montevideano y dos Diócesis sufragáneas, se aprobó el 18 de noviembre de 1896. En febrero del año siguiente Juan Zorrilla de San Martín viajó a Roma con la misión especial de obtener de la Santa Sede el beneplácito a la petición del gobierno uruguayo. El 19 de abril de 1897, mediante una bula del Papa León XIII, se nombró a Mons. Mariano Soler –antiguo compañero de estudios de Zorrilla– como Arzobispo de Montevideo y se crearon las Diócesis de Salto y Melo.

⁹ Entre otras cosas, se vio obligado a cambiar de título en varios momentos en los que aparecerá bajo los títulos *El Bien* o *Diario Católico*.

¹⁰ El poema, escrito para un concurso literario, fue sin embargo excluido por su excesiva extensión.

¹¹ El 21 de mayo de 1879. Más tarde, en 1883, la Casa A. Barreiro y Ramos editó el poema, precedido por un juicio crítico a cargo de Olegario V. Andrade.

un drama en verso, en dos actos, inspirado en el *Hamlet* de Shakespeare, que se estrenó en el teatro Solís de Montevideo el día 28 de octubre¹².

El 22 de agosto de 1885 Juan Zorrilla de San Martín es nombrado Caballero de la Orden Pontificia de San Silvestre por el Papa León XIII y el 16 de octubre la Real Academia Española de la Lengua lo designa como miembro correspondiente en el Uruguay. Sin embargo, no todo iba a ser tan positivo. Tras su enfrentamiento con el gobierno del general Santos comienza a ser perseguido; se declara un incendio en la imprenta del periódico *El Bien Público* que, además, es secuestrado judicialmente, y por ello obligado a modificar el título y Zorrilla se siente amenazado, buscando asilo político en la Legación de Brasil y emigrando, después de ser destituido de todos sus cargos, a Buenos Aires. Allí, en 1886, terminará el manuscrito del poema *Tabaré* y lo dará a conocer, primero en la Academia Literaria del Plata y posteriormente en el Teatro Nacional de Buenos Aires.

En enero de 1887 muere su mujer, después de dar a luz al sexto de sus hijos. A su regreso a Uruguay, Zorrilla retoma la dirección de *El Bien*, actividad en la que seguirá hasta 1891. En esta época es elegido diputado por Montevideo, cargo que desempeña entre 1887 y 1890, y termina de corregir los originales de *Tabaré*, con el fin de entregarlos a la Casa Barreiro y Ramos para su publicación que tendrá lugar a finales de agosto de 1888.

Por otro lado, inicia la composición del poema «Maris Stella» que no fue publicado hasta 1951¹³. En 1889 se casa en segundas nupcias con Concepción Blanco Sierra, hermana de su primera esposa. Meses antes se había estrenado en el teatro Solís de Montevideo un prelude sinfónico, del compositor Luis Samucetti, inspirado en el poema *La Leyenda Patria*.

En 1891 es designado por el presidente Julio Herrera y Obes Ministro Plenipotenciario del Uruguay en España. Zorrilla llega a España, al puerto de Cádiz, con toda su familia y, después de unos días en Sevilla, viajan hasta Madrid donde se alojarán, al principio, en el hotel Roma de la calle Caballero de Gracia, para luego residir en una casa de la calle Lagasca¹⁴, en el barrio de Salamanca y, más tarde, en la calle de Felipe IV, cerca del Museo del Prado y de la Real Academia de la Lengua. Su actividad diplomática es

¹² El libreto se imprimió en los talleres gráficos de *El Bien Público*. La música es del compositor español Carmelo Calvo.

¹³ En Montevideo, LIGU (La Industria Gráfica Uruguaya), con prólogo de Raúl Montero Bustamante.

¹⁴ Aquí nacerá su hijo José Luis, el que con los años llegará a ser uno de los escultores más importantes de Uruguay.

notable, como lo atestigua el hecho de que, más tarde, la reina regente, María Cristina, le concede dos importantes condecoraciones españolas: la Gran Cruz de Isabel la Católica y la Gran Cruz de Carlos III. Durante su estancia en Madrid se relaciona con los más importantes intelectuales del momento. El 25 de enero de 1892, dentro de las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento de América, Zorrilla es invitado al Ateneo de Madrid, donde pronunciará la conferencia «Descubrimiento y conquista del Río de la Plata»; y el 12 de octubre, en los actos programados en el Monasterio de la Rábida, es designado para pronunciar el discurso en representación del Cuerpo Diplomático Hispanoamericano. El discurso se titula «El mensaje de América», y se publicará después junto con otros textos en el libro *Conferencias y discursos*, de 1905¹⁵.

A partir de 1894 y hasta 1898, residirá en París después de haber sido nombrado Ministro Plenipotenciario de su país en Francia, a la vez que seguía siéndolo en España. También su estancia allí es muy positiva y muy importantes sus relaciones con grandes nombres del mundo cultural parisino como Pierre Louys, José María de Heredia, o Paul Verlaine. En 1896 aparece la primera edición de *Resonancias del camino*¹⁶ producto de las emociones sentidas, y compartidas de forma epistolar con su esposa, tres años atrás durante su viaje por distintos países europeos.

Cuando regresa a Montevideo en 1899 retoma la dirección de *El Bien*, iniciándose de esta manera la que podríamos entender como su segunda etapa¹⁷ al frente del diario fundado por él en 1878. En esta época será muy fructífera su labor como periodista, escribiendo comentarios sobre la situación política actual de Uruguay, artículos de tema histórico o religioso, y ensayos de crítica literaria como «Concepto de la literatura americana» aparecido en *La Revista*¹⁸, una de las más importantes publicaciones periódicas uruguayas del momento, dirigida por el poeta Julio Herrera y Reissig.

En 1900 publica *Huerto cerrado*¹⁹, obra que Zorrilla escribe con el propósito de recaudar fondos para la construcción de un Santuario mariano en

¹⁵ En Montevideo, Casa A. Barreiro y Ramos.

¹⁶ Editado en París, Imprimerie Nouvelle.

¹⁷ La primera sería desde su fundación, en 1878, hasta 1885, cuando tiene que salir del país exiliado a Buenos Aires. Esta otra etapa, comenzada en 1899, la cierra el propio Zorrilla en 1905, cuando publica en las páginas del periódico unas palabras bajo el título «Despedida» (*El Bien*, xxvii, n.º 7, (29 de abril de 1905).

¹⁸ Montevideo, 1 n.º 1 (1897): 16-18.

¹⁹ Editado en Montevideo por Dornaleche y Reyes en 1910.

Palestina, proyecto que estaba llevando a cabo el Arzobispo Mariano Soler. Al poco tiempo, por encargo del gobierno, comienza a preparar un libro sobre la figura del general Artigas y el establecimiento de la nacionalidad uruguaya; en 1910 la Casa A. Barreiro y Ramos²⁰ edita, en dos volúmenes, *La epopeya de Artigas. Historia de los tiempos heroicos del Uruguay*, con un prólogo en el que Zorrilla explica la gestación de la obra. El 30 de junio de 1910 en el teatro Solís, de Montevideo, se estrena la primera adaptación musical de *Tabaré*, del músico uruguayo Alfonso Broqua y en febrero de 1913, en el Teatro Real de Madrid, la ópera *Tabaré*, del compositor español Tomás Bretón. Una década después, en el Teatro Colón de Buenos Aires se representaría la ópera, también titulada *Tabaré*, compuesta por Alfredo L. Schiuma²¹.

En 1924 publica *El sermón de la paz*²² y en 1928 la que será su última obra publicada en vida, *El libro de Ruth*²³, donde agrupa ensayos sobre historia, música, religión y literatura. Muere en Montevideo el 3 de noviembre de 1931.

Entre sus actividades como figura sobresaliente de los círculos culturales y diplomáticos uruguayos, le correspondieron algunas no muy gratas, como la despedida, en 1919, del cadáver del poeta mexicano Amado Nervo, recién llegado a Montevideo como representante de su país y fallecido inesperadamente. Otras, en cambio, le resultaron más gratificantes, como lo fue la presidencia del acto de consagración de Juana de Ibarbouro como «Juana de América» el año 1929.

La importancia de Juan Zorrilla de San Martín en su tiempo queda reflejada en los homenajes que, dentro y fuera de su país, le tributaron en vida y que se acrecentaron después de su muerte. Reconocido como «El poeta de la Patria», se constituyó una comisión encargada de gestionar la propuesta de Zorrilla para Premio Nobel de Literatura, comisión a la que se adhirieron de inmediato algunas instituciones culturales extranjeras.

Significativo es el acto que, en 1936, organizaron las autoridades de Buenos Aires para conmemorar el cincuentenario de la redacción final de *Tabaré*. Allí, en la casa donde vivió el poeta durante su exilio y en la que terminó el poema, se colocó una placa en la que se recuerda este hecho²⁴.

²⁰ La segunda edición estuvo a cargo de la editorial Luis Gili, de Barcelona, en 1916.

²¹ Ver, más adelante, el apartado «Proyección extraliteraria del poema».

²² Editado en Montevideo en la Imprenta El Siglo Ilustrado.

²³ Editado en Montevideo por Arduino Hnos.

²⁴ Los discursos pronunciados con ocasión de este homenaje están recogidos en el folleto *El Cincuentenario del poema Tabaré*, Buenos Aires: ed. de la Intendencia Municipal, 1936.

El poeta había comprado, en 1903, un terreno a orillas del Río de la Plata, donde construyó la casa familiar de verano. Hoy día el edificio, adquirido por el Estado uruguayo en 1931 y declarado Monumento Nacional en 1936, es la Casa-Museo Juan Zorrilla de San Martín. Dependiente del Ministerio de Educación y Cultura, ofrece un acercamiento a la vida y la obra del poeta a través de la exposición de enseres y documentos que fueron de su propiedad. Muy cerca de la casa se erigió, el 28 de diciembre de 1975, un monumento a su memoria, realizado por su hijo, el escultor José Luis Zorrilla de San Martín.

2. El poema *Tabaré*

Publicado en 1888, es la obra cumbre del escritor uruguayo; en ella recrea el mundo de los charrúas, ofreciendo al lector una visión poética del pasado indígena. El eje alrededor del cual gira todo el poema es *Tabaré*, y a través de él Zorrilla nos hace un fiel retrato de la vida de las tribus nativas: su entorno natural, sus costumbres, su orgullo y su fiereza. Pero, ¿qué sabemos, en realidad, de ellos?

2.1. El mundo de los charrúas

Es la raza charrúa,
de la que el nombre apenas
han guardado las ondas y los bosques,
para que evoque el alma de un poema;
[...]
Es la raza indomable,
que alentó en esta tierra,
patria de los amores y las glorias,
que al Uruguay y al Plata se recuesta. (vv. 221-232)

Las primeras expediciones españolas en llegar a territorio uruguayo fueron las de Juan Díaz de Solís, en 1516, y la de Ortiz de Zárate y Juan de Garay en 1573. Y, consecuentemente, las primeras informaciones sobre el pueblo charrúa se las debemos a los integrantes de esas expediciones españolas del siglo XVI: a Diego García de Moguer, que habla de ellos como *Chaurruaes* o *Cha-*

*rruases*²⁵; a Ulderico Schmidel, que viajó con Pedro de Mendoza en 1535, y los denomina *Zechuruass*²⁶; y a Martín del Barco Centenera que, en el Canto I de su poema *La Argentina o Conquista del Río de la Plata*, escrito a partir de las anotaciones que fue tomando durante la expedición y publicado en 1602, utiliza la palabra *Charruaes*²⁷. Cuando llegaron los españoles ocupaban el territorio cercano a las riberas del río Paraná, el río Negro y el Uruguay; eran, junto con las tribus de chanaes, guenoas y yaros, los habitantes de las tierras del actual territorio del Uruguay.

Según las crónicas, eran de constitución fuerte y altos, un poco más que la media de los españoles; el color de su piel, oscuro y sus ojos, muy negros; el cabello lo llevaban largo, normalmente atado con una especie de cordel y enriquecían su aspecto con plumas y otros tipos de adornos. Tenían muy desarrollada la capacidad visual y auditiva, lo que les ayudaba en la vida diaria y les hacía temibles en las batallas. Se les describe como valientes e invencibles, fieros y brutales, a la vez que tristes y taciturnos y, sobre todo, con gran resistencia al dolor.

El pueblo charrúa era nómada, y su sociedad estaba organizada en grupos o familias, sin que ninguna tuviera más importancia que otra. Las mujeres se dedicaban a labores domésticas mientras que los hombres se encargaban de procurar alimento y seguridad. En caso de peligro o guerra se reunía el consejo de ancianos para tomar las decisiones oportunas y elegían un jefe

²⁵ Ver José Toribio Medina, *Los viajes de Diego García de Moguer al Río de la Plata; estudio histórico*. Santiago de Chile: Imp. Elzeviriana, 1928: 240 y 244. En los documentos que reproduce leemos: «De ahí en adelante hay una generación que se llaman los *Chaurruaes*, questos no comen carne humana; mantiénense de pescado e caza; de otra cosa no comen;» y más adelante, «La primera generación a la entrada del río a la banda del Norte se llama los *Charruases*; estos comen pescado e cosas de caza, e no tienen otro mantenimiento ninguno; habitan en las islas otra generación que se llama los Guaraníes; estos comen carne humana...».

²⁶ Ver Ulderico Schmidel, *Viaje al Río de la Plata y Paraguay*. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1836: Capítulo VI: «Así pues, con el favor de Dios llegamos al Río de la Plata el año 1535. Allí nos encontramos con un pueblo de indios llamados *zechuruass* que constaba como de unos 2.000 hombres, y que no tenían más de comer que pescado y carne. Estos al llegar nosotros, habían abandonado el pueblo huyendo con mujeres e hijos, de suerte que no pudimos dar con ellos. Esta nación de indios se anda en cueros vivos, mientras que sus mujeres se tapan las vergüenzas con un paño de algodón que les cubre desde el ombligo hasta la rodilla».

²⁷ Ver Martín del Barco Centenera, *Argentina y Conquista del Río de la Plata*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1602: fol. 4v, donde podemos leer: «El Paraná abajo, y a los fines / habitan los malditos *Charruaes*, / Naues y Mepenes, Chiloazas, / a pesca todos dados y a las cazas». Existe una edición crítica reciente llevada a cabo por Javier de Navascués y Eugenia Ortiz Gambetta. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021.

(o cacique) que los dirigiera en el combate. Las viviendas presentaban una estructura muy sencilla: cuatro palos clavados en la tierra y sobre ellos, travesaños horizontales, protegidos los laterales y el techo con esteras de junco²⁸. Siempre procuraban levantar sus viviendas en lugares convenientes para conseguir el alimento.

Se dedicaban a la caza y a la pesca, aunque después de la llegada de los españoles, aprendieron otras labores, como el trueque con las tribus vecinas, y sus armas eran un tanto elementales: arcos, flechas, lanzas y, lo más característico, las boleadoras, compuestas por bolas de piedra, más o menos esféricas, unidas por cuerda o cuero trenzado. Eran estas de varias tipos y con diversas funciones: la de una sola bola, llamada por los españoles «bola loca» servía para golpear a distancia al enemigo, pero con la ventaja de no perder la piedra, que siempre retornaba a su dueño; la de dos bolas, denominada también «ñanducera», solía usarse para cazar animales pequeños. La de tres bolas, «las tres marías», bastante más grande, se usaba en el combate y para la caza de animales de mayor envergadura.

El combate de San Gabriel, en 1573, va a ser el primer enfrentamiento importante entre charrúas y españoles, y en 1574, se libraré la batalla de San Salvador, en la que morirán los principales jefes charrúas: Abayubá, Tabobá, Zapicán, Añagualpo, Yandinoca y Magalona²⁹.

Siempre lucharon ferozmente resistiéndose ante los españoles, de modo que cuando, a principios del siglo XIX, soplaron vientos de independencia, muchos charrúas se alistaron en los ejércitos independentistas de Artigas, Lavalleja, Oribe y Fructuoso Rivera.

Pero en 1831 fueron engañados y perecieron en la conocida como matanza de Salsipuedes. Rivera los convocó a una reunión en la que, presumiblemente, se iba a organizar la defensa de las fronteras de Uruguay. Allí fueron y, después de ser emborrachados, fueron atacados y asesinados por las tropas de Bernabé Rivera, que actuaba a las órdenes de su tío Fructuoso; los que sobrevivieron fueron encarcelados o enviados como esclavos a Montevideo. Solo pudieron escapar a la masacre los que, no confiando en Fructuoso Rivera, no asistieron a la reunión.

²⁸ Después de la llegada de los españoles, con la introducción del ganado cambiaron las esteras de junco por cueros. Es lo que se llamó toldería.

²⁹ Se cuenta que esta era la primera vez que los charrúas veían un caballo; y que el cacique Abayubá murió mordiendo las riendas de uno de ellos, intentando tumbarlo, mientras el soldado atravesaba su cuerpo con la espada.

y ya el charrúa el sueño que no acaba
comenzará a dormir,
porque siente en los huesos mucho frío...
¡El frío de morir! (vv. 4075-4078)

2.2. Fuentes y antecedentes literarios

Desde que Andrés Bello propusiera su credo poético en *Alocución a la poesía*³⁰, la recreación del pasado indígena va a ser tema habitual en la literatura del siglo XIX en Hispanoamérica. *Tabaré* está dentro de esa tradición que siguieron un buen número de escritores entre los que se cuentan José Barrios, en Bolivia, con su poema *Ckoriguilla o La Virgen de Potosí*, de 1875; el ecuatoriano Juan León Mera y su novela *Cumandá* (1879); o, en México, Eduardo del Valle, que escribió la epopeya *Cuauhtemoc*, publicada en 1886.

Centrándonos en Uruguay, hay que destacar unos cuantos nombres que centran su obra en el indio charrúa representándolo noble, valiente y amante de la libertad, y que pueden ser considerados como los antecedentes literarios de *Tabaré*. Es el caso del romance *Yandubayú y Liropeya*, de Adolfo Berro, que se centra en los amores trágicos de los dos charrúas; basado en un episodio que toma el poeta de *La Argentina y Conquista del Río de la Plata*, de Martín del Barco Centenera, está fechado en 1840; o el poema de Melchor Pacheco y Obes *Una fiesta guaraní*, de 1841. Hacia 1842, Pedro Bermúdez escribió el drama histórico *El Charrúa*, que se editó en Montevideo en 1853, basado también en el poema de Barco Centenera, aunque no fuera esta obra su única fuente. Por otro lado, la novela de Florencio Escardó *Abayubá* (1873) y las novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz³¹.

La historia de *Tabaré* surgió de la leyenda del boroa de los ojos claros. Cuenta Lauxar que Zorrilla estaba en Chile y que, buscando tema para escribir una leyenda, conoció, a través del padre Enrich, que

³⁰ Me refiero a los primeros versos del poema: «Tiempo es que dejes ya la culta Europa / cuya nativa rustiquez desama / y dirijas el vuelo adonde te abre / el mundo de Colón su grande escena».

³¹ *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de Gloria* (1893) y, ya en el siglo XX, *Lanza y Sable* (1914). Y no podemos dejar de mencionar también la leyenda indígena *Celiar*, de Magariños Cervantes, publicada en Madrid, en 1852, aunque en este caso difiera de todos los anteriores en su concepción del charrúa.

... al sur de Chile, había existido entre las tribus araucanas, una, rara entre todas como fenómeno antropológico, por el color de sus ojos claros, la tribu de los boroas. Durante la época de la conquista cierto gobernador español de la Imperial, tenía prisionero en la plaza a uno de estos indios de ojos claros. La ciudad fue inesperadamente atacada una noche al favor de las sombras, por los araucanos, que al retirarse robaron a la esposa del gobernador. Al día siguiente el boroa prisionero, el indio de los ojos claros, se ofreció al gobernador para rescatar su esposa si se le dejaba libre. La proposición era extraña y hasta sospechosa: muy difícilmente podría el boroa arrancar la prisionera a los indios de una tribu distinta; pero en cambio la libertad de un indio era cosa de ninguna importancia entre los españoles: el ofrecimiento del boroa fue pues aceptado. Salió al campo el indio de los ojos claros y al cabo de algún tiempo regresó a la Imperial con la gobernadora. Había cumplido su promesa³².

Esta leyenda sería versificada por Zorrilla, primero en un drama, que no vio la luz, a pesar de las insistencias de los que lo conocieron³³; más tarde, en el poema que será considerado como la epopeya de Uruguay. Solo que su indio no va a ser boroa, sino charrúa, nacido de una muchacha española rapada por un cacique: es un mestizo, de ahí sus ojos azules, pero igual de noble que el boroa de la leyenda chilena, y con un elevado sentido de la justicia y el honor.

Tabaré es el nombre del héroe del poema. Con respecto a las fuentes del nombre, el mismo Zorrilla de San Martín aclara:

El nombre de *Tabaré* se encuentra en el *Viaje al Río de la Plata y Paraguay*, de Ulderico Schmidel, aventurero alemán que acompañó al bravo y honesto Alvar Núñez en su memorable expedición al Paraguay. También Rui Díaz de Guzmán, en su *Historia Argentina*, nos da a conocer ese nombre, aunque en distinta acepción que Schmidel. [...] Quede solo sentado que Tabaré es el nombre de un cacique que un día existió, y que la voz Tabaré es genuina y muy característica de la lengua *tupí*. Lo cual, unido al sonido eufónico de esa voz, me indujo a adoptarla para designar con ella a mi protagonista; y, por fin, que la palabra Tabaré está compuesta de las

³² Lauxar [Osvaldo Crispo Acosta], *Motivos de Crítica Hispanoamericanos*. Montevideo: Imp. y Librería Mercurio de Luis y Manuel Pérez, 1914: 283.

³³ Ver Ibáñez, *Originales y documentos*, 20-21.

voces *taba*, pueblo o caserío, y *ré*, después; es decir, el que vive solo, lejos o retirado del pueblo³⁴.

Puede que el nombre no sea casual. Puede también que no fuera solo el «sonido eufónico» del nombre lo que impulsara al poeta a elegirlo, sino, fundamentalmente, su etimología: «el que vive lejos del pueblo». Porque Tabaré vivirá alejado de su pueblo, de su raza, y lejos también de la nueva, que le acoge, aunque sin llegar a comprenderle. Hay un conflicto en el alma de Tabaré que le persigue desde la infancia. Es un mestizo y, entre los suyos, es diferente:

Los charrúas, que acuden a mirarlo,
clavan los ojos negros
en los ojos azules de aquel niño
que se recuesta en el materno seno,
y lo oyen y lo miran asombrados,
como a un pájaro nuevo. (vv. 507-512)

y los blancos tampoco lo reconocen como tal, llegando a explicarse su actitud como locura:

Ahí va... callado, cual lo miran siempre
discurrir por el pueblo:
extraño, taciturno. *El indio loco*
le llaman los soldados; (vv. 1395-1398)

Unos años antes, en la revista *La Estrella de Chile*, había aparecido el poema *El árbol malo (Leyenda indiana)*³⁵; son 338 versos agrupados en cuartetas asonantadas donde ya aparecen los nombres de algunos guerreros charrúas, así como un pequeño esbozo del paisaje característico de la zona del río Negro, que luego cobrará vida en *Tabaré*. Posteriormente, escribió «El ángel de los charrúas», que formó parte de la colección de poemas *Notas de un Himno*, editada en Santiago el año 1877:

³⁴ Ver la entrada a la voz *Tabaré* en el «Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto», a continuación del poema.

³⁵ En 1874. En el «Apéndice» de esta edición se reproduce el poema.

Era el ángel transparente
que el indio libre adoró...

Con respecto a este último poema, dejemos hablar a Lauxar:

En *El ángel de los charrúas* el poeta ha creado como símbolo de la raza exterminada un fantasma con formas de indio, intangible y transparente, hecho de «luz con vida», del que dice que es

Un espíritu sin nombre
formado por la unión ínfima
de las Furias del salvaje
y de la calma divina.

En este ser condensa toda la raza charrúa y como obsesionado por la idea incomprensible de su destino, que fue desaparecer del mundo cuando llegaba el momento en que podría mejorarse, a cada paso la llama

el último ¡ay! inocente
de una raza que murió

Termina la composición con una estrofa que no tiene el movimiento brusco de quien sacude en su cabeza una idea para librarse de ella, sino el pausado del que baja el mentón hasta su pecho, sumido en una meditación amarga:

¡Cayó una raza inocente!
¡Sin dar un paso hacia atrás
dobló la bronceada frente!
¡Cayó una raza inocente
para no alzarse jamás!

«El ángel de los charrúas» es en *Notas de un himno* una poesía de segundo orden; pero vale en la obra de Zorrilla de San Martín con el relato del P. Enrich, por todo lo que hasta entonces había hecho. En este figura el indio de ojos azules y alma capaz de verdad y sacrificio: en aquel ya es un problema que lo atormenta, el destino de la raza charrúa. De uno saldrá la

acción de *Tabaré*: de otro, el fondo, una parte del fondo, la epopeya que hay en el poema³⁶.

Las fuentes históricas y geográficas de las que se va a servir nos las señala el mismo Zorrilla de San Martín³⁷ en el «Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto», así como, en «El libreto de *Tabaré*», comenta cuáles han sido sus modelos literarios a la hora de escribir. Dice en relación a estas influencias:

No son difíciles de percibir, por cierto, las luces que me alumbran, al escribir *Tabaré*; las de Dante se distinguen, claras como un día de sol; las reminiscencias de Shakespeare parecen escritas en mis versos con tinta roja y azul; bien fáciles de tocar con la mano son las influencias de Homero y Esquilo, que yo deletreaba con pasión, o adivinaba en traducciones deplorables; nada digamos de las de los clásicos castellanos, las de Cervantes sobre todo, que yo me sabía de memoria. ¿Y quién que tenga ojos deja de ver, como las vio Valera, no solo las de mi Gustavo Bécquer, geniecillo amable y querido, despertador de mi adolescencia poética, sino también las fortísimas de Goethe y Schiller y Ossian, que hacían resonar mi recién nacido corazón, como un escudo, con los golpes de sus verbos inauditos, y comenzaba a extirpar, en mi vocabulario, los adjetivos afónicos de la retórica? ¡Vaya usted a saber las flores de que la abeja forma, en su laboratorio, la miel de su vida!³⁸

Así, en diciembre de 1879 comienza a escribir *Tabaré*. Tardaría casi diez años en su composición. Empezará a darlo a conocer en 1883, cuando publica, en *El Bien Público*, la «Introducción», que modificaría varias veces hasta la versión definitiva. En 1884 en una velada literaria celebrada en el teatro Solís, declama parte del poema; y en 1886 lo concluye, leyéndolo en la Academia Literaria del Plata. Durante 1887 revisa y corrige el manuscrito y lo entrega a la editorial para su publicación. A finales de agosto de 1888, la Casa A. Barreiro y Ramos, de Montevideo, lanza la primera edición de *Tabaré*.

³⁶ Lauxar, *Motivos de Crítica Hispanoamericanos*, 313-314.

³⁷ La principal es *La Argentina o Conquista del Río de la Plata*, de Martín del Barco Centenera.

³⁸ Ver, en el «Apéndice» de esta edición, «El libreto de *Tabaré* o Autocrítica de *Tabaré*».

2.3. Argumento y estructura

El poema se desarrolla en la época de la conquista española, lo que Zorrilla deja claro al lector por un lado, en las alusiones concretas a Juan Ortiz de Zárate y Juan de Garay; por otro, a través de la descripción de los soldados, su atuendo y su manera de expresarse³⁹. Y lo sitúa a orillas del río Uruguay, el «río como mar» de los charrúas, como precisa el propio autor:

Grande y hermoso río, que limita por su parte occidental la República Oriental del Uruguay, y en cuyas márgenes y las del Río de la Plata vivió la raza charrúa, así como las demás tribus, cuyos nombres y costumbres figuran en el poema. [...] El gran río nace en la falda occidental de la sierra general del Brasil, desemboca en el Río de la Plata, después de un curso de doscientas cincuenta leguas en que recoge el tributo de innumerables afluentes. El mayor y más hermoso de todos ellos es el *Río Negro*, llamado *Hum* por los charrúas, el cual atraviesa de este a oeste la República Oriental y recoge en su largo curso las aguas de más de la mitad del territorio. A alguna distancia de la desembocadura del *Río Negro* hállase la del arroyo *San Salvador*, cuyas márgenes y las de aquel son el teatro de este poema. El río *Uruguay* en su desembocadura recoge la prodigiosa cantidad de aguas de los ríos *Paraná* y *Paraguay*, o más bien dicho, todas ellas se juntan para formar una gran desembocadura llamada *boca del guazú*. Esta, conjuntamente con el Plata era llamada por los indios *Paraná-guazú*, que quiere decir *río como mar*⁴⁰.

En ese entorno, nos cuenta la historia de Tabaré, el charrúa de ojos azules, nacido de la unión de Magdalena, cautiva de los indios, y el cacique Caracé. Pasado un tiempo, Tabaré es apresado por los soldados al mando de Gonzalo de Orgaz y llevado a la aldea española de San Salvador. Allí ve a Blanca, hermana de D. Gonzalo, y la imagen de la madre surge con fuerza en sus recuerdos. Tabaré despierta temores en la esposa de D. Gonzalo la cual consigue que sea

³⁹ Habla un soldado: «¡Ah, Don Juan de Garay! Sin él, os juro / que no llevamos este cuento a España; / en los barcos hallamos nuestra tumba, / sin su arribo, con tropas bien armadas / ¡Y no era la primera, ¡voto a Sanes! / ni la última será! ¡Maldita raza!» (vv. 2287-2292). Y con respecto a la indumentaria de los soldados, «quién enluzca un mohoso / capacete, o remalla / alguna vieja cota o busca en vano / sobre la gola encaje a la celada;» (vv. 831-834).

⁴⁰ Ver la entrada a la voz *Uruguay* en el «Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto», a continuación del poema.

expulsado de la aldea; así, volverá a la selva, mientras en el poblado indígena, Yamandú convence a los indios para que ataquen San Salvador; y mientras los demás indios luchan, él rapta a Blanca. En su huida adentrándose en la selva, los encuentra Tabaré que lucha con él y lo mata. Aunque sin fuerzas, toma a Blanca en sus brazos y se dirige a la aldea. Cuando D. Gonzalo los ve llegar, va a su encuentro y mata a Tabaré, cegado por la ira, sin querer entender la realidad hasta que ve a su hermana abrazada al charrúa y llorando.

El poema consta de 4738 versos agrupados en estrofas, mayoritariamente de cuatro versos, combinando endecasílabos y heptasílabos, con la inclusión de algún pentasílabo (muy pocos) y con rima asonante en los pares⁴¹, versificación sencilla con la que, sin embargo, consigue una especial musicalidad. Su estructura presenta una introducción y tres libros, divididos en cantos, y, cada canto dividido en series estróficas separadas por números romanos. Todo ello precedido por la «Dedicatoria» a su esposa, donde expresa su propósito de contar a través de los versos del poema «este pedazo de historia de nuestra patria, de esta su hermosa patria uruguaya que, con tanto tesón, les enseñamos a amar después de Dios».

Es en la «Introducción» donde, a lo largo de cuatro series estróficas, hace una invitación a los lectores a escuchar la historia de una raza que ya no existe, al tiempo que los hace partícipes de la finalidad que busca en el poema: quiere hacer un canto elegíaco a la desaparición de la raza charrúa, y que el pueblo uruguayo descubra el valor de la raza a través de sus versos⁴²:

Levantaré la losa de una tumba;
e internándome en ella,
encenderé en el fondo el pensamiento
que alumbrará la soledad inmensa.
Dadme la lira, y vamos:
[...]
seguidme juntos, a escuchar las notas
de una elegía, que, en la patria nuestra,
el bosque entona, cuando queda solo,
y todo duerme entre sus ramas quietas; (vv. 1-5 y 53-56)

⁴¹ Hay alguna serie estrófica que combina estrofas de seis y de ocho versos. En este modo de versificar es reconocible, como el propio Zorrilla San Martín confiesa, la influencia de Gustavo Adolfo Bécquer.

⁴² Obsérvese el quinto verso que, inevitablemente, nos hace pensar en José M^a Heredia y su *Oda al Niágara*.

El «Libro Primero» lo forman dos cantos en los que el poeta dibuja el ambiente en el que se va a desarrollar el drama y nos presenta al indio de los ojos azules, su origen y su infancia; su bautismo en el río y su aprendizaje de los «cánticos cristianos / [...] que al fin escucha / la soledad callada del desierto» (vv. 491-494); la muerte de su madre, Magdalena, y el desamparo que le acompañará siempre.

La madre lo estrechó; dejó en su frente
una lágrima inmensa, en ella un beso,
y se acostó a morir. Lloró la selva
y, al entreabrirse, sonreía el cielo.

[...]

Hijo y madre ya duermen *los dos sueños*. (vv. 671-674 y 678)

El «Libro Segundo», formado por seis cantos, nos hace penetrar en el mundo de los charrúas, un canto elegíaco al valor, la fiereza y la fuerza de los caciques charrúas, que mueren en la batalla de San Salvador luchando contra los españoles. Son los héroes a los que admira el poeta:

¡Héroes sin redención y sin historia,
sin tumbas y sin lágrimas!

¡Estirpe lentamente sumergida
en la infinita soledad arcana!

[...]

pero algo sois. El trovador cristiano
arroja, húmedo en lágrimas,
un ramo de laurel en vuestro abismo...

¡Por si mártires fuisteis de una patria! (vv. 1023-1026 y 1059-1062)

A partir del Canto Segundo la descripción se centra en el entorno de los conquistadores, la aldea donde viven los soldados bajo el mando de D. Gonzalo de Orgaz y en la que reúnen a un grupo de indios prisioneros entre los que se encuentra Tabaré, un ser extraño, que no parece tener mucho en común con los demás indios:

¡Extraño ser! ¿Qué raza da sus líneas
a ese organismo esbelto?

Hay en su cráneo hogar para la idea,
hay espacio en su frente para el genio.

Esa línea es charrúa; esa otra... humana.
Ese mirar es tierno...
¿No hay, en el fondo de esos ojos claros,
un ser oculto con los ojos negros?

La blanda piel de un tigre
ha ceñido a su cuerpo;
No se ha pintado el rostro, ni en su labio
ha atravesado el signo del guerrero.

Es pálido, muy triste; en su semblante
y en su azorado aspecto,
hay algo misterioso
que inspira amor, o desazón, o duelo. (vv. 1255-1270)

Tabaré al ver a Blanca, la hermana de D. Gonzalo, siente como si el tiempo retrocediera y evoca la figura de su madre, que estará presente, como en un sueño, hasta el final del poema. El hilo narrativo de los cantos nos adentra en la vida de la aldea española, las conversaciones y los sentimientos de los soldados, el empeño de D.^a Luz por alejar de allí a Tabaré y la piedad que el charrúa origina en Blanca y el Padre Esteban. En el Canto Sexto D. Gonzalo, azuzado por su esposa, D.^a Luz, que mantendrá intactos sus prejuicios contra los indígenas, expulsa de la aldea a Tabaré, que inicia su regreso a la selva:

Tabaré ya se aleja;
ya lo despide el monje, con palabras
de consuelo y de amor; indiferente
lo escucha el indio, que a su lado marcha,

terrible, duro, con el ceño torvo,
fiera cual nunca la actitud y huraña.
Lleva la noche, la infinita noche,
sin un rayo de luz, en las entrañas. (vv. 2315-2322)

El «Libro Tercero», compuesto también por seis cantos, nos conduce al desenlace trágico del poema. Tabaré, al adentrarse en la selva, casi inconscientemente, dirige sus pasos, en medio de una naturaleza que, en cierto modo le es hostil, al lugar donde nació; mientras, el cacique Yamandú aviva el deseo de la guerra entre los indios de su tribu, que atacan la aldea española de San Salvador una noche, sorprendiendo a todos sus habitantes:

Es el *malón* salvaje,
derramado en la villa;
el bramido terrible de la fiera,
que ataca, y se revuelve, en su agonía.

¡Indios! ¡Los indios vienen!
En medio de la grita,
se oye clamar. ¡Los indios! ¡El charrúa!
¡Ahúl ¡Ahúl! ¡Ahúl! ... Suena la esquila,

sobre el pajizo techo
de la humilde capilla,
con ayes repetidos de rebato;
estalla un arcabuz, el plomo silba. (vv. 3467-3478)

En medio de la confusión, el cacique Yamandú lleva a cabo lo que realmente le había empujado al ataque; desentendiéndose del combate, rapta a Blanca para llevársela al lugar apartado de la selva donde tiene preparada su guarida y hacerla su cautiva⁴³.

Es él. ¿Por qué va huyendo?
¿Por qué sus compañeros abandona?
¿Teme la muerte, el guaraní cobarde,
después que él mismo concitó las hordas?

No: el indio ha conquistado
lo que su ardor provoca;

⁴³ En este sentido, podemos hablar de un paralelismo con respecto al principio del poema y la situación de otra española, Magdalena, cautiva del cacique Caracé y de quien nacerá el indio de los ojos azules.

él fue una vez a la española villa,
y vio una virgen. Lo siguió su sombra

al bosque de los talas,
a su movable choza;
hirvió su sangre; la pasión salvaje,
brutal y ciega, devoró sus horas.

Miradlo: entre los brazos
se lleva a la española:
es Blanca, Blanca, la tranquila hermana
de la inocente estrella de las lomas; (vv. 3567-3582)

En la aldea, la desesperación se adueña de D. Gonzalo que rápidamente organiza con los soldados la búsqueda de su hermana, con el convencimiento de que ha sido Tabaré el culpable. Mientras, en la selva, Tabaré cree oír, como en un sueño, la voz de Blanca y, al encontrarla y entender lo que está sucediendo, mata con sus propias manos a Yamandú y emprende el regreso a la aldea llevando en brazos a la española.

El último canto va preparando el trágico desenlace del poema. D. Gonzalo de Orgaz, ante el resultado negativo de la búsqueda de Blanca ha pasado del abatimiento a la ira y se encara con sus soldados y hasta con el mismo Padre Esteban:

—¡Vos! gritó amenazante,
al monje devorando con el gesto,
¡vos... me venís a hablar de una esperanza
que solo vos, matasteis en mi pecho!

¡Vos, que, con arte indigna,
me indujisteis al mal con vuestros ruegos,
me mostrasteis hermanos en los indios,
e hijos de Dios en ese infame pueblo!

[...]

¿Qué hacéis? Id a la selva,
a buscar vuestros indios, solo enfermos,
vuestros hijos de Dios desheredados...
Buscadme aquel salvaje prisionero,

a quien por vos tan solo,
 por vuestros ruegos, abrigué en mi seno.
 Id al bosque, ¿qué hacéis? ¡Oh! por la sombra
 sagrada de mi madre, yo os prometo

que ese sayal que os cubre
 no embotará la punta de mi acero.
 ¡Hablad! ¡Dadme mi hermana, Padre Esteban!
 ¡Dádmela! ¿Dónde está? ¿Qué la habéis hecho? (vv. 4519-4558)

Es en ese tenso momento cuando alguien ve a lo lejos la figura del indio con Blanca en sus brazos. Y el capitán español, loco de rabia y furor, corre al encuentro de las dos figuras y, sin que nadie pueda impedirlo se abalanza sobre el charrúa dándole muerte. Solo instantes después comprenderá lo que su hermana y el Padre Esteban le habían dicho siempre: que Tabaré, el indio de ojos azules, era un ser noble y bueno; pero ya era demasiado tarde. Tabaré agonizaba en los brazos de Blanca:

Cuando al fondo del soto
 el anciano llegó con los guerreros,
 Tabaré, con el pecho atravesado,
 yacía inmóvil, en su sangre envuelto.

La espada del hidalgo
 goteaba sangre que regaba el suelo;
 Blanca lanzaba clamorosos gritos...

[...]

inmóvil, don Gonzalo,
 que aún oprimía el sanguinoso acero,
 miraba a Blanca, que, poblando el aire
 de gritos de dolor, contra su seno

estrechaba al charrúa,
 que dulce la miró, pero de nuevo
 tristemente cerró, para no abrirlos,
 los apagados ojos en silencio. (vv. 4663-4682)

2.4. Temas y personajes

El texto quiere reflejar el choque de dos mundos: el blanco y el charrúa. Dos concepciones distintas de la vida, dos maneras distintas de sentir, dos razas, en fin, que no llegarán a entenderse. Este antagonismo está simbolizado en el personaje de Tabaré, que representa a esos dos mundos en su condición de mestizo. Por un lado, el primitivismo de su estirpe charrúa; por otro, la inclinación a sentir y a amar que ha heredado de su madre, Magdalena, española que le procuró lo único que tenía para ofrecerle en medio de su cautividad: el bautismo.

¿Adónde va la madre silenciosa?
Camina, a paso lento,
con el hijo en los brazos. Llega al río.
Es la hermosa mujer del Evangelio.

¡E invoca a Dios en su misterio augusto!
Se conmueve el desierto,
y el indio niño siente en la cabeza
de su bautismo el fecundante riego.

La madre le ha entregado, sollozando,
el gran legado eterno.
El Uruguay, al ofrecerle el agua,
canta con el juncal un himno nuevo.⁴⁴ (vv. 531-542)

Ese choque va a ser el eje alrededor del cual giren los demás temas abordados por el poeta. Las costumbres de los charrúas, sus armas, sus cánticos guerreros, sus ritos funerarios, sus supersticiones; el quehacer cotidiano de los españoles que descubrieron aquellas tierras y a ellas fueron a levantar una sociedad, su proceder, sus indumentarias; la tarea de evangelización de los misioneros. Y la guerra, el dolor, la soledad y la incomprensión que, para una y otra raza, supusieron estas circunstancias.

Tabaré va a ser el protagonista de la historia. Es un personaje idealizado, el destino lo conduce hacia la muerte que, como quiere simbolizar Zorrilla de San Martín, no es solo suya, sino también la de una raza. Posee los ras-

⁴⁴ No podemos olvidar la profunda fe que guio toda su vida a Zorrilla de San Martín.

gos más característicos del héroe romántico: noble de corazón, desdichado, sentimental, dispuesto a matar y a morir cuando se trata de salvar su amor, y misterioso. Porque Tabaré, ya lo dije antes, representa lo impenetrable; su forma de ser no la van a comprender ni los charrúas ni los españoles, no van a aceptar en él la coexistencia de la barbarie charrúa y la espiritualidad cristiana.

Solo sangre charrúa
siente andar en sus venas...
pero asoma en sus ojos azulados
el alma de su madre Magdalena, (vv. 2067-2070)

En torno a él se agrupan los dos mundos. El español, con los personajes de D. Gonzalo, paradigma del capitán español en la Conquista, con un exacerbado sentido del honor, valiente e impetuoso y su esposa D.^a Luz, que simboliza la intransigencia y los prejuicios de una parte de la sociedad del siglo XVI. El Padre Esteban, como representación de la figura del misionero, intenta la conversión de los charrúas al cristianismo y siempre será fiel a sus ideales católicos, incluso cuando está a punto de ser herido por Gonzalo. Y Blanca, la mujer espiritual, etérea, dulce y sentimental que intenta, al principio de la historia, ayudar a Tabaré y termina siendo salvada por el indio, que da su vida a cambio de la de la española⁴⁵.

Y el mundo de los charrúas, los caciques que, como si de un coro se tratase, aparecen y desaparecen en el poema con sus atributos de agresividad, fiereza, venganza y brutalidad. Caracé, Yamandú, Yandubayú, Yací,... todos hijos de una estirpe condenada a desaparecer.

Por otro lado, acogiendo a esos dos mundos y enmarcando la historia, el poeta ha querido resaltar el paisaje uruguayo, la flora y la fauna selváticas, que puede ser considerado un personaje más. Existe una relación profunda entre la naturaleza y el mundo interior de Tabaré. Zorrilla de San Martín ha destacado la importancia que la naturaleza tiene en el poema, en su artículo «El libreto de *Tabaré*»:

Como pensara en ello, se me aparecieron, reclamando su puesto en el cuadro escénico, los otros personajes de *Tabaré*: los productores de la interna

⁴⁵ En este mundo «real» no incluyo a Magdalena, que será a lo largo de todo el poema como una ensoñación, un recuerdo lejano, aunque muy vivo, para Tabaré.

melodía que precede a la idea concreta, verdaderos cantantes; la voz del río y de la llanura, que dice France; la idea que los artistas no tuvieron, pero que debemos atribuirles, si hemos de comprenderlos como es debido. Esos personajes, que no son de carne y hueso, figuran en el poema. [...] Todos esos personajes lo son del drama; lo son tanto o más que don Gonzalo y que Blanca, y tanto como el mismo Tabaré, su interlocutor⁴⁶.

La lengua es también de gran importancia en *Tabaré*; el poeta utiliza una lengua culta cuando hace hablar a los castellanos, es el lenguaje del siglo XVI no exento de expresiones populares cuando se trata de los soldados, que adquiere una forma más infantil cuando el que habla es Tabaré; y un lenguaje más poético si pensamos en las descripciones de la naturaleza y el paisaje. A este respecto hay que destacar la incorporación del léxico indígena en términos referidos a la flora y la fauna uruguayas. Zorrilla nos lo explica al final del poema.

En lo que se refiere a la forma, ¿será digna de ser tenida en cuenta por la crítica la labor que he condensado, no ya en la estructura de la estrofa, pero sí en la de la frase, que he procurado arrancar al estudio de la lengua *tupí*, procurando desentrañar el pensar y el sentir del indio, de la índole del idioma, y buscando el medio de hacerlo hablar *tupí* en *castellano*? *Sueño frío, cuerpo que fue, tiempo de los soles largos, luna de fuego*, con su claro significado de *muerte, cadáver, verano, estrella*, y cien otras que el mismo contexto indicará, son imágenes bellísimas indudablemente; pero ellas no son hijas solo de la inspiración del poeta, sino de una investigación laboriosa de la etimología de las voces guaraníicas con que el indio expresaba esas ideas⁴⁷.

2.5. *Tabaré*, epopeya nacional

Se ha discutido ampliamente si el poema *Tabaré* debería ser denominado o no epopeya. Es cierto que no está escrito en octavas reales; es cierto que Tabaré no es un héroe real, histórico, como Caupolicán o Lautaro; pero... ¿acaso lo fueron Bernardo del Carpio o Roland? Lírica, épica, drama. Todo está contenido en el

⁴⁶ Ver, en el «Apéndice» de esta edición, «El libreto de *Tabaré* o Autocrítica de *Tabaré*».

⁴⁷ Ver la entrada a la voz *Tabaré* en el «Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto», a continuación del poema.

poema. *Tabaré* es un canto a un pueblo que habitaba las tierras uruguayas a la llegada de los españoles, y una exaltación de la naturaleza de Uruguay, en una dramática historia que bien pudiera haber sucedido en aquel entonces. Y aún más, la presencia de esa naturaleza uruguaya, el tratamiento del tema indígena, las luchas entre charrúas y españoles, en definitiva la búsqueda de las raíces americanas, también le confieren ese carácter de epopeya nacional. Oigamos la opinión del propio Zorrilla de San Martín al respecto de este tema:

¡La epopeya! Oigo clamar al tratadista de retórica y poética. ¡La epopeya, con un salvaje obscuro por protagonista, y con un caserío y una selva por teatro! ¡La epopeya en verso asonado, y sin octavas reales! ¡Oh, adoradores de las venerables tradiciones de forma! Yo, que venero al viejo padre Homero; yo, que no concibo el arte sin la *belleza de la forma*, no creo, sin embargo, que esté dogmáticamente establecida la *forma de la belleza*. Inoculad el espíritu épico en un organismo literario hermoso, y habréis realizado la epopeya. ¿No existen epopeyas dramáticas? ¿No se ha llamado epopeya al *Quijote*, a *La vida es sueño* o a los cantos de Ossian? La epopeya no es una forma literaria; lo que la caracteriza es el agente que imprime movimiento e *impone* desenlace a la acción⁴⁸.

Para concluir, desde mi punto de vista, y aun cuando son innegables las características románticas en la descripción de los personajes, en el paisaje, incluso en los temas del destino y el amor imposible, *Tabaré* supone también el inicio del Modernismo, por la libertad, buscada por el poeta, a la hora de escoger un tipo de versificación, impensable en términos clásicos para un poema épico; por la utilización de imágenes atrevidas y nuevas (p.ej., en el verso 205 el río Uruguay es una «Serpiente azul de escamas luminosas»), y por la musicalidad y el color que se desprende de sus versos: «los insectos se cuelgan / en sus hilos de plata / o trepan por sus redes, que parecen / hebras de sol, o cristalinas arpas». (vv. 4255-4258)

3. La recepción de *Tabaré* entre sus contemporáneos

Zorrilla de San Martín y su poema *Tabaré* tuvieron una gran acogida en los círculos culturales hispanoamericanos y europeos. Todo ello se manifiesta a

⁴⁸ *Ídem*.

través de las traducciones de la obra a distintas lenguas que comenzaron a publicarse desde 1890⁴⁹, solo dos años después de su primera edición y, naturalmente, de las opiniones vertidas en sus textos por los escritores contemporáneos de Zorrilla. Señalo aquí una selección.

MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, Carta a Juan Zorrilla de San Martín, fechada en Madrid, a 27 de marzo de 1889, citado por Ibáñez, *Originales y documentos*, 38.

Hay en él mucha riqueza de fantasía, interés dramático, y tanto color local como en los mejores poetas brasileños, que son a mi entender los poetas más americanos de toda América. [...] Doy a Vd. la enhorabuena por su obra que es timbre honroso para las letras americanas.

JUAN VALERA, Carta dirigida a D. Luis Alfonso, fechada el 30 de septiembre de 1889 y recogida en *Nuevas cartas americanas*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 91-126⁵⁰.

Me parece Juan Zorrilla un excelente poeta; muy original, muy español y muy americano. La obra que me induce a pensar así, se titula *Tabaré*. Es un extenso poema, leyenda o novela en verso. [...] Quiero significar que *Tabaré* parece inspirado por el medio ambiente, por la naturaleza magnífica de la América del Sur, y por sentimientos, pasiones y formas de pensar, que no son sencillamente españoles, sino que, a más de serlo, se combinan con el sentir, el discurrir y el imaginar del indio bravo, concebidos, no ya por mera observación externa, sino por atavismo del sentido íntimo y por introversión en su profundidad, donde quien sabe penetrar lo suficiente, ya descubre al ángel, aunque él esté empecatado, ya descubre a la alimaña montaraz, aunque él sea suave y culto. Ello es que en *Tabaré* se siente y se conoce que los salvajes son de verdad, y no de convención y amañados o contrahechos, como, por ejemplo, en *Atala*. [...] En la forma poética, Juan Zorrilla es de la escuela de Bécquer, al cual, en ambos Mundos, y por donde quiera que suena o se escribe la lengua de Cervantes, no se le ha de negar la gloria de haber creado escuela. [...] Lo nuevo en Juan Zorrilla es

⁴⁹ Ver más adelante, el apartado «Algunas traducciones del poema *Tabaré*».

⁵⁰ El texto constituirá, más adelante, el «Juicio crítico» que precederá al poema *Tabaré* en varias de sus ediciones.

que, con ser su *Tabaré* una narración, en parte de ella, en la primera sobre todo, narra y casi no narra. Parece el poema bella serie de poesías líricas, en las cuales la acción se va desenvolviendo. Cuando los personajes hablan, queda en duda si son ellos los que hablan o si habla el poeta, en cuyo espíritu se reflejan con nitidez los sentimientos y las ideas que tienen los personajes de modo confuso, como quien no vuelve sobre su espíritu y le examina y analiza. Esta manera de poetizar se adapta muy bien al asunto de *Tabaré*. Tratado en prosa, dicho asunto daría lugar a un sutil análisis psicológico; tratado en verso, y como Juan Zorrilla le trata, su poesía, que no analiza ni discurre, porque no sería poesía si tal hiciera, o sería poesía muy pesada, sobreexcita e inspira al lector para que él mismo haga los discursos y los análisis. [...] El poeta nos quiere pintar en su poema la desaparición irremediable de una raza, cuyo salvajismo enérgico, a par que la inhabilita para la vida civilizada, presta a su heroica lucha y a su final hundimiento el aspecto más trágico, excitando la admiración y la piedad. Esta raza es la de los *charrúas*, que combatieron fieramente contra los españoles hasta que no quedó un charrúa. [...] Aplaudamos, pues, a Juan Zorrilla, sin el menor reparo, ya que ha sabido dar a luz tan amena leyenda o poema, sin apartarse un ápice de la verdad y siendo al mismo tiempo naturalista e idealista en su obra.

RICARDO PALMA, Carta a Zorrilla de San Martín, publicada en *El Bien*, XIII, n.º 3372, (22 de abril de 1890): 1, cols. 3-4.

El poema de usted, que he leído con cordial deleite, viene a poner de nuevo sobre el tapete la discusión del eterno tema del americanismo en la literatura [...] en las páginas de *Tabaré* palpitan y se respiran las auras uruguayas, que los árboles, rumores, alboradas, y siestas que usted describe son propios de la región que habitaron el guaraní y el charrúa [...] que el ave que canta, la enredadera que trepa, y la loma que se arropa en su neblina, y la estrella que tiembla en su luz, tal como usted nos la presenta en versos ricos de perfumes poéticos y de armonía eólica, no son sino copias del natural de accidentes, en el gran cuadro de la vida salvaje y primitiva de una nacionalidad americana.

Pincel de eximio paisajista, que no galana pluma de escribir, ha empleado usted en las descripciones. Tiene razón mi excelente amigo don Juan Valera cuando, al juzgar a Vd. como poeta, lo califica de muy original, y sobre todo de muy americano, sin dejar por eso de ser muy español.

JUAN DE DIOS PEZA. «Prólogo» a la edición de *Tabaré* hecha en México por la Librería Nacional y Extranjera en 1893.

He soñado desde niño con una literatura enteramente americana. En medio de nuestros seculares bosques, viviendo en las canosas ramas de los ahuehuetes hay pájaros que cantan con voces no aprendidas, algo que pudiera llamarse el himno de las selvas indianas. ¿Por qué no ha de haber poetas que los imiten? [...] Usted, querido amigo, ha puesto en mis manos un libro hermoso, obra de un poeta uruguayo que me cautiva con su estro; libro destinado a vivir luengos años sobre esta tierra de promisión para el progreso humano, que se llama la América latina. Ese libro contiene el poema *Tabaré*, hijo del numen de Juan Zorrilla de San Martín. [...] *Tabaré* es una hermosa leyenda americana; el indio salvaje ama con ternura de ángel; nace infortunado, vive sin ventura y muere sin mancha. [...] En México han aplaudido con sincera convicción el poema de Zorrilla de San Martín, la mayor parte de los jóvenes literatos a quienes encanta lo que pertenece a la literatura americana. [...] No morirá *Tabaré*. Creaciones así tienen un destino próspero y hermoso. [...] Felicítamos al poeta. Sus versos nos han hecho conocer su patria y serán siempre una joya que conservemos con satisfacción y cariño. Lleguen al fondo de las selvas en que nació, amó y murió *Tabaré*, el aplauso que le enviamos desde esta región de Anáhuac, que no es la menos hermosa entre sus simpáticas hermanas del Nuevo Mundo.

SALVADOR RUEDA. Carta a Juan Zorrilla de San Martín en 1894, citado por Ibáñez, *Originales y documentos*, 41.

Lo de llamarle a Vd. *poeta de pocos y muchos ritmos* está dicho con su cuenta y razón. Vd. es un poeta tan de corazón y tan verdadero, que cuando se le lee no se fija uno en qué metro va hablando; tiene el don, sobre todo en largos trozos, ¿cómo diría yo? de hacer *bruma poética* hasta lo material de la estrofa [...] Vd. quita de enmedio el *andamiaje*, lo *borra*, lo *esfuma*, y además los *once modos de ritmo* de que es susceptible un endecasílabo, los pone Vd. en acción sin darse cuenta. Sus estrofas [...] son compases sin peso material que van por el aire llenándolo de músicas [...] Vd. es un poeta original que consigue cosas inauditas en un solo metro.

JOSÉ SANTOS CHOCANO. Carta a Juan Zorrilla de San Martín, fechada en Lima a 1 de abril de 1902, citado por Ibáñez, *Originales y documentos*, 43.

Su aplauso es para mí de doble valor; porque al mismo tiempo de que es Ud. autoridad reconocida continentalmente, es Ud. –de los vivos- el que más alto ha puesto la bandera del americanismo literario.

MIGUEL DE UNAMUNO, Carta a Juan Zorrilla de San Martín fechada a 29 de noviembre de 1905, recogida en *Epistolario americano*. Salamanca: ediciones Universidad, 225-226.

Hace tiempo, mucho, que deseaba manifestarle mi simpatía y mi admiración. Conozco hace años su *Tabaré* y lo he leído más de una y de dos veces, haciéndolo leer a varias personas. [...] En otro largo trabajo que título *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana* y que aparecerá, no sé cuándo, en *La Lectura*, revista de Madrid, hablo también de su *Tabaré*, que es para mi gusto el mejor poema americano en lengua española.

RUBÉN DARÍO. «Zorrilla de San Martín». En *Cabezas*. Madrid: Imprenta de Galo Sáez, 1929: 45-48.

Su negra y copiosa cabellera [de Zorrilla de San Martín] se agitaba en la conmoción de las arengas; el brazo diestro se alzaba como arrojando, como esparciendo, como regando las oraciones; los ojos, la máscara toda, contribuían a la conquista de los auditorios, y un común orgullo nos producía a los neomundiales la victoria de aquel hombre generoso y lírico, que había cantado al épico charrúa *Tabaré* y saludaba en vibradores y musicales períodos en nombre de las naciones nuevas, a la regia, decaída y maternal España. Con *Tabaré* y con la *Leyenda patria* –que celebraron poetas como Olegario Andrade, autoridades como Paúl Groussac– se colocó Zorrilla de San Martín en el escaso número de los grandes líricos americanos. [...] Cuando en mi primaveral juventud llegó a mis manos el poema épico lírico del célebre uruguayo, me impresionó por su belleza armoniosa, y por el contagio entusiástico, de lo que antaño se calificaba con el nombre de «inspiración». En *Tabaré* –«ese extraño y hermoso poema, con el que acaso sean más justicieras que las actuales las generaciones que vendrán», según el decir de un meditativo y decoroso pensador que brilla en la juventud uruguaya, Amadeo Almada– encontré en días en que imperaban endémicas doctrinas, una novedad sana y un sentido de musicalidad honda y trascendente, que venían de la influencia de un poeta «menor», pero de los

más dignos de admiración y amor en la España del siglo pasado: Bécquer. «Mi Gustavo Bécquer, genio admirable y querido, despertador de mi adolescencia poética», dice Zorrilla de San Martín en una confesión reciente publicada en *Mundial*. Había, en efecto, un eco del arpa de Bécquer, pero sintonizado en un órgano que se diría hecho de las más robustas y sonantes cañas y bambúes de nuestras selvas americanas. *Tabaré* fue celebrado en España y en toda América latina con loas y palmas merecidas.

ANATOLE FRANCE, citado por Zorrilla de San Martín, en «El libreto de *Tabaré*», *Mundial Magazine*, II, n.º 20, (diciembre de 1912): 705.

Tenéis [los uruguayos] una epopeya nacional que ha sido traducida a todas las lenguas: el poema *Tabaré* [...] Juan Zorrilla de San Martín es hoy, para la América del Sur lo que Longfellow para la del Norte: la voz, la grande voz del río y de la llanura. Su obra fue, según la bella expresión del mismo poeta, amasada con el limo de vuestra tierra virgen y hermosa.

4. Proyección extraliteraria de *Tabaré*

4.1. La figura de *Tabaré*, un modelo para el arte: pintura y escultura

La proyección extraliteraria de *Tabaré* llega antes aún que el mismo poema. Ya hemos hablado del poema «El ángel de los charrúas», aparecido en *Notas de un himno* y considerado como uno de los antecedentes de *Tabaré*. Este poema tendrá su reflejo en un cuadro que, con el mismo título, saldría de los pinceles de Blanes en 1879.

El pintor Juan Manuel Blanes, uno de los más importantes del Uruguay decimonónico, llamado «El pintor de la Patria» por su dedicación a temas históricos a través de los cuales busca al afianzamiento de la identidad nacional, ya había realizado el cuadro más grande y quizá más importante de su obra, con figuras de tamaño natural, en una tela de casi seis metros de ancho por más de tres de alto. El tema es la hazaña de Lavalleja y sus compañeros y el título del cuadro, en óleo sobre tela, *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*; pero la inspiración del pintor, no fue solo la historia reciente del país, también influyó en él la lectura del poema *La Leyenda Patria*: «Treinta y Tres hombres, que mi mente adora, / encarnación, viviente melodía, / diana triunfal, leyenda redentora / del alma heroica de la patria mía», leemos en el

poema de Zorrilla y podemos ver en el cuadro de Blanes. Quizá este sea su cuadro más famoso, pero en 1879, cuando lee el poema de Zorrilla se propone reflejar nuevamente, a través de su pintura, lo que el poeta deja escrito. Así pinta *El Ángel de los Charrúas*, que servirá de inspiración para la cubierta de *Tabaré*.

Juan Zorrilla de San Martín expresará su satisfacción por la pintura creada a partir de su poema con estas palabras⁵¹:

Debo a nuestro querido artista nacional Juan Manuel Blanes la realización de una de mis ilusiones de rimador: la de ver una de mis ideas poéticas encarnada en el lienzo por un artista de genio. Mi composición *El Ángel de los Charrúas* ha dado tema a nuestro artista para trazar una figura que encarna las últimas notas de un dulcísimo acorde que se extingue, acorde virgen y salvaje, último rastro del poema desconocido de nuestras selvas primitivas. Blanes, al anunciarme el envío de su cuadro, me decía que había seguido literalmente mi poesía. [...] el paisaje que rodea la figura protagonista, iluminado por un dulcísimo claro de luna, es de una verdad poética incomparable. Cualquiera que conozca las preciosas riberas de nuestro Uruguay; cualquiera que las ame como se ama la patria, distinguiría entre mil el paisaje de Blanes por un secreto anuncio del corazón. Por el fondo se distingue la lejana corriente del río en el que se ve la arboladura de una nave, la primera de su género que rompía las aguas con su quilla y a cuyo bordo venía una civilización que no supo entrar en América sino por la herida mortal abierta en el corazón de una raza inocente y libre. En el espacio que media entre el río y el primer término, se extiende el campo del último combate sembrado de cadáveres y atravesado por algunos indios que huyen entre los árboles. En aquel campo hace frío; corre un cierzo helado penetrante como la hoja de un puñal. ¿Cómo se pinta el frío?, me dirán los lectores. Preguntádselo a los grandes ingenios del arte; preguntad a Blanes cómo pudo imprimir la huella de esa impresión subjetiva en los árboles, en la yerba y hasta en las piedras de su misterioso paisaje. La luna era la protagonista de mis rimas; al idearlas me propuse trazarlas con conciencia y subí a la cumbre del cerro de Santa Lucía, que se levanta en el centro

⁵¹ «*El Ángel de los Charrúas* (Cuadro de Juan M. Blanes)» es el texto sobre el cuadro de Blanes, que Zorrilla publicó en *El Bien Público*, de Montevideo (III, n.º 411, (28 de marzo de 1880): 1, cols. 1, 2, 3 y 4). Fue reproducido, posteriormente, en la *Revista Nacional*, de Montevideo (IV, n.º 43, (julio de 1941): 108-109) y, unas décadas después, aparecerá en la edición que, en 1967, preparó la editorial Aguilar, de Madrid, bajo el título *Obras escogidas* (ver págs. 1377-1386).

mismo de la ciudad de Santiago, para observar la salida del astro que allí se levanta sobre las espaldas de las nevadas cordilleras. [...] La luna, semejante a un radiante escudo de batalla, aparece aislada sobre un grupo de nubes blanquecinas; comunica su transparencia al cielo y al campo y va a resbalar en la figura de mujer que se ve en primer término sentada en una loma reclinada llorando, sobre una piedra. Es el ángel de los charrúas. [...] Blanes ha tratado *El Ángel de los Charrúas* con toda conciencia. Le he seguido a usted como he podido, me escribía mi inspirado amigo, y tan a la letra que no encontrando en su poesía la palabra «alas», mi ángel no es alado. Es indudable que el ángel de los charrúas no podía ser alado; además de otras razones, que no escaparán a mis lectores, Blanes consigna la principal. [...] La composición del cuadro es grande y original; el colorido hermosísimo y las líneas irreprochables. La noche de los tristes recuerdos ha dado al cuadro todo su dulce colorido. Solo un artista americano podía pintar ese cuadro, y solo los americanos podemos comprenderlo en toda su extensión poética. La ilusión de que hay algo de mi alma en el precioso lienzo, me lo hace amar como el fruto del consorcio del alma de Blanes y de la mía. A aquel la gloria, a mí la satisfacción subjetiva.

Pero será después de 1888 cuando la figura de Tabaré dé el salto más allá de lo literario para convertirse en una figura esencial en el mundo de las bellas artes. El tema del charrúa se va a convertir así en «leit motiv» para los artistas plásticos uruguayos y también españoles a partir del final del siglo XIX. Según cuenta Raúl Montero Bustamante en el prólogo a la edición de *Tabaré*,

existen dos grandes lienzos en el Museo Zorrilla de San Martín de Montevideo: uno representa la muerte de Tabaré, y es obra del ilustre pintor español Manuel Ramírez, el otro, que figuró en el Salón de París de 1896, representa el encuentro de Tabaré y Blanca, y su autor es el eminente pintor español José Garnelo y Alda. El no menos ilustre pintor español Ulpiano Checa ejecutó doce grandes dibujos a tinta china inspirados en el poema, que hoy pertenecen a galerías particulares. En el Museo Zorrilla de San Martín se exhibe un pequeño bronce del escultor español Manuel Garnelo, que representa a Tabaré conduciendo a Blanca. Este boceto, llevado al tamaño natural, se conserva en Barcelona⁵².

⁵² Raúl Montero Bustamante, prólogo a *Tabaré*, Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos, 1955, xvi. Los dibujos a tinta china de Ulpiano Checa son los que ilustran la edición de la Casa A. Barreiro y Ramos en 1971.

Y, por otra parte, serán numerosas las esculturas directamente inspiradas en el poema *Tabaré*, que adornan calles y plazas uruguayas, lo que subraya la importancia nacional de la figura del charrúa.

4.2. *Tabaré* cobra vida: música y artes escénicas

La música va a ser otro de los caminos emprendidos por el charrúa, que será la fuente de inspiración de grandes compositores. El mismo Zorrilla San Martín sugiere las características musicales de su poema cuando dice:

yo declaro haberla percibido [la música] cuando lo escribí [el poema]; también yo sentí, con mayor o menor intensidad o vaguedad, aquello que decía Schiller en su carta a Goethe, cuando le describía el proceso anímico de su inspiración: «Primero invade mi espíritu una especie de disposición musical; la idea concreta viene después». Esa disposición musical, o lejana armonía, no es otra cosa que el despertar, en la memoria, de las ideas pasadas o sensaciones dormidas. Estas se buscan mutuamente, como los insectos de élitros sonoros, para fecundarse; resuena nuestro cerebro como una caja armónica fuertemente sacudida; nuestro corazón se paraliza un momento, como si recibiera un golpe, y reemprende enseguida, con mayor rapidez, su movimiento rítmico. [...] Los cinco personajes del quinteto clásico, el tenor, la soprano, etc., etc., se distinguen perfectamente, me parece, en aquella fábula. Se escuchan también en ella los dúos de amor, que son de orden, al parecer, por ahora; los concertantes polífonos; los cantos guerreros o crepusculares; los coros de soldados y de salvajes, y lo demás. [...] No puedo disimular el placer que me causa el pensar en que mi obra pueda seguir retoñando en emociones nuevas para nuevas generaciones; mi alegría se parece a la que debe experimentar el labrador, cuando, de noche, desde su cama, oye caer la lluvia sobre la tierra en que echó semillas; acaso la del muerto que, desde su eternidad, siente germinar, en el tiempo, la simiente de buenas inspiraciones que dejó en la vida⁵³.

La primera composición musical basada en el poema estuvo a cargo del músico uruguayo Alfonso Broqua, quien hizo una recreación lírica, para voces femeninas y orquesta, de algunos fragmentos de *Tabaré*. La obra consta

⁵³ Para las opiniones de Zorrilla sobre la musicalización de su poema ver en el «Apéndice» de esta edición su artículo «El libreto de *Tabaré* o Autocrítica de *Tabaré*».

de once piezas musicales que reproducen fielmente el texto de Zorrilla⁵⁴. Se estrenó el 30 de junio de 1910 en el teatro Solís de Montevideo bajo la dirección del propio compositor. Para Zorrilla de San Martín, Broqua «ha oído esa intrínseca palpitación de vida musical americana en *Tabaré*, y la ha inoculado en inspiradísima partitura que me encanta».

Poco tiempo después, el español Tomás Bretón pedía autorización al poeta para hacer la adaptación de *Tabaré*. El proyecto de Bretón, desde que leyera el poema, era componer una ópera basada en la dramática historia que del charrúa había ofrecido Juan Zorrilla de San Martín. Con la aprobación del uruguayo, Bretón emprendió la aventura soñada en Buenos Aires, y el 26 de febrero de 1913 se estrenaba en el Teatro Real de Madrid el drama lírico *Tabaré*, cuya entera composición (libreto y partitura) corrió a cargo del músico español⁵⁵.

Nos dice en el prólogo «Al lector» de la edición del libreto:

El propósito de componer una ópera sobre el asunto del poema *Tabaré*, data de veinte años. Representaba a la sazón al Uruguay en España el Excelentísimo Sr. D. Juan Zorrilla de San Martín, ilustre autor del admirado poema, quien me dispensó el señaladísimo honor de dedicar un lujoso ejemplar del mismo, que leí repetidas veces con deleite y entusiasmo. Tanto por su belleza como por la especial índole del argumento que vincula maravillosamente nuestra raza con las de las riberas de la *mar chica* como llamaron al Plata los heroicos conquistadores nuestros antepasados, pensé que podía ser base de un drama lírico interesante para los que hablamos la misma lengua, hoy que la aproximación de aquellos pueblos con la madre

⁵⁴ En la portada reza: *Tabaré. Poema de Juan Zorrilla de S[a]n Martín. Adaptación lírica al Canto Segundo del Libro Primero para voces femeninas*; y en el índice se muestran los siguientes títulos: «Cayó la flor al río», «Siempre llorar», «Un niño llora», «El Indio niño en las pupilas...», «¿Adónde va la madre silenciosa?», «Madre: ¡no llores más!», «Cayó la flor...», «Duerme... ya no se ven los montes de las islas», «Cayó la flor al río... la madre ya ha sentido», «Duerme, hijo mío» y «La madre lo estrechó... ¿sentís la risa?». En cada una de las piezas aparece una dedicatoria, posiblemente del autor, a diferentes señoritas. La partitura fue editada de forma conjunta por Chartier Editeur, de París y J. A. Medina e hijo, de Buenos Aires, posiblemente en 1904. Las partituras de algunas de estas piezas musicales pueden ser consultadas en <https://musopen.org/es/sheetmusic/31475/alfonso-broqua/tabare/>

⁵⁵ Recientemente, el 4 de marzo de 2022 ha tenido lugar en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, la puesta en escena de esta ópera rescatada del olvido por Víctor Sánchez, profesor de Historia de la Música en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. La ópera se ofreció en versión concierto y bajo la dirección musical de Ramón Tébar.

patria no es un vano ideal, sino que viene sellándose con hechos cada vez más elocuentes y fraternales⁵⁶.

El libreto fue editado en Madrid, en 1913, por la Sociedad de Autores Españoles, en la imprenta de R. Velasco. En la portada podemos leer *Tabaré. Drama lírico en tres actos (el tercero tiene dos cuadros)*, así como la advertencia que hace Bretón con respecto al libreto: «Los versos con asterisco son literales del poema original». Presenta, más adelante, el reparto de intérpretes y algunas notas pertinentes para la representación. El papel de Tabaré estuvo a cargo del gran tenor español Francisco Viñas, considerado, por su técnica y elegancia, el sucesor de Julián Gayarre, y la ópera tuvo una muy buena acogida por gran parte de la crítica y el público. Roberto de Galain se refiere

a la ópera *Tabaré*, que con tan grande éxito se estrenó en el Teatro Real de esta corte [...] obra que, por el asunto de su libreto y el espíritu que animó la inspiración musical de su autor, puede muy justamente considerarse como ópera hispano-americana, y así la denomina, el efecto, el joven e ilustrado sacerdote Sr. Vereá Bejarano, cuyo es el precioso estudio crítico sobre el poema *Tabaré*, original del ilustre poeta uruguayo Sr. Zorrilla Sanmartín (sic)⁵⁷.

Una década más tarde, el 6 de agosto de 1925 se estrenaría, en el teatro Colón de Buenos Aires, *Tabaré, ópera en tres actos*, del músico argentino Alfredo L. Schiuma con libreto de Jorge Servetti Reeves⁵⁸. Los decorados corrieron a cargo de Rodolfo Franco y estuvo dirigida por Tulio Serafín. Distinguida con el Premio Municipal de Óperas, *Tabaré* conoció muchas representaciones en Buenos Aires y en distintas ciudades de Argentina; quizá llamen la atención las representaciones al aire libre de las temporadas 1927 y 1928, o la que se llevó a cabo en 1936 en los jardines de Palermo, bajo la dirección del propio Schiuma.

Hasta México llegó también el interés por musicalizar el poema. El reconocido compositor Arturo Cosgaya se propuso la adaptación de *Tabaré* y comenzó a hacerla, pero a su muerte, la ópera todavía estaba inconclusa. No

⁵⁶ Tomás Bretón, *Tabaré. Drama lírico en tres actos (el tercero tiene dos cuadros)*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1913, 7.

⁵⁷ Roberto de Galain, «Don Tomás Bretón. Su última obra», *Cultura Hispanoamericana* II, n.º 9 (1913): 1.

⁵⁸ Fue editado con el título *Tabaré* en Buenos Aires, en 1925, por A y G. Casellas.

así el *Tabaré* de Heliodoro Oseguera, ópera estrenada el 31 de agosto de 1935 en el mexicano Palacio de las Bellas Artes.

También la música popular se hace eco de la figura del charrúa. Así, el cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa, que escogerá unos cuantos versos del poema, aunque modificando algunos, para componer su canción:

Tabaré lo apellidan los charrúas,
 nació en los bosques de Caracé el guerrero,
 ¡hijo de mi dolor! una española
 le decía llorando ha mucho tiempo.
 Duerme hijo mío, mira: entre las ramas
 está dormido el viento.
 Ahí va callado, taciturno, extraño
 Tabaré por el pueblo;
 Blanca lo observa, sigue del charrúa
 los tristes movimientos;
 ¿Es ella la que flota en su pasado?
 ¿Es la blanca visión de sus ensueños?
 A una mujer tan blanca como aquella
 oyó cantar los cánticos maternos:
 Duerme hijo mío, mira: entre las ramas
 está dormido el viento.

De otro lado, la adaptación musical y teatral que hiciera en 1930 Luis Xalambri⁵⁹ ha sido objeto en Uruguay de numerosas representaciones escolares. Posteriormente, en 1936, Carlos Princivalle puso en escena *Tabaré* en el teatro de Sodre (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos) y en 1955 se preparó una versión radiofónica a cargo de Héctor Murialdo.

4.3. *Tabaré* en el cine

El traslado a la pantalla grande iba a resultar más difícil por la complejidad misma de la obra y por la falta de medios técnicos en una industria todavía incipiente. No obstante, en 1917, el mexicano Luis Lezama⁶⁰ pone en ello su

⁵⁹ Se trata de una adaptación de los cantos I y II del Libro Primero.

⁶⁰ Luis Lezama será considerado como uno de los pioneros de la industria cinematográfica mexicana con títulos tan importantes como *El cementerio de las águilas*, película protagoni-

empeño y, tras obtener el primer premio con su guion de *Tabaré* en el concurso organizado por la productora México Films, se dispuso a dirigir la película, para lo que contó con técnicos y actores mexicanos.

En el estudio previo del guion, Federico Dávalos comenta que

Luis Lezama hizo una adaptación [del poema] formada por un prólogo, tres partes y un epílogo, de acuerdo a las convenciones narrativas en boga en el cine italiano. [...] Más que una «adaptación cinematográfica», en el sentido contemporáneo del término, lo que apreciamos es una «selección» de los «cuadros» o «escenas» más relevantes del original para contarnos la trágica historia de *Tabaré*⁶¹.

La filmación de la película se hizo en noviembre de 1917 y duró veinticinco días. Se estrenó el 31 de enero de 1918 en el Teatro Arheu, contando con la Orquesta Sinfónica Nacional para la música de fondo. Parece que obtuvo una buena acogida por parte de la crítica y el público, según se desprende de los comentarios aparecidos en los periódicos de la época⁶², aunque no faltó quien discrepara de ello.

A este estreno en México acudió el Encargado de Negocios de Uruguay, D. Pedro Erasmo Callorda que solicitó llevar una copia del film para que fuera exhibido en Montevideo. Hechas las gestiones, el 3 de septiembre de 1923 se proyectó en el Teatro Solís, de Montevideo. Al acto asistieron el presidente uruguayo, Baltasar Brum y el propio Zorrilla de San Martín. El acompañamiento de la película, esta vez, estuvo a cargo de una orquesta, dirigida por el maestro Heyberger y fue exhibida hasta el 9 de septiembre.

En cuanto a la acogida por parte de la crítica uruguaya, el diario *El Bien Público* afirmaba:

El poema *Tabaré* está muy bien sintetizado para el cine. La cinta que mide más de 3500 metros está dividida en un prólogo, tres actos y un epílogo. Cada situación dramática o del paisaje que responde a los versos del poe-

zada por Jorge Negrete.

⁶¹ *Argumento de Tabaré*, Película de Gran Arte, México Films S.A. He consultado el ejemplar de la edición facsímil, localizada en el Instituto Cervantes, de Nueva York, con estudio previo de Federico Dávalos, (México: Albedrío/Cineteca Nacional, 1998), 9.

⁶² Ver, a este respecto, la edición facsímil antes señalada, (págs. 12-14) y su apartado «Bibliohemerografía» (págs. 18-19).

ma está precedida de dos o tres estrofas del mismo. Esto influye muchísimo en la vista...⁶³

En 1946 el mismo Luis Lezama hizo una versión sonora de la película, con diálogos escritos por Rafael Saavedra. La fotografía fue responsabilidad, como en la versión silente, de Ezequiel Carrasco. En la revista *México Cinema* podemos leer:

En el ya un poco lejano año de 1919, un romántico del cine, Luis Lezama, intentó con éxito la aventura de hacer cine en México. Entonces las imágenes eran silenciosas. Luis Lezama hizo *Tabaré* y su romanticismo, su amor al cine, fue premiado con un éxito resonante. Han transcurrido 28 años. Luis Lezama sigue siendo un romántico del cine, con un profundo cariño por el arte-industria que para él es más arte que industria. Sobre los campos cálidos de Veracruz, Luis Lezama vuelve a vivir los viejos tiempos y hace otra vez *Tabaré*⁶⁴.

4.4. *Tabaré* en la vida cotidiana uruguaya

Es innegable, pues, la importancia que el poema ha tenido dentro y fuera de las fronteras de Uruguay. Se podría decir que es el reflejo del alma uruguaya y, desde luego, que ha influido y ha estado muy presente en la vida cultural del país a principios del siglo xx. Además, con el correr del tiempo, el charúa *Tabaré* pasó a estar presente en distintos rincones de la vida cotidiana. Al comenzar el siglo xx, la Librería Vázquez Cores, de Montevideo, editó una dramatización seriada en forma de postales de colección, con dibujos de Gutiérrez Rivera⁶⁵; en la década de los cincuenta se editó el *Almanaque Calendario Alpargatas* que durante tres años (1949, 1950 y 1951) ilustró los meses del año con dibujos referentes a los distintos momentos del poema cuyos versos eran reproducidos. Incluso los cuadernos escolares presentaban en sus tapas la ilustración de *Tabaré* desde los años cincuenta, siendo el emblema de la enseñanza primaria en el Uruguay⁶⁶.

⁶³ Citado en «José Carlos Álvarez: rescate y homenaje», *Asociación de Críticos de Cine de Uruguay* (ACCU), http://www.accu.org.uy/detalle_actualidad.php?recordID=44.

⁶⁴ Ver el artículo «*Tabaré*. Tradición y gloria», *México Cinema*, (marzo de 1947), 19.

⁶⁵ La colección completa la forman veinte postales.

⁶⁶ Es el conocido como «Cuaderno *Tabaré*», de la editorial montevideana Mosca Hermanos.

Por último habría que mencionar en el campo de la filatelia, en primer lugar la serie conmemorativa de la muerte de Juan Zorrilla de San Martín, emitida en 1932 e impresa por A. Barreiro y Ramos de Montevideo por sistema litográfico en planchas de cien sellos sobre papel mediano; recogen la efigie del poeta en su juventud, con distintos valores y colores⁶⁷. En noviembre de 1933, impreso por Waterlow & Sons, de Londres por sistema grabado en plancha de cien sellos sobre papel mediano, se emitió un sello conmemorativo del aniversario de la muerte de Zorrilla, en color pizarra, con un valor facial de 7 centésimos. En agosto de 1982, se emitió un sello conmemorativo del cincuentenario de la muerte del poeta, impreso por la Imprenta Nacional en Montevideo, por sistema «offset» en plancha de veinticinco sellos sobre papel de fluorescencia. Con valor facial de 3 N\$⁶⁸, se reproduce el óleo pintado por su hijo, José Luis Zorrilla. En la serie de homenaje a «Escritores y poetas⁶⁹», emitida el 20 de marzo de 1990, el dedicado a Zorrilla de San Martín presenta un valor facial de 75 N\$ y, junto al rostro de un Zorrilla ya mayor, aparece la figura del charrúa como un símbolo de la indisolubilidad de ambas figuras. Ya en el siglo XXI, en el año 2001 se emitió un sello conmemorativo de los setenta años de la muerte del poeta; multicolor, con un valor facial de 12 pesos, diseñado por A. Gelabert, e impreso en litografía en «offset» por la Imprenta Imprimex la que también, en diciembre de 2005 y por procedimiento litográfico, se encarga de imprimir el sello en homenaje a Juan Zorrilla de San Martín con un valor facial de 16 pesos, dentro de la serie «Escritores Nacionales». Y, en otro orden de cosas, el Banco Central de Uruguay decidió la edición en papel moneda de la denominada «Serie Armónica», donde rendían homenaje a personalidades del mundo de la cultura uruguaya, asignando a la figura de Zorrilla de San Martín el billete de 20 pesos uruguayos. El «Poeta de la Patria» y su *Tabaré* siguen vivos en la memoria de Uruguay.

⁶⁷ Presenta la serie cinco valores faciales distintos: 1.5 centésimos, en color lila pardo; 3 centésimos, en color verde; 7 centésimos, en color azul violeta; 12 centésimos, en color azul suave y 1 peso, en color marrón rojo.

⁶⁸ Nuevo peso uruguayo.

⁶⁹ Junto a Zorrilla están nombres tan ilustres de las letras rioplatenses como Javier de Viana, Julio Casal, Carlos Roxlo, Luisa Luisi, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Están diseñados por Raúl Medina Vidal e impresos por la Imprenta Nacional de Montevideo por sistema «offset» en plancha de 16 sellos sobre papel con fluorescencia, dispuestos en cuatro cuadros separados por dos tiras de bandeletas centrales, horizontal y vertical.

5. Noticia bibliográfica

Es de todos aceptado que Juan Zorrilla de San Martín empezó a trabajar en su *Tabaré* el año 1879⁷⁰ y lo concluyó, como reza la «Dedicatoria» del poema, en 1886. Trabajó en las correcciones durante el año 1887, y en 1888 lo dio a la imprenta.

Atrás quedaron los primeros bocetos. En Chile el 23 de agosto de 1874 se publicaba en la revista *La Estrella de Chile* el poema «El árbol malo (Tradición indiana)»⁷¹; en 1876, «El primer *Tabaré*», drama en verso⁷² y en 1877, incluido en el poemario *Notas de un Himno*, se pudo leer «El Ángel de los Charrúas»⁷³. En *El Bien Público* de Montevideo, en 1883, apareció «Boceto de un poema uruguayo»⁷⁴, que corresponde al texto de la «Introducción» del poema definitivo. Durante su exilio en Buenos Aires, Zorrilla comenzó a dar a conocer su *Tabaré*, según recoge la prensa, recitando parte del poema en la Academia Literaria del Plata⁷⁵; unos meses más tarde en el periódico *La Tribuna Popular*⁷⁶ apareció una crónica dando noticia de la fiesta celebrada en el Teatro Nacional de Buenos Aires, en la que fueron recitadas unas cuantas estrofas de la «Introducción», que se reproducen en el diario uruguayo⁷⁷.

En 1888 apareció en Montevideo la primera edición, impresa en París para la Casa A. Barreiro y Ramos de Montevideo, presenta una encuadernación editorial muy lujosa, con cubiertas duras y enteladas y cantos dorados, las ilustraciones de diseño *art nouveau*, se deben a Juan Manuel Blanes. En *El*

⁷⁰ «Zorrilla de San Martín se propuso escribir una epopeya; la comenzó a fines del año 1879, durante el verano, viviendo con su esposa y su primera hija en una quinta sobre el Paso de las Duranas. Inició su trabajo con la invocación famosa: *Vosotros los que amáis los imposibles / Los que vivís la vida de la idea...* En agosto de 1886 había concluido la obra; pero todavía trabajó en ella, corrigiéndola, en 1887. Fue impresa en París, lujosísimamente editada por Antonio Barreiro y Ramos, y entregada al público en 1888». Ver Lauxar, *Motivos de Crítica Hispanoamericanos*, 287.

⁷¹ *La Estrella de Chile*, VII, n.º 359, (23 de agosto de 1874): 736. El poema se reproduce en el «Apéndice» de esta edición.

⁷² Ver Ibáñez, *Originales y documentos*, 20-21. He consultado el ejemplar de la Public Library de Nueva York.

⁷³ *Notas de un Himno*, (Santiago de Chile: Imprenta La Estrella de Chile, 1877): 201-208.

⁷⁴ *El Bien Público*, Montevideo, VI, n.º 1462, (26 de octubre de 1883): 1, col. 3 y 4.

⁷⁵ *Diario Católico*, Montevideo, I, n.º 246, (5 de mayo de 1886): 2, col. 3.

⁷⁶ *La Tribuna Popular*, Montevideo, VIII, n.º 2064, (27 de agosto de 1886): 1 y 2. Al día siguiente fue reproducido en *El Bien*, I, n.º 73, (28 de agosto de 1886): 2, col. 1.

⁷⁷ Para toda la génesis de la obra es imprescindible la consulta del libro de Antonio Seluja Cejín y Alberto Paganini *Tabaré: Proceso de creación*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 1979.

Bien Público, de 30 de agosto de 1888, se anuncia la publicación del poema de esta manera:

Desde ayer [*Tabaré*] ha sido puesto en venta por su editor el señor Barreiro, propietario de la *Librería Nacional*.

La impresión es lujosísima; en sus tapas lucen alegorías debidas al talento de don Juan Manuel Blanes:

En la primera vese a un indio muerto, a *Tabaré*, al pie de una palmera de cuya copa cuelga una lira; a lo lejos distínguese una carabela y en la costa levántase enhiesto el signo de la redención cristiana; en la otra aparece un trofeo en forma de óvalo coronado por un carcax; está dividido por un arco del cual penden bolas arrojadas rematando con una diadema de plumas con que los indios adornaban su cabeza.

En el centro resplandece una cruz coronando el cerro de Montevideo⁷⁸.

En la portada aparece el epígrafe en latín: «... *in iniquitatibus conceptus sum; et in peccatis concepit me mater mea. El Rey Profeta*»⁷⁹, que se mantiene hasta la edición de Madrid (1892) y desaparecerá de las siguientes ediciones hasta la de 1930, y en la página anterior un retrato del autor con su firma. Antes del comienzo del poema la dedicatoria «A mi esposa Elvira Blanco de Zorrilla» y, como apéndice, un «Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto», que debe inscribirse dentro de la tradición literaria del siglo XIX de incluir glosarios o repertorios que ofrecieran al lector información sobre términos que pudieran resultarle poco conocidos⁸⁰. Hasta su muerte se hicieron más de diez ediciones.

⁷⁸ Citado en Julio Speroni, *Sobre la edición original de Tabaré, de Zorrilla*, (Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Literatura Iberoamericana, 1960), 2. He consultado el ejemplar de la Public Library de Nueva York.

⁷⁹ «... fui concebido en iniquidad / y en el pecado me concibió mi madre.» Sal 50, 7. Este Salmo, también denominado *Miserere*, lo utiliza la liturgia católica en el rezo de Laudes de los viernes, por su carácter penitencial. Con la expresión *El rey Profeta* se refiere al rey David, al que se le atribuyen los Salmos de la Biblia.

⁸⁰ A este respecto me ha llamado mucho la atención que en la edición de la editorial Porrúa de 1976, a cargo del profesor Raimundo Lazo, no aparece el índice mencionado, aunque sí, antes del poema, una relación alfabética de términos, que coincidiría exactamente con la que hiciera Zorrilla, salvo por la corta extensión de las definiciones de las voces. También es llamativo que en ningún momento haga alusión al índice de Zorrilla y que en la portada rece «Estudio crítico, notas bibliográficas y glosario de hispanoamericanismos usados en la obra por Raimundo Lazo».

En 1889 apareció una nueva edición con las mismas características que la primera e incluso con la misma fecha en el colofón del editor, lo cual nos permite conjeturar que se trata del mismo tiraje que la primera, solo con la pequeña alteración de la portada al poner «Nueva Edición» y «1889». Tres años después, en Madrid, la Librería de Fernando Fe imprime una 3.^a edición con ilustraciones de F. Tomás y Estruch y ese mismo año lo hace la Librería Nacional y Extranjera de Eusebio Sánchez Terrazas, en México, con prólogo del escritor Juan de Dios Peza.

Maucci Hermanos editará, en 1905, una «Novísima edición ilustrada». Las ilustraciones fueron encargadas a Rodella y el prólogo a Juan Valera que retoma y reproduce una de sus *Cartas americanas* sobre *Tabaré* dirigida a Luis Alfonso⁸¹. Esta es la primera vez que se hace una edición conjunta de los poemas *Tabaré* y *La Leyenda Patria*⁸², lo que se iba a convertir rápidamente en costumbre.

La siguiente edición significativa ve la luz en 1918 en Montevideo, por la Imprenta de Claudio García. En ella vemos la inclusión en los preliminares de un texto titulado «El libreto de *Tabaré*», escrito por el propio Zorrilla de San Martín. Se trata de la reproducción, aunque con alguna variación textual, de un artículo, con el mismo título, aparecido en la revista *Mundial Magazine*⁸³, donde Zorrilla expresa su sentir acerca de la adaptación musical de su poema a cargo del músico español Tomás Bretón, ópera que se estrenaría en el Teatro Real de Madrid en 1913.

En 1923 había ya casi una decena de ediciones, pero existían diferencias textuales entre ellas⁸⁴. Zorrilla de San Martín se propuso corregir el texto y establecer el que, a partir de entonces, podría ser considerado definitivo. De nuevo es en Montevideo, la Casa A. Barreiro y Ramos la que se encarga de esta «Novísima edición corregida por el autor». El ejemplar consultado de la Biblioteca Nacional de España, accesible en la Biblioteca Digital Hispánica, mantiene idéntica presentación en cubiertas que la edición de 1888 y un retra-

⁸¹ Este denominado «Juicio Crítico de Juan Valera» será reproducido en algunas de las ediciones siguientes. Ver Juan Valera, *Nuevas cartas americanas*. Madrid: Lib. de Fernando Fe, 1890, 91-126.

⁸² Con el «Juicio crítico de Paul Groussac», para este poema.

⁸³ *Mundial Magazine*, II, n.º 20, (diciembre 1912): 705-709. En otras ediciones posteriores (p.ej. la del Centenario y la de la ed. Kapelusz), titulan el texto «Autocrítica de *Tabaré*».

⁸⁴ La edición de *Tabaré*, de 1892, registra 417 variantes con respecto a la original. La edición de 1918 registra 249 variantes con respecto a la de 1892. Y la edición definitiva de 1923 registra 78 variantes con respecto a la de 1918.

to del autor antes de la portada, aunque en este caso ya no es el retrato de un joven Zorrilla sino de un hombre llegado a la madurez⁸⁵.

En los preliminares incluye dos textos mencionados con anterioridad: la «Carta de D. Juan Valera a Luis Alfonso» y «El libreto de *Tabaré*. Del autor para la edición anterior». Es una edición conjunta con el poema *La Leyenda Patria*, que va precedido de un «Juicio crítico» por Paul Groussac y presenta notas al texto, elaboradas por Isidoro de María.

La Imprenta Nacional Colorada de Montevideo, en 1930, se propone editar las *Obras completas* de Zorrilla, para lo cual le pide que revise los textos. El autor mantendrá, para esta edición, el texto de 1923; y es en esta ocasión cuando retoma el epígrafe que aparecía en la portada de la primera edición, eliminado en las siguientes. Sin embargo, según los estudios de Ibáñez (1955) y Seluja (1984), esta edición contiene bastantes erratas, por lo que la de 1923 sigue siendo la edición de referencia.

A partir de la segunda mitad del siglo xx, hay que destacar la edición que Mosca Azul Editores, de Montevideo, hace en 1955 para conmemorar el centenario del nacimiento del autor. La edición está a cargo de los hijos, que parten del texto de *Obras completas*, y la proponen como «Versión definitiva» y «la única autorizada»; mantiene el versículo del Salmo 50 de la portada, y reproduce un retrato del autor en 1931 y un facsímil de su firma; en los preliminares, una introducción sin firma, pero de Raúl Montero Bustamante; y reproduce en los preliminares el texto de Zorrilla sobre la ópera de Bretón, texto que titulan «Autocrítica de *Tabaré*». Pero, según Ibáñez, repiten las mismas erratas que se aprecian en 1930, por lo que el texto, cuyas modificaciones no provienen de su autor, no debemos utilizarlo como modelo⁸⁶. Es también significativa, en 1971, la edición que hace la Casa A. Barreiro y Ramos con ilustraciones de Ulpiano Checa y Sanz.

Y enormemente interesante, sobre todo desde el punto de vista textual, la que la Universidad de la República encarga en 1984 a Antonio Seluja Cecín. En esta edición Seluja parte del texto de 1923 y tras el cotejo con los textos

⁸⁵ Ver <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000089744&page=1>. El de mi propiedad difiere en su presentación; es una encuadernación editorial, en tela, pero no presenta una cubierta lujosa, sino muy sencilla, en la que están grabados el nombre del autor y el título, adornados con unas líneas rectas a los lados. Efectivamente, esta diferencia ya fue señalada por Ibáñez: «El libro fue presentado con dos encuadernaciones: una de ellas es, en escala menor, análoga a la que en 1888 y 1889 se singularizaba con las letras e ilustraciones de Blanes.» Ver Ibáñez, *Originales y documentos*, 69.

⁸⁶ Ver Ibáñez, *Originales y documentos*, 74.

de 1888 y 1918, anota todas las variantes encontradas con respecto al texto de 1923 que, a día de hoy, podemos considerar definitivo⁸⁷.

Por otro lado, el interés por el poema de Zorrilla fuera del ámbito hispano queda reflejado en las traducciones que, muy poco después de su primera edición, se hicieron de la obra. No habían transcurrido dos años, cuando en 1890 apareció una traducción al francés, impresa en Montevideo por Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, a cargo de Jean Jacques Réthoré, revisada, en 1954, por Jules Supervielle; en 1893, Luigi Morandi, traduce al italiano la «Introducción» y el «Libro Primero» del poema; también hay que hacer mención de la traducción al alemán por el prestigioso hispanista Johan Fastenrath en la primera década del siglo xx.

En Montevideo, en la Casa Editora José M. Serrano, se publica la versión italiana de Folco Testena, en 1920; en 1934, una versión en inglés por Ralph Walter Huntington; en la editorial Globo, de Río de Janeiro, aparecerá en 1948 la traducción al portugués, a cargo de Manoelito de Ornellas; y en 1956 la versión inglesa, en edición bilingüe, de Walter Owen.

Quizá una de las más curiosas sea la versión al mandarín del Rev. Chao, impresa en Taipei, que, por cortesía de la Casa A. Barreiro y Ramos, reproduce algunas de las ilustraciones de Ulpiano Checa. Y en 1998, en Asunción, la Intercontinental Editora, se ha encargado de presentar la traducción al guaraní, por Emigdio de Jesús Martínez con prólogo de Lino Trinidad Sanabria⁸⁸.

5.1. Ediciones del poema *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín

- 1888 Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos. 1.^a edición.
- 1889 Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos. Nueva edición.
- 1892 Madrid: Librería Fernando Fe. 3.^a edición. Ilustraciones de F. Tomás y Estruch.
- 1892 México: Librería Nacional y Extranjera de Eusebio Sánchez Terrazas. 5.^a ed. esmeradamente corregida. Prólogo de Juan de Dios Peza.
- 1905 México, Buenos Aires, La Habana: Maucci Hermanos. Novísima edición ilustrada [por Rodella]. Precedido de un juicio crítico por Juan

⁸⁷ «... añadiendo al texto de la portada el epígrafe en latín revalidado por Zorrilla en 1930, esta edición [la de 1923] debe ser diputada como *la forma 'ne varietur' o paradigma definitivo* de *Tabaré*». (Ibáñez, *Originales y documentos*, 69)

⁸⁸ En las páginas siguientes doy las referencias bibliográficas de las traducciones del poema de las que tengo noticia.

- Valera, de la Real Academia Española. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*. Juicio crítico de Paul Groussac).
- 1910 Madrid: Ibero Americana. Juicio crítico de Juan Valera. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*. Juicio crítico de Paul Groussac)⁸⁹.
- 1911 Buenos Aires: Librería Nacional y Extranjera, Barcelona: Imprenta Gassó Hermanos. 5.^a edición esmeradamente corregida. Con prólogo de Juan de Dios Peza.
Otra ed.: 1912
- 1918 Montevideo: Claudio García. Novísima edición corregida por el autor. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
- 1920 Barcelona: Cervantes. Prólogo de Vicente Clavel. Ilustrada por Arturo Ballester. En el título reza: *Tabaré. Novela en verso*. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
2.^a ed.: 1923
3.^a ed.: 1927
4.^a ed.: 1929
5.^a ed.: 1937
- 1923 Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos, 1923. Novísima edición corregida por el autor. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
- 1930 Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930. Novísima edición corregida por el autor. Tomo II de las *Obras Completas*.
- 1930 Barcelona: B. Bauzá, con un prólogo de Juan de Dios Peza. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
Otra ed.: 1937
- 1933 Buenos Aires: Biblioteca La Tradición Americana, J.C. Rovira ed. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
- 1936 Montevideo: Claudio García y C.^{ía} eds. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
Otra ed.: 1943
Otra ed.: 1946
- 1936 Montevideo: Jerónimo Sureda. Juicio crítico de Juan Valera. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
- 1939 Buenos Aires: Tor. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
2.^a ed.: 1939
Otra ed.: 1950

⁸⁹ Ibáñez (ver *Originales y documentos*, 68) y Seluja (ver *Tabaré: proceso de creación*, 329) no datan la edición pero la sitúan cronológicamente en este lugar.

- Otra ed.: 1957
- 1943 Montevideo: Claudio García & C.^{ía} Edición especial, con juicio crítico de Juan Valera y prólogo de Lauxar. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
- 1944 Buenos Aires: Ángel Estrada y C.^{ía}, Prólogo de Alberto Zum Felde.
3.^a ed.: 1949
4.^a ed.: 1950
Otra ed.: 1955
10.^a ed.: 1968
- 1944 Santiago de Chile: Nascimento.
- 1947 Buenos Aires: SELA (Sociedad Editora Latinoamericana. Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
Otra ed.: 1950
- 1947 México: Editorial Nacional. (Edición conjunta con *La Leyenda Patria*).
- 1948 México: Editora «Divulgación».
- 1955 Buenos Aires: C. Dupont Farré.
2.^a ed.: 1956
- 1955 Guatemala: Latino Americana.
- 1955 Montevideo: Mosca Hnos. Estudio preliminar de Raúl Montero Bustamante.
2.^a ed.: 1962
Otra ed.: 1967
- 1956 Biblioteca Artigas, colección de Clásicos Uruguayos, vol. 18. Prólogo de Alberto Zum Felde.
- 1958 México: Novaro.
- 1962 Buenos Aires: Kapelusz. Estudio preliminar y notas por Iber H. Verdugo, edición de María Hortensia Lacau.
Otra ed.: 1965
Otra ed.: 1988
- 1967 Montevideo: Elite.
- 1967 Madrid: Aguilar, en *Obras escogidas*. Estudio preliminar y notas de Roberto Bula Piriz.
- 1969 México: Editorial Nacional. En la cubierta leemos: *Tabaré*. Novela.
- 1971 Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos. Prólogo de Raúl Montero Bustamante, ilustraciones de Ulpiano Checa Sanz.
Otra ed.: 1985
- 1972 Montevideo: Biblioteca de Marcha. Prólogo de Alberto Zum Felde.

- 1976 México: Porrúa. Estudio crítico, notas bibliográficas y glosario de hispanoamericanismos usados en la obra, por Raimundo Lazo. Otra ed.: 1978.
- 1976 Montevideo: Técnica SRL. Introducción de Alfredo Fressia.
- 1982 Buenos Aires: Huemul.
- 1984 Montevideo: Universidad de la República. Estudio preliminar, notas y bibliografía por Antonio Seluja Cecín.
- 1989 Quito: Libresa. Estudio introductorio y notas de Jorge Dávila Vázquez. Otra ed.: 1991 Otra ed.: 1997 Otra ed.: 2008
- 2003 Palencia: Simancas. Edición y prólogo de Gustavo San Román.
- 2005 Montevideo: Centro de Difusión del Libro. Prólogo de Daniel Vidal.
- 2007 Montevideo: Técnica.
- 2007 Montevideo: Cruz del Sur.

5.2. Algunas traducciones del poema *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín

- 1890 *Tabaré*. Traduction française de Jean-Jacques Réthoré. Montevideo: Imp. & Lib. de Vazquez Cores, Dornaleche y Reyes.
- 1893 *Libro Primo del Tabaré*. Traduzione di Luigi Morandi. Nichtheroy: Tip. Salesiana.
- 1910-11 *Tabaré*. Versión alemana de Johann Fastenrath. Colonia.
- 1920 *Tabaré*. Poema di Juan Zorrilla de San Martín volto in versi italiani da Folco Testena, Montevideo: Casa Editora José M. Serrano.
- 1926 «El Poema *Tabaré*». Fragmento traducido al esperanto por Enrique Legrand, en Juan Ortega, *Elementos de esperanto*. Montevideo: Peña Hermanos, págs. 33 y 34.
- 1930 *Tabaré*. Fragmentos traducidos al alemán por Robert Lehmann-Nitsche, en Deutsche La Plata Zeitung, Buenos Aires, 2 de febrero de 1930.
- 1934 *Tabaré. An Epic Poem of The Early Days of Uruguay*. English version by Ralph Walter Huntington. Buenos Aires: C. Dedlow's Book.
- 1948 *Tabaré*. Tradução e prefacio de Manoelito de Ornellas. Rio de Janeiro: Editora Globo.

- 1954 *Tabaré*. Traduction française de Jean-Jacques Réthoré; revue et adaptée par Jules Supervielle; introduction de Robert Bazin, Paris: Les Eds. Nagel.
- 1956 *Tabaré. An Indian Legend of Uruguay*. Translated into English verse by Walter Owen. Washington: Pan American Union.
- 1956 *Tabaré. Leyenda India de Uruguay*. (Edición bilingüe). Translated into English verse by Walter Owen. Washington: Pan American Union.
- 198¿? *Tabaré*. Traducción al mandarín por Alberto Chao. Prólogos por Juan Bautista Schroeder Otero y Ou Yen-juan. Taipei-Taiwan: Instituto Nacional de Traducción y Edición.
- 1998 *Tavare*. Versión Guaraní de Emigdio de Jesús Martínez. Prólogo de Lino Trinidad Sanabria. Asunción: Intercontinental Editora.

6. Bibliografía selecta sobre Juan Zorrilla de San Martín

- Anderson Imbert, Enrique. «La originalidad de Zorrilla de San Martín». En *Crítica interna*, 137-161. Madrid: Taurus, 1960.
- Anderson Imbert, Enrique. *Análisis de Tabaré*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Bassagoda, Roger D. «La estructura de *Tabaré*». *Revista del Instituto de Estudios Superiores* 1, n.º 1 (1956): 31-61.
- Bente, Thomas O. «*Cumandá* y *Tabaré*: dos cumbres de indianismo romántico hispanoamericano». *Revista Interamericana de Bibliografía* 41, n.º 1 (1991): 15-23.
- Berenguer Carisomo, A. «El indianismo romántico en Zorrilla de San Martín». *Revista Nacional* IX, n.º 100 (1946): 79-86.
- Bordoli, Domingo Luis. *Vida de Juan Zorrilla de San Martín*. Montevideo: Concejo Departamental de Montevideo, 1961.
- Bourget, Rodrigo. *Tabaré, construcción heroica a partir del narrador de Walter Benjamin*. Consultado el 17-2-2022 http://www.academia.edu/5714370/Tabar%C3%A9_construcci%C3%B3n_heroica_a_partir_del_narrador_de_Walter_Benjamin
- Bula Piriz, Roberto. «Estudio preliminar» en *Obras escogidas* de Juan Zorrilla de San Martín. Madrid: Aguilar, 1967.

- Cabakian, Adriana. «Los glosarios: un capítulo de nuestra historia lexicográfica». Comunicación presentada en *VI Seminario sobre lexicología y lexicografía del español y del portugués americanos*, Montevideo, 16-17 de octubre de 2012. Accesible en red: <http://www.academiadeletras.gub.uy/innovaportal/file/102864/1/cabakian.pdf>
- Caballero Wangüemert, M.^a del Milagro. «Juan Zorrilla de San Martín en la encrucijada del IV Centenario del Descubrimiento de América». En *Andalucía y América en el siglo XIX. Actas V Jornadas de Andalucía y América*, 105-125. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1986. Accesible en red: <http://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/482/04JVTII.pdf?sequence=1>
- Campa Mada, Roberto. «Una variante del indianismo latinoamericano: El *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín». *Connotas. Revista de crítica y teoría Literarias*, 16 (diciembre 2016): 113-136. <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i16.65>.
- Cincuentenario (El) del poema «Tabaré»: homenaje de la intendencia municipal de Buenos Aires al insigne poeta uruguayo don Juan Zorrilla de San Martín*. Buenos Aires: ed. de la Intendencia Municipal, 1936.
- Clavel, Vicente. «Prólogo» a *Tabaré. La leyenda Patria* de Juan Zorrilla de San Martín. Barcelona: Cervantes, 1920.
- Dávila Vázquez, Jorge. «Estudio introductorio» a *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín. Quito: Libresa, 1993.
- Escudero, Alfonso. *Zorrilla de San Martín y Chile*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1955.
- Fressia, Alfredo. «Introducción» a *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín. Montevideo: Técnica, 1976.
- García Méndez, Javier. «*Tabaré* o la leyenda blanca». Versión castellana del propio autor, de la ponencia presentada en el coloquio *L'Indien: naissance et évolution d'une instance discursive*, celebrado en Montreal, abril de 1991. Accesible en red: <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/15jul-sept00/15segarcia.htm>
- Henríquez Ureña, Max. «En el Centenario de Zorrilla de San Martín». En *Cultura*, 8 (1956): 145-152.
- Ibáñez, Roberto. *Originales y documentos de Juan Zorrilla de San Martín*, Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1955.
- Lauxar [Osvaldo Crispo Acosta]. «Juan Zorrilla de San Martín». En *Motivos de Crítica Hispanoamericanos*, 279-363. Montevideo: Imp. y Librería Mercurio de Luis y Manuel Pérez, 1914.

- Lazo, Raimundo. «Estudio crítico» en *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín. México: Porrúa, 1976.
- Mancebo, Noel A. «El poeta Juan Zorrilla de San Martín». En *Revista Nacional*. Montevideo, xvi, 170 (1953): 210-240.
- Montero Bustamante, Raúl. «Prólogo» a *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín. Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos, 1971.
- Núñez, Félix Armando. «Comentario y divagaciones sobre *Tabaré*»⁹⁰. En *Revista Nacional*, Montevideo, xi, 120 (1948): 377-400.
- Peza, Juan de Dios. «Prólogo» a *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín. México: Librería Nacional y Extranjera de Eusebio Sánchez Terrazas, 1892.
- Piazza, Eduardo. «En busca de la nación. Un recorrido por las capas del imaginario fundacional en el *Tabaré*». *Revista Encuentros uruguayos* n.º 4 (2011): 167-180.
- Piazza, Eduardo. «Barbarie autóctona e importada en el poema *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín». En *Lieux et figures de la barbarie. Comparatisme et société*, ed. de N. Dei Cas, C. Fourez, F. Idmhand, 377-389. Bruselas: Peter Lang, 2012.
- Pickenhayn, Jorge Óscar. «Itinerario bio-bibliográfico de Juan Zorrilla de San Martín». *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo 21 (1981): 7-32.
- Pickenhayn, Jorge Óscar. *El amplio mundo de Juan Zorrilla de San Martín: sus aportes en materia literaria (verso y prosa), filosófica, teatral, historiográfica, pictórica y musicológica*. Montevideo: Barreiro y Ramos Editores, 1992.
- Plácido, A.D. *Tabaré o la epopeya del indio*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1949.
- Rey Sánchez, José María del. «La poesía de Zorrilla de San Martín. Sobre *Tabaré*». En *Ensayos sobre poesía*, 229-266. Montevideo: 1956.
- Russell, Dora Isella. 1988. «*Tabaré*. Cien años», en *Crónicas Culturales, El Día*. Portal *Espacio latino*: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/zorrilla/tabare.htm>
- Salaberry, Juan F. «Valor histórico de *Tabaré*». *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, IV, n.º 2: 589-633.
- San Román, Gustavo. «Prólogo» a *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín. Palencia: Simancas, 2003.
- Seluja Cecín, Antonio. «*Tabaré*: Historia y poesía. Elegía por los caciques muertos». *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo 1, n.º 1 (1966): 85-93. Accesible

⁹⁰ Se trata de la Memoria presentada en 1919 en la Universidad de Chile para optar al título de Profesor del Estado en la asignatura de «Castellano», puesto que ganó. Obtuvo la nota máxima y el texto fue publicado en los *Anales de la Universidad de Chile*. Accesible en red: <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/25408/26729>

- en red: http://www.periodicas.edu.uy/o/Revista_Biblioteca_Nacional/pdfs/Revista_Biblioteca_Nacional_a1_n1_1966.pdf
- Seluja Cecín, Antonio. *Juan Zorrilla de San Martín en la prensa*. Montevideo: Edics. del Sesquicentenario, 1975.
- Seluja Cecín, Antonio. «Estudio introductorio» y edición crítica de *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín. Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria, 1984.
- Seluja Cecín, Antonio y Alberto Paganini. *Tabaré: proceso de creación*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1979.
- Sommer, Doris. «Borrón y cuenta nueva: comienzos tardíos y (t)razas tempranas en *Enriquillo*, *Tabaré* y *Cumandá*». En *Ficciones Fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004. Accesible en red en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/borron-y-cuenta-nueva-comienzos-tardios-y-trazas-tempranas-en-enriquillo-tabare-y-cumanda/html/6ffa32aa-7ace-442a-9edf-332f628fe850_2.html
- Speroni Vener, Julio. *Sobre la edición original de Tabaré, de Zorrilla*. Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Literatura Iberoamericana, 1960.
- Suiffet, Norma. *Análisis estilístico de Tabaré*. Montevideo: Talleres Gráficos Emecé, 1960.
- Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. Catálogo de la exposición *Tabaré Cosmopolita*. Montevideo: Museo Zorrilla, Cultura/MEC, 2018.
- Torres, María Inés de. «*Tabaré* o los mitos fundacionales de la nación en la ideología estatal y patriarcal del proceso modernizador uruguayo». En *Actas del XXIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 387-404. Barcelona, 1994.
- Valera, Juan. *Nuevas cartas americanas*. Madrid: Lib. de Fernando Fe, 1890.
- Vidal, Daniel. «Prólogo» a *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín. Montevideo: Centro de Difusión del Libro, 2005.
- Wolff, Victoria Felice. *From Literary Page to Musical Stage: Writers, Librettists, and Composers of Zarzuela and Opera in Spain and Spanish America (1875-1933)*. Montreal: McGill University, 2008.
- Wolff, Victoria Felice. «The Construction of National and Transnational Hispanic Identities in Two Operatic Transformations of Juan Zorrilla de San Martín's Poem

Tabaré». *Ars Lyrica: Journal of the Lyrica Society for Word-Music Relations* 20 (2011): 115-128.

Xalambri, Arturo E. *Bibliografía fragmentaria y sintética del Doctor Juan Zorrilla de San Martín*. Montevideo: Imp. Zorrilla de San Martín, 1956.

Zum Felde, Alberto. «Prólogo» a *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín. Buenos Aires: Ángel Estrada y C.^{ia}, 1944.

7. Nota previa

Para esta edición, sigo escrupulosamente la publicada en Montevideo por Barreiro y Ramos en 1923, que fue la última que revisó y corrigió Juan Zorrilla de San Martín, tanto en lo que se refiere al texto, como a la puntuación y a la división de las partes de los cantos que difiere, aunque mínimamente, de la primera edición. Incluyo, porque así lo hizo el autor en la revisión de 1930, el epígrafe que apareció en la portada de 1888, eliminado desde la edición de Fernando Fe, de 1892.

Teniendo en cuenta la exhaustiva edición que, en 1984, ofreció Antonio Seluja, en la que señala todas las variantes existentes entre las ediciones de 1888, 1918 y 1923, remito a esa edición para quien quiera comprobar las diferencias textuales entre ellas. Sí anoto, en cambio, las variantes significativas encontradas, después de su cotejo, en la edición de la que se encargaron, en 1955, los hijos del poeta.

Detrás del poema se inserta el «Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto», índice elaborado por el propio Zorrilla de San Martín e incluido ya en la primera edición de 1888.

He modernizado la ortografía siguiendo criterios actuales, aunque se mantienen algunas formas antiguas⁹¹, respetando también ciertas formas buscadas por el autor y supeditadas a la medida y ritmo del verso⁹². De igual manera, mantengo la cursiva en palabras y expresiones que, desde la primera edición, el poeta quiso que así aparecieran. En cuanto a las notas al poema, hago la anotación solamente la primera vez que la palabra o expresión aparece en el texto.

⁹¹ p.ej. *obsuro*, *obscuridad* y sus derivados.

⁹² p.ej. *contræ* (vv. 127 y 3787); *intérvalos* (vv. 1192, 1750 y 4480); *rüido* (v. 3346); *aurëolas* (v. 4198); *diluïda* (v. 4250), etc.....; así como, en ciertas ocasiones, los acentos en las palabras *aún* y *solo*.

Como apéndice a esta edición incorporo dos textos de Juan Zorrilla de San Martín: el poema «El árbol malo (Leyenda indiana)», escrito en Chile en 1874 y dado a conocer por la revista *La Estrella de Chile* ese mismo año; y el artículo «El libreto de Tabaré», consideraciones del autor sobre el proyecto de Bretón para hacer una adaptación del poema y llevarla a la ópera. El artículo apareció en París, en la revista *Mundial Magazine* el año 1912, y fue reproducido posteriormente en las ediciones de 1918, 1923, 1930 y 1955, aunque en este último caso, con el título «Autocrítica de *Tabaré*». Mantengo el texto de 1923, que presenta algunas variantes con respecto a la versión primigenia⁹³.

Quiero agradecer a la Biblioteca Central de Cantabria la ayuda proporcionada para consultar algunos estudios importantes sobre el tema y fotografiar las cubiertas del ejemplar de la edición de la editorial Cervantes, de Barcelona y del estudio *Tabaré: Proceso de Creación*. Mi agradecimiento se extiende también a mis colegas Eva Soltero, por facilitarme la consulta de la edición de 1984 y Niall Binns por prestarme su ejemplar de la edición de 1905; a Enrique García, del Instituto Cervantes de Nueva York, que me ha procurado textos que, de otra manera, me hubiera resultado imposible consultar. A mi marido, José Javier, y a la familia Etayo Rodríguez por sus atinadas sugerencias y por haber sabido resistir mis neurosis y obsesiones a lo largo del proceso de investigación. Y a todos los que, de una forma u otra, han estado apoyándome durante la elaboración de este trabajo.

⁹³ Para quien pueda estar interesado en la lectura de la primera versión de este artículo, está disponible en red a través de la página de la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004292362&search=&lang=es>

TABARÉ

*... in iniquitatibus conceptus sum;
et in peccatis concepit me mater mea.*

El Rey Profeta

Dedicatoria

A mi esposa, Elvira Blanco de Zorrilla

Te dedico *Tabaré*... ¿Y qué he de hacer?

Si fuera a esperar la época en que podré o no producir algo digno de ti, tendría que renunciar a la satisfacción de escribir tu nombre, que me es tan querido, al frente de una de mis obras.

Te lo dedico, pues; a ti, la inspiradora de aquellos mis primeros cantos de amor que aún me parece escuchar a la distancia, como una serenata que acaba de pasar por mi lado, y cuyos acordes lejanos se desvanecen en una queja llena de melancolía.

Viejo ya, aunque sin canas y quizá sin muchos años, siento llegar hasta mí, fundidas en un solo acorde, las últimas notas de aquellos mis cantos de adolescente, y las primeras risas de nuestros hijos. Hay algo de todo eso en la inspiración, que ha dado vida, más o menos efímera, a este poema; hay, por consiguiente, mucho que es tuyo; tu espíritu y el mío palpitan identificados en él.

Sin duda por eso he mirado a *Tabaré* con predilección; tú lo sabes, pues ha sido tu rival durante muchas de esas pocas horas que el trabajo incesante o las preocupaciones de mi agitada vida me han dejado libres, y que hubieran sido tuyas y de nuestros hijos, si no me las hubiera reclamado con derecho el pobre indio, soñada personificación de una estirpe muerta, que, cuando menos, tiene derecho a nuestra compasión.

¡Cuántas veces, aunque no muy de grado, ahuyentaste de mi mesa de labor a nuestra querida y bulliciosa caterva, para hacer silencio en torno de la cuna

de mi charrúa! Quiero devolverte esas horas, dedicándote la obra a que ellas fueron consagradas.

Lee, una que otra vez, a nuestros hijos, algunas de las estrofas de este pedazo de historia de nuestra patria, de esta su hermosa patria uruguaya que, con tanto tesón, les enseñamos a amar después de Dios. Si ellos llegaran a advertir que esta página íntima está fechada en el destierro, recuérdales, pues tú lo sabes, que no debe culparse de ello a la patria, y enséñales a preferir siempre el sufrimiento, que tú has sobrellevado conmigo, al abandono de su misión moral en la tierra.

No sin algún pesar me separo de *Tabaré* para darlo al público. Él ha sido mi compañero inseparable y bueno durante estos últimos años de tantas amarguras para mi espíritu, y, lo que es peor, de tantas desgracias para nuestro país. Pero va a tus manos, y esto hace menos sensible la despedida.

Que tú quieres también un poco a mi indio; que tú lo mirarás con menos indiferencia de lo que él acaso merece, me lo demuestra el hecho de haber tú sentido una antipatía, y una repulsión invencibles hacia D. Gonzalo de Orgaz, porque lo hirió de muerte en el bosque.

Si a ti se te hubiera dado a elegir el desenlace de mi poema, yo bien me sé cuál hubieras elegido.

¡No podía ser!

No: tu idea era imposible. Blanca (tu raza, nuestra raza), ha quedado viva sobre el cadáver del charrúa.

Pero, en cambio, las últimas notas que escucharás en mi poema son los lamentos de la española y la oración del monje; la voz de nuestra raza y el acento de nuestra fe; la caridad cristiana y la misericordia eterna.

El poeta no puede decir mentiras, por más dulces que ellas sean.

¿Te ríes?

Pues, no te lo digo en broma. El arte es la verdad, la alta verdad inoculada en la ficción, como un soplo vivificante y eterno; de ahí que la verdad, lo real en el arte, no esté en la forma, como lo eterno del hombre no está en el cuerpo.

Y la prueba de ello la tienes en que la alta verdad, la excelsa realidad del pensamiento, alma de la creación artística, ha inmortalizado y conducido triunfantes, a través de los siglos, obras de formas diversas y hasta radicalmente opuestas; formas que recorren un diapasón tan extenso como el que media (te citaré dos obras que tú conoces), entre *La Tempestad* de Shakespeare y *El Quijote* de Cervantes.

El arte contribuye poderosamente a la felicidad y al mejoramiento sociales, ¿sabes por qué?

¿Será porque copia o reproduce lo que existe materialmente, lo que todo el mundo ve y toca, y porque consigue despertar en el hombre las mismas impresiones que las escenas reales despiertan en él?

Todo lo contrario.

El arte contribuye al mejoramiento social porque, por medio de él, el común de las gentes participa de la visión de los hombres excepcionales, y se eleva y ennoblece en la contemplación de aquello cuya existencia no conocería, si el poeta no le dijera: levanta la frente; sube conmigo a las regiones de la belleza; la atmósfera es pura, porque acaba de atravesarla la tempestad del genio, que, como las tempestades de la tierra, purifica el ambiente.

En una palabra: el arte no es otra cosa que la reproducción sensible de la vida ideal.

Y la vida única de la inteligencia es la verdad, como la única de la voluntad es el bien.

De ahí que la sola fuente de belleza artística sea el pensamiento en que el bien se difunde y la verdad splende; de ahí que, como antes te decía, el poeta no puede decir mentiras.

Yo debía, pues, decir la verdad en *Tabaré*; inocularla en el organismo literario que amasaba con el limo de nuestra tierra virgen y hermosa.

No extrañes que haya elegido una verdad llena de inmensa tristeza: las que más aprietan al corazón, son las que más eficazmente lo exprimen; las que le hacen verter su jugo más íntimo.

El de mi alma va en *Tabaré*; por eso te lo ofrezco en una fecha que nos es querida.¹

JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN

Buenos Aires, 19 de Agosto de 1886

¹ Después de escrita esta página, que respeto hasta en sus incorrecciones, y antes de darla a la prensa, mi esposa ha muerto... He bendecido la voluntad de Dios que me la dio y me la quitó; he ofrecido a Dios, como holocausto propiciatorio, los pedazos de mi corazón que Él destrozó. Con la absoluta evidencia de la fe, solo veo en el dolor el nuncio de las divinas misericordias. Sea. (Nota del autor).

Introducción

I	
Levantaré la losa de una tumba; e internándome en ella, encenderé en el fondo el pensamiento que alumbrará la soledad inmensa.	1
Dadme la lira, y vamos: la de hierro, la más pesada y negra; esa, la de apoyarse en las rodillas, y sostenerse con la mano trémula,	5
mientras la azota el viento temeroso que silba en las tormentas, y, al golpe del granizo restallando, sus acordes difunde en las tinieblas;	10
la de cantar, sentado entre las ruinas, como el ave agorera; la que, arrojada al fondo del abismo, del fondo del abismo nos contesta.	15
Al desgranarse las potentes notas de sus heridas cuerdas, despertarán los ecos que han dormido sueño de siglos en la obscura huesa;	20

y formarán la estrofa que revele
 lo que la muerte piensa;
 resurrección de voces extinguidas,
 extraño acorde que en mi mente suena.

II

Vosotros, los que amáis los imposibles; 25
 los que vivís la vida de la idea;
 los que sabéis de ignotas muchedumbres,
 que los espacios infinitos pueblan,

y de esos seres que entran en las almas
 y mensajes oscuros les revelan, 30
 desabrochan las flores en el campo,
 y encienden en el cielo las estrellas;

los que escucháis quejidos y palabras
 en el triste rumor de la hoja seca,
 y algo más que la idea del invierno, 35
 próximo y frío, a vuestra mente llega,

al mirar que los vientos otoñales
 los árboles desnudan, y los dejan
 ateridos, inmóviles, deformes,
 como esqueletos de hermosuras muertas, 40

seguidme, hasta saber de esas historias
 que el mar, y el cielo, y el dolor nos cuentan;
 que narran el ombú de nuestras lomas,
 el verde canelón de las riberas,

la palma centenaria, el camalote, 45
 el ñandubay, los talas y las ceibas¹:
 la historia de la sangre de un desierto,
 la triste historia de una raza muerta.

¹ Para los términos ombú, canelón, camalote, tala, ceiba y ñandubay, véase, al final del poema, la parte titulada «Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto», notas elaboradas por el propio Juan Zorrilla de San Martín.

Y vosotros aún más, bardos amigos,
 trovadores galanos de mi tierra, 50
 vírgenes de mi patria y de mi raza
 que templáis el laúd de los poetas;

seguidme juntos, a escuchar las notas
 de una elegía, que, en la patria nuestra,
 el bosque entona, cuando queda solo, 55
 y todo duerme entre sus ramas quietas;

crecen laureles, hijos de la noche,
 que esperan lirás, para asirse a ellas,
 allá en la obscuridad en que aún palpita
 el grito del desierto y de la selva. 60

III

¡Extraña y negra noche! ¿Dónde vamos?
 ¿Es esto cielo, o tierra?
 ¿Es lo de arriba? ¿Lo de abajo? Es lo hondo,
 sin relación, ni espacio, ni barreras;

sumersión del espíritu en lo oscuro, 65
 reino de las quimeras,
 en que no sabe el pensamiento humano
 si desciende, o asciende, o se despeña;

el caos de la mente, que, pujante,
 la inspiración ordena; 70
 los elementos vagos y dispersos
 que amasa el genio, y en la forma encierra.

Notas, palabras, llantos, alaridos,
 plegarias, anatemas,
 formas que pasan, puntos luminosos, 75
 gérmenes de imposibles existencias;

vidas absurdas, en eterna busca
 de cuerpos que no encuentran;

días y noches en estrecho abrazo, que espacio y tiempo en que vivir esperan;	80
líneas fosforescentes y fugaces, y que en los ojos quedan como estrofas de un himno bosquejado, o gérmenes de auroras o de estrellas;	
colores que se funden y repelen en inquietud eterna, ansias de luz, primeras vibraciones que no hallan ritmo, no dan lumbre, y cesan;	85
tipos que hubieran sido, y que no fueron y que aun el ser esperan;	90
informes creaciones, que se mueven con una vida extraña o incompleta;	
proyectos, modelados por el tiempo, de razas intermedias;	
principios sutilísimos, que oscilan entre la forma errante y la materia;	95
voces que llaman, que interrogan siempre, sin encontrar respuesta;	
palabras de un idioma indefinible que no han hablado las humanas lenguas;	100
acordes que, al brotar, rompen el arpa, y en los aires revientan estridentes, sin ritmo, como notas de mil puntos diversos que se encuentran,	
y se abrazan en vano sin fundirse, y hasta esa misma repulsión ingénita forma armonía, pero rara, absurda, música indescriptible, pero inmensa;	105

rumor de silenciosas muchedumbres;
tumultos que se alejan... 110
todo se agita, en ronda atropellada,
en esta obscuridad que nos rodea;

todo asalta en tropel al pensamiento,
que en su seno penetra
a hacer inteligible lo confuso, 115
a enfrenar lo que huye y se rebela;

a consagrar, del ritmo y del sonido,
la unión que viva eterna;
la del color y el alma con la línea;
de la palabra virgen con la idea; 120

todo brota en tropel, al levantarse
la ponderosa² piedra,
como bandada de aves que, chirriando,
brota del fondo de profunda cueva;

nube con vida que, cobrando formas 125
variables y quiméricas,
se contrae, se alarga, y se revuelve
por sí misma empujada en las tinieblas.

Y así cuajó en mi mente, obedeciendo
a una atracción secreta, 130
y entre risas, y llantos, y alaridos,
se alzó la sombra de la raza muerta:

de aquella raza que pasó, desnuda
y errante, por mi tierra,
como el eco de un ruego no escuchado, 135
que, camino del cielo, el viento lleva.

² Ponderosa: que pesa mucho.

IV

Tipo soñado, sobre el haz surgido
 de la infinita niebla;
 ensueño de una noche sin aurora,
 flor que una tumba alimentó en sus grietas: 140

cuando veo tu imagen impalpable
 encarnar nuestra América,
 y fundirse en la estrofa transparente,
 darle su vida, y palpitar en ella;

cuando creo formar el desposorio 145
 de tu ignorada esencia
 con esa forma virgen, que los genios
 para su amor o su dolor encuentran;

cuando creo infundirte, con mi vida,
 el ser de la epopeya, 150
 y legarte a mi patria y a mi gloria,
 grande como mi amor y mi impotencia,

el más débil contacto de las formas
 desvanece tu huella,
 como al contacto de la luz, se apaga 155
 el brillo sin calor de las luciérnagas.

Pero te vi. Flotabas en lo oscuro,
 como un jirón de niebla;
 afluían a ti, buscando vida,
 como a su centro acuden las moléculas, 160

líneas, colores, notas de un acorde
 disperso, que frenéticas
 se buscaban en ti; palpitaciones
 que en ti buscaban corazón y arterias;

miradas que luchaban en tus ojos 165
 por imprimir su huella,

y lágrimas, y anhelos, y esperanzas,
que en tu alma reclamaban existencia;

todo lo de la raza: lo inaudito,
 lo que el tiempo dispersa, 170
y no cabe en la forma limitada,
y hace estallar la estrofa que lo encierra.

Ha quedado en mi espíritu tu sombra,
 como en los ojos quedan
los puntos negros, de contornos ígneos, 175
que deja en ellos una lumbre intensa...

¡Ah! no, no pasarás, como la nube
que el agua inmóvil en su faz refleja;
como esos sueños de la media noche
que en la mañana ya no se recuerdan; 180

Yo te ofrezco, ¡oh ensueño de mis días!
la vida de mis cantos, que en la tierra
vivirán más que yo... ¡Palpita y anda,
forma imposible de la estirpe muerta!

Libro primero

Canto primero

I	
El <i>Uruguay</i> y el <i>Plata</i>	185
vivían su salvaje primavera; la sonrisa de Dios, de que nacieron, aún palpita en las aguas y en las selvas;	
aún viste al espinillo ³ su amarillo <i>tipoy</i> ⁴ ; aún en la yerba engendra los vapores temblorosos, y a la calandria en el <i>ombú</i> despierta;	190
aún dibuja misterios en el <i>mburucuyá</i> ⁵ de las riberas, anuncia el día, y, por la tarde, enciende su último beso en la primera estrella;	195

³ Espinillo: arbusto de madera dura, cuyas ramas tienen abundantes espinas de color gris claro y flores amarillas muy pequeñas.

⁴ Tipoy: prenda de vestir. Es una camisa larga de manga corta con adornos de encaje, de un tejido parecido a la red; sobre ella se ponían las sayas atadas a la cintura. Aquí es el «vestido» del arbusto, en una clara personificación.

⁵ Para las voces Uruguay, Plata y mburucuyá, ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

aún alienta en el viento
 que cimbra blandamente las palmeras,
 que remece los juncos de la orilla,
 y las hebras del sauce balancea; 200

y hasta el río dormido
 baja, en el rayo de las lunas llenas,
 para enhebrar diamantes en las olas,
 y resbalar o retorcerse en ellas⁶.

II

Serpiente azul, de escamas luminosas, 205
 que, sin dejar sus ignoradas cuevas,
 se enrosca entre las islas, y se arrastra
 sobre el regazo virgen de la América,

el *Uruguay* arranca a las montañas
 los troncos de sus ceibas, 210
 que, entre espumas y grandes camalotes,
 al *río como mar*⁷ y al mar entrega.

El himno de sus olas
 resbala melodioso en sus arenas,
 mezclando sus solemnes pensamientos 215
 con el del blando acorde de la selva;

y al grito temeroso
 que lanzan en los aires sus tormentas,
 contesta el grito de una raza humana
 que aparece desnuda en las riberas. 220

Es la raza *charrúa*⁸,
 de la que el nombre apenas

⁶ y *resbalar y retorcerse en ellas*, en la edición del Centenario (Montevideo: Mosca Hnos., 1955).

⁷ El Paraná-Guazú de los charrúas, el Río de la Plata.

⁸ Charrúa: pueblo guerrero con un modo de vida de carácter nómada que habitaba la zona del río Negro (Hum); después de la llegada de los españoles y la fundación de Montevideo,

han guardado las ondas y los bosques,
para que evoque el alma de un poema;

nombre que aun reproduce 225
la tempestad lejana, que se acerca
formando los fanales del relámpago
con las pesadas nubes cenicientas.

Es la raza indomable,
que alentó en esta tierra, 230
patria de los amores y las glorias,
que al Uruguay y al Plata se recuesta;

la patria, cuyo nombre
es canción en el arpa del poeta,
grito en el corazón, luz en la aurora, 235
fuego en la vida, y en el cielo estrella.

III

La encuentra el pensamiento, antes que el hombre
antiguo la sorprenda,
en lucha con la tierra y con el cielo,
y en su salvaje libertad envuelta. 240

Para ella, el horizonte cierra el mundo,
con un muro de piedra;
tras él, duermen las tardes y las lunas;
tras él, la aurora duerme y se despierta.

Cruza el salvaje errante 245
la soledad de la llanura inmensa,
y el amarillo tigre, como él hosco,
como él fiero y desnudo, la atraviesa;

el tigre brama; el indio
 contesta en el silbido de su flecha. 250
 ¿Dónde va? ¿Qué persigue? Tras su paso,
 sobre ese hermoso suelo, ¿qué nos deja?

¿Para él está formada
 esa encantada tierra,
 que a los diáfanos cielos de Diciembre 255
 retribuye una flor por cada estrella?

¿Para él, sus grandes ríos
 cantando se despeñan
 los himnos inmortales de sus olas?
 ¿Qué fue esa raza que pasó sin huella? 260

¿Fue el último vestigio
 de un mundo en decadencia?
 ¿Crepúsculo sin día? ¿Noche acaso,
 que surgió oscura de la luz eterna?

La eterna lumbre solo engendra auroras. 265
 La noche, las tinieblas
 son ausencia de luz; la eterna noche
 es solo del Creador la eterna ausencia.

En esa raza, de un excelso origen
 aún el vestigio queda, 270
 como el toque de luz amarillento
 que un sol que muere en los espacios deja.

Hay lumbre en esos ojos, siempre huraños;
 fuego que encienden solo las ideas;
 mas la lumbre se extingue, y una raza, 275
 falta de luz, se extinguirá con ella.

Nacida para el bien, el mal la rinde;
 destinada a la paz, vive en la guerra...

Hojas perdidas de su tronco enfermo,
el remolino las arrastra enfermas. 280

IV

A las tribus lejanas
convocan las hogueras
que encendió *Caracé*⁹, sobre las lomas,
como gritos de fuego y de pelea;

Caracé, en cuyo cuerpo 285
las heridas se cuentan
como las manchas en la piel del tigre;
y por eso le prestan obediencia.

Caracé, en cuyo toldo¹⁰
las pieles y sangrientas cabelleras 290
de los caciques *yaros* y *bohanes*¹¹
que su brazo arrancó, prueban su fuerza;

que tiene diez mujeres
que aguzan¹² las espinas de sus flechas,
y los fuegos encienden de su toldo, 295
y el jugo de las palmas le fermentan,

Nadie sabe los fríos¹³
que ha vivido el cacique; pero cuentan

⁹ Caracé: cacique indígena, pariente de Abayubá. Derrotó al Adelantado Ortiz de Zárate. (Ver nota al verso 764).

¹⁰ Toldo: vivienda de los indígenas construida con cuatro palos clavados al suelo sobre los que se colocaban travesaños horizontales; a los costados instalaban esteras de juncos que les protegían del viento, y en épocas de frío y lluvia agregaban otras para formar el techo. Era una estructura fácil de transportar y armar, lo que les era indispensable por su carácter nómada.

¹¹ Los indios yaros habitaban en la margen oriental del Uruguay, entre los ríos San Salvador y Negro. Los bohanes vivían a lo largo del río Uruguay en los departamentos de Paysandú y Río Negro. Ver Antonio Seluja, «Estudio introductorio» a *Tabaré*, Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria, 1984: 110.

¹² Aguzan: afilan.

¹³ Los fríos: expresión guaraní por *los años*.

que, allá *en el tiempo de los soles largos*¹⁴,
al Uruguay llegó, desde la sierra 300

lejana, muy lejana,
que ve salir el sol, cuando las ceibas
en que hoy anida el águila, sentían
correr la savia en su primer corteza.

Ya entonces había visto 305
cruzar las lunas en las *horas lentas*¹⁵;
pero aún es joven, cual si con sus manos
contar sus fríos *Caracé* pudiera;

aún en sus fuertes dedos,
es la maza de piedra 310
el brazo de la muerte, que, en las tribus,
derrama el frío que en los huesos queda.

V

¿Por qué el viejo cacique
a las tribus congrega,
toma la maza, y apercibe el arco 315
que nadie, sino él, cimbrar¹⁶ intenta?

¿Por qué, bajo sus párpados,
brilla con luz siniestra
la pupila, pequeña y prolongada,
en que se encienden sus miradas fieras? 320

¿Acaso los *bohanes*
la vencida cabeza
alzan de nuevo, y su guerrera lanza
del charrúa clavaron en la selva?

¹⁴ Tiempo de los soles largos: expresión guaraní por verano.

¹⁵ Horas lentas: expresión guaraní por *noche*.

¹⁶ Cimbrar: torcer o doblar. Tensar el arco.

¿Acaso, al otro lado 325
del río como mar, las humaredas
se ven del indio *querandí*¹⁷, y provocan
del Uruguay la tribu turbulenta?

No: Caracé no teme 330
que los indios se atrevan
a encender junto al *Hum*, un solo fuego,
mientras seis lunas a brillar no vuelvan¹⁸;

lo que hace que el cacique 335
ciña a su frente estrecha
las plumas de avestruz, y ajuste el arco,
y, al par del fuego, su mirada encienda,

es que tendido estaba 340
en la playa desierta,
cuando vio que cruzaba por las islas
del *Paraná-Guazú*, piragua inmensa,

que, como garza enorme,
flotaba entre la niebla,
dando a los aires las extrañas alas,
y volando con rumbo a la ribera.

El Uruguay en vano 345
sale a su encuentro, y ladra bajo de ella;
en vano, con las olas encrespadas,
sus costados, airado, abofetea;

la nave avanza altiva;
lanza un grito del cielo que retiembla; 350

¹⁷ Querandí: tribu indígena, dentro del grupo de los Pampas, que habitaba territorio argentino. El nombre, que significa *hombres o gente con grasa*, era la palabra que usaban los guaraníes para denominar a este grupo, ya que la grasa animal era muy importante en su dieta.

¹⁸ «Los charrúas contaban los meses por el ciclo lunar; por lo tanto la expresión *seis lunas...* significa *seis meses de luna llena*». (Seluja, «Estudio introductorio», 112).

llega a la costa, y, agarrando al río
por la erizada crin, en él se sienta.

VI

A Caracé el cacique
han rodeado las tribus más guerreras;
y, entre el espeso matorral del río, 355
como banda escondida de luciérnagas,

los ojos de los indios fosforecen,
al ver, sobre la arena,
cómo descienden, de la extraña nave,
los hombres blancos de la raza nueva; 360

y cómo, dando al viento
y clavando en el suelo su bandera,
se agrupan en su torno, y con sus voces,
la sorprendida soledad atruenan.

¡Extraños seres! Brillan 365
a los rayos del sol¹⁹. Nada recelan.
Y las lomas los miran, y el barranco;
y el Uruguay se empina, y los observa;

y los indios ocultos
mutuamente se muestran, 370
con los brazos desnudos extendidos,
el grupo extraño que al jaral se acerca.

VII

Entre inmenso alarido,
una lluvia rabiosa de saetas
parte del matorral, y de salvajes 375
un enjambre fantástico tras ellas.

¹⁹ Desde Colón, en toda relación del descubrimiento aparece la idea recurrente del brillo de los españoles, provocado por el reflejo del sol en las armaduras.

La bola arrojadiza²⁰
 silba, y choca del blanco en la cabeza;
 muere el caído, y queda para siempre
 amortajado en su armadura negra²¹, 380

y, los que no cayeron,
 huyen despavoridos por las breñas,
 dejando sangre en la salvaje playa,
 y una mujer en la sangrienta arena.

VIII

Parece flor de sangre; 385
 sonrisa de un dolor; es la primera
 gota de llanto que, entre sangre tanta,
 derramó España en nuestra virgen tierra.

Pálida como el lirio,
 sola con vida entre los muertos queda. 390
Caracé, que a su lado se detiene,
 con avidez felina la contempla,

mientras los rudos golpes
 de las hachas de piedra
 del postrado español en la armadura 395
 y en los cráneos inmóviles, resuenan.

IX

«De los guerreros muertos
 vuestra será la hermosa cabellera;
 su blanca piel ajuste vuestros arcos,
 y sus dientes adornen vuestras tiendas; 400

²⁰ Bola arrojadiza: boleadoras, arma de los indígenas usada para cazar animales grandes realizada con dos o tres bolas de piedra forradas de cuero y unidas por cordeles a una anilla.

²¹ Obsérvese el contraste: la armadura de los españoles, brillante en el momento de la llegada, se ha vuelto negra, como un símbolo de la muerte que encontraron.

y sus extrañas armas,
que brillan como el astro, serán vuestras;
y los *tipoy*s, que sus espaldas cubren,
como las rojas flores a la ceiba.

Caracé solo quiere 405
en su toldo a la blanca prisionera,
que de su techo encenderá los fuegos,
los fuegos del amor y de la guerra».

Tal hablaba el cacique, 410
en sus brazos llevando a Magdalena
al bosque solitario de los talas,
en que tiene su oculta madriguera.

X

Hermanos del dolor, bardos amigos,
trovadores galanos de mi tierra,
que me seguís en la jornada oscura 415
a través del misterio de la selva:
 ensayad en el alma
el acorde otoñal... la noche llega.

El acorde que suena cuando el ave 420
vuelve en silencio al nido que la espera,
y hasta el lirio más pálido del campo
para dormir en paz, su broche cierra,
 y su perfume virgen
con el amor de otros perfumes sueña.

Vosotros, los que, al peso de la tarde, 425
inclináis tristemente la cabeza,
y amáis el cielo cuando en él agita
su ala tremante²² la primera estrella;
 calzaos las sandalias
con que hasta el alma del dolor se llega. 430

²² Tremante: temblorosa.

Si el alma vuestra, ¡oh bardos!
 bañada en el Jordán de la tristeza,
 es pura, como la última palabra
 que acaso os dijo vuestra madre muerta,

llegaos en silencio 435
 al tálamo sangriento de la selva...
 Es ya de noche; los rumores lloran...
 ¡No despertéis a la española enferma!

Canto segundo

I

¡Cayó la flor al río!
 Los temblorosos círculos concéntricos 440
 balancearon los verdes camalotes,
 y en el silencio del juncal murieron.

Las aguas se han cerrado;
 las algas despertaron de su sueño,
 y la flor abrazaron, que moría, 445
 falta de luz, en el profundo légamo...

Las grietas del sepulcro
 han engendrado un lirio amarillento;
 tiene el perfume de la flor caída,
 su misma palidez... ¡La flor ha muerto! 450

Así el himno sonaba
 de los lejanos ecos;
 así cantaba el *uruti*²³ en las ceibas.
 y se quejaba en el sauzal el viento.

II

Siempre llorar la vieron los charrúas; 455
 siempre mirar al cielo,

²³ Uruti: pájaro blanco, también llamado *boyerito*.

y más allá... Miraba lo invisible,
con los ojos azules y serenos.

El cacique a su lado está tendido.
Lo domina el misterio. 460

Hay luz en la mirada de la esclava,
luz que alumbra sus lágrimas de fuego,

y ahuyenta al indio, al derramar en ellas
ese blanco reflejo
de que se forma el nimbo de los mártires, 465
la diáfana sonrisa de los cielos.

Siempre llorar la vieron los charrúas,
y así pasaba el tiempo.
Vedla sola en la playa. En esa lágrima
rueda por sus mejillas un recuerdo. 470

Sus labios las sonrisas olvidaron,
solo salen de entre ellos
las plegarias, vestidas de elegías,
como coros de vírgenes de un templo.

III

Un niño, llora. Sus vagidos²⁴ se oyen, 475
del bosque en el secreto²⁵,
unidos a las voces de los pájaros
que cantan en las ramas de los ceibos.

Le llaman *Tabaré*²⁶. Nació una noche,
bajo el oscuro techo 480
en que el indio guardaba a la cautiva
a quien el niño exprime el blanco seno.

²⁴ Vagido: gemido.

²⁵ Secreto: lugar escondido y desconocido.

²⁶ Para la voz *Tabaré* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

Le llaman *Tabaré*. Nació en el bosque
de Caracé el guerrero;
ha brotado, en las grietas del sepulcro, 485
un lirio amarillento.

Risa de mi dolor, hijo del alma,
alma de mis recuerdos,
lo llamaba gimiendo la cautiva
al apretarlo en su calor materno, 490

y al entonar los cánticos cristianos
para arrullar su sueño;
los cantos de Belén²⁷, que al fin escucha
la soledad callada del desierto.

Los escuchan con fe las alboradas, 495
los balbucian los ecos,
y, en las tardes que salen de los bosques,
anda con ellos sollozando el viento.

Son los cantos cristianos, impregnados
de inocencia y misterio, 500
que acaso aquella tierra escuchó un día,
como se siente el beso de un ensueño.

IV

El indio niño en las pupilas tiene
el azulado cerco
de las flores del cardo, cuando se abren 505
después de un aguacero.

Los charrúas, que acuden a mirarlo,
clavan los ojos negros
en los ojos azules de aquel niño
que se recuesta en el materno seno, 510

²⁷ Cantos de Belén: villancicos. Canciones populares cristianas propias de la Navidad.

y lo oyen y lo miran asombrados,
 como a un pájaro nuevo
 que, llamado, al pasar, por los zorzales²⁸,
 bajó del viento para unirse a ellos.

Mira el niño a la madre; esta llorando 515
 lo mira, y mira el cielo,
 y envía, en su mirada, a lo infinito
 un amor que en el mundo es extranjero;

Y quiere al árbol, porque da su sombra 520
 a aquel pequeño cuerpo;
 y es para ella más azul el aire,
 más diáfano el ambiente y más sereno.

La tarde, al descender sobre su alma,
 descende como el beso 525
 de la hermana mayor sobre la frente,
 del hermanito huérfano;

y tiene ya más alas su plegaria;
 su llanto más consuelo;
 y más risa la luz de las estrellas,
 y el ruido de los sauces más misterio. 530

V

¿Adónde va la madre silenciosa?
 Camina, a paso lento,
 con el hijo en los brazos. Llega al río.
 Es la hermosa mujer del Evangelio.

¡E invoca a Dios en su misterio agosto! 535
 Se conmueve el desierto,
 y el indio niño siente en la cabeza
 de su bautismo el fecundante riego.

²⁸ Zorzal: pájaro que se caracteriza por su canto melodioso.

La madre le ha entregado, sollozando,
 el gran legado eterno. 540
 El Uruguay, al ofrecerle el agua,
 canta con el juncal un himno nuevo.

Se eleva, en transparentes espirales,
 el primitivo incienso;
 una invisible aparición derrama 545
 el resplandor del nimbo entre los ceibos.

Se adivinan cantares
 a medio pronunciar, que flotan trémulos,
 y de seres que absortos los escuchan
 se cree sentir el contenido aliento; 550

hay sonrisas posadas
 entre los puros labios entreabiertos
 de un invisible coro, que, en el aire,
 bate a compás las alas en silencio.

Hay contacto del cielo con la tierra... 555
 y aparece el misterio.
 Vacila el hombre en su presencia, y mudo,
 cierra los ojos, para ver más lejos.

VI

Madre: ¡no llores más! Siempre en tus ojos
 gotas de llanto veo, 560
 que humedecen tu voz y tus miradas,
 tus cantos y tus besos;

con ese llanto siempre
 al despertar te encuentro.
 ¿Quién lleva, por qué lleva tantas lágrimas 565
 hasta el mismo silencio de tus sueños?

¡No llores más! Porque no llores nunca
 yo, madre, siempre rezo
 la oración que despierta en mis mañanas,
 y se duerme conmigo cuando duermo. 570

¿Por qué lloras? Las tribus no te ofenden²⁹;
 ¿oyes? Están muy lejos.
 Beben sangre de palmas y algarrobos,
 y después dormirán³⁰; no tengas miedo.

En la cruz que recibe las plegarias, 575
 en esa que has clavado entre los ceibos,
 a hacer su nido bajarán los ángeles,
 y a recoger mis ruegos.

No llores; que la virgen invisible
 que me enseñas a amar, vendrá por ellos, 580
 y a ti también te besará en la frente,
 y a nuestro lado velará tu sueño.

La madre sollozaba;
 apretaba su hijo sobre el seno,
 y sus miradas húmedas 585
 escalaban los mundos ascendiendo.

Huían de la tierra, hasta posarse
 en el regazo eterno;
 pero del cielo ansiosas descendían
 el indio niño a acariciar de nuevo. 590

VII

Cayó la flor al río,
 y, en el oscuro légamo,
 derramó su perfume entre las algas.
 Se ha marchitado, ha muerto.

²⁹ Ofender: en el sentido de *hacer daño*.

³⁰ Los indígenas utilizaban la algarroba y la palma para, mediante la fermentación, producir bebidas alcohólicas.

Las algas la estrecharon 595
 en sus brazos de hielo...
 Ha brotado, en las grietas del sepulcro,
 un lirio amarillento.

.....

VIII

Duerme, hijo mío; mira, entre las ramas 600
 está dormido el viento;
 el tigre en el flotante camalote,
 y en el nido los pájaros pequeños.

Ya no se ven los montes de las islas:
 también están durmiendo.
 Han salido las nutrias de sus cuevas; 605
 se oye apenas la voz del teru-tero³¹.

.....

Las tribus embriagadas
 aullaban a lo lejos;
 el aire, con los roncós alaridos,
 elaboraba quejas y lamentos. 610

Tras la salvaje orgía,
 vendrá el cacique ebrio;
 vendrá a buscar a su cautiva blanca,
 que a su hijo esconderá tras de los ceibos.

IX

Cayó la flor al río. 615
 Se ha marchitado, ha muerto.
 Ha brotado, en las grietas del sepulcro,
 un lirio amarillento.

³¹ Para la voz *teru-tero* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

La madre ya ha sentido
mucho frío en los huesos; 620
la madre tiene, en torno de los ojos,
amoratado cerco;

y en el alma la angustia,
y el temblor en los miembros,
y en los brazos el niño que sonríe, 625
y en los labios el ruego.

Duerme, hijo mío. Mira: entre las ramas
está dormido el viento;
el tigre en el flotante camalote,
y en el nido los pájaros pequeños... 630

Los párpados del niño se cerraban.
Las sonrisas entre ellos
asomaban apenas, como asoman
las últimas estrellas a lo lejos.

Los párpados caían de la madre, 635
que, con esfuerzo lento,
pugnaba en vano por que no llegaran
de su pupila al agrandado hueco.

Pugnaba por mirar al indio niño
una vez más al menos; 640
pero el niño, para ella, poco a poco,
en un nimbo sutil se iba perdiendo.

Parecía alejarse, desprenderse,
resbalar de sus brazos, y, por verlo,
las pupilas inertes de la madre 645
se dilataban en supremo esfuerzo.

X

Duerme, hijo mío. Mira, entre las ramas
está dormido el viento;

el tigre en el flotante camalote,
y en el nido los pájaros pequeños; 650
 hasta en el valle
 duermen los ecos.

Duerme. Si al despertar no me encontraras,
 yo te hablaré a lo lejos;
una aurora sin sol vendrá a dejarte 655
entre los labios mi invisible beso;
 duerme; me llaman,
 concilia el sueño.

Yo formaré crepúsculos azules
 para flotar en ellos: 660
para infundir en tu alma solitaria
la tristeza más dulce de los cielos.
 Así tu llanto
 no será acerbo.

Yo empaparé de aladas melodías 665
 los sauces y los ceibos,
y enseñaré a los pájaros dormidos
a repetir mis cánticos maternos...
 El niño duerme,
 duerme sonriendo. 670

.....

La madre lo estrechó; dejó en su frente
una lágrima inmensa, en ella un beso,
y se acostó a morir. Lloró la selva
y, al entreabrirse, sonreía el cielo.

XI

¿Sentís la risa? Caracé el cacique 675
 ha vuelto ebrio, muy ebrio.
su esclava estaba pálida, muy pálida...
Hijo y madre ya duermen *los dos sueños*.

Libro segundo

Canto primero

I

¿Quién ata las pasadas sensaciones
en haces de quimeras 680
que, al roce de un recuerdo no buscado,
juntas en el cerebro se despiertan,
y, nadando en un medio indefinible,
con nuestras almas piensan?

Las notas ignoradas que, en la noche, 685
hasta nosotros llegan,
¿por quién son recogidas, y ajustadas
a un ritmo misterioso, a una cadencia,
para formar el himno prolongado
con que las sombras ruegan, 690

esa flotante ebullición sonora
que, en el aire, semeja
de mil voces distintas y lejanas
los ayes, las palabras o las quejas
que, a extinguirse temblando a nuestro lado, 695
como heridas se acercan?

¿Quién llora con la luna en los sepulcros,
 y ríe en las estrellas,
 y respira en las auras¹ otoñales,
 y anima la hoja seca, 700
 y es perfume en la flor, gota en la lluvia,
 y en la pupila idea?

Acaso en los espacios infinitos
 que el hombre no penetra,
 la vida y la armonía se difunden 705
 en cuyas formas entran,
 como elemento indispensable y justo,
 los ignorados llantos de la tierra,

los ayes de las razas extinguidas,
 su soledad eterna, 710
 los destinos oscuros, los suspiros,
 las lágrimas secretas,
 los latidos que el mundo no comprende,
 y en la eterna armonía se condensan.

.....

Vosotros, los que amáis los imposibles; 715
 los que vivís la vida de la idea;
 los que sabéis de ignotas muchedumbres
 que los espacios infinitos pueblan;

los que escucháis quejidos y palabras
 donde el silencio reina, 720
 y algo más que la idea del invierno
 os sugiere el rodar de la hoja seca,

escuchad el acorde arrebatado
 al rumor misterioso de la selva;
 la voz de aquella noche sin aurora 725
 que difunde su sombra en mi leyenda.

¹ Aura: viento suave.

II

La corriente del tiempo,
 en brazos del pasado,
 como el cadáver de otros tantos hijos,
 ha dejado los años. 730

Al tramontar las lomas
 del Uruguay, el astro
 deja envuelto en la sombra de las islas
 un villorrio español, que fue fundado
 en la desierta margen donde el río 735
 San Salvador², copioso tributario
 del Uruguay, se ensancha, al derramarse
 entre tupidos sauces y guayabos³.

El pueblo aquel, sentado en el desierto
 como un aventurero temerario, 740
 ¿es algo más que una visión de gloria?
 ¿Brotó del suelo, o descendió de lo alto?

Sus cimientos han sido, varias veces,
 con sangre de dos razas amasados;
 sus techos, convertidos en hogueras, 745
 varias veces el campo iluminaron;

y ya, más de una vez, en la colina,
 quedaron sus escombros solitarios,
 como los negros miembros de un gigante
 por la zarpa del tigre hecho pedazos. 750

² Río uruguayo que atraviesa una de las regiones agrícolas más fértiles y desemboca en el río Uruguay. Allí es donde, hacia 1574, se libró la batalla de San Salvador en la que el Adelantado Juan Ortiz de Zárate y Juan de Garay vencieron a los charrúas liderados por Sapiacán. (Ver vv. 866-1022).

³ Guayabo: árbol de gran tamaño, con flores blancas. Su fruto, de color verde amarillento, es la guayaba.

en una tierra, madriguera hermosa
 del indio más bizarro
 de los que aullaron y aguzaron flechas,
 en el salvaje mundo americano.

Como el cachorro oculto bajo el cuerpo 775
 del tigre provocado,
 así se esconde la uruguayana tierra
 de su indómito rey bajo los arcos.

El indio ruge, al escuchar la planta 780
 del extranjero blanco,
 con rugidos de rabia y de deseo,
 siempre en acecho, cauteloso, huraño.

Brilla el ojo del indio en la espesura;
 suena por todos lados
 su alarido feroz: brotan rabiosos 785
 de entre las flores sus agudos dardos.

¿Dónde se esconden? Donde esconde el viento
 sus gritos ignorados;
 donde esconde la muerte las lumbreras
 que enciende sobre el haz de los pantanos. 790

Allí donde tan solo se ve un grupo
 de chircas¹⁰ o de cardos,
 hay rostros escondidos en la sombra,
 siempre despiertos, sangre olfateando.

Allá en el matorral algo se mueve... 795
 ¿Quién trepa en el barranco?
 ¿Sentís un grito en la lejana orilla?
 Es la muerte... si vais, veréis su rastro.

¹⁰ Chirca: Árbol de madera dura, hoja áspera y flores amarillas de forma acampanada.

¿Qué hay más allá? Lo ignoto, lo imprevisto,
quizá lo sobrehumano; 800

algo más que la muerte, más obscuro...
¿Quién se llega hasta él? ¿Quién va a retarlo?

España va, la cruz de su bandera,
su incomparable hidalgo;
la noble raza madre, en cuyo pecho 805
si un mundo se estrelló, se hizo pedazos.

El pueblo altivo que, en la edad sin nombre,
era el cerebro acaso
del continente muerto,
ya sumergido en el abismo atlántico,¹¹ 810

que, no teniendo en sí, para el cadáver
de aquel coloso espacio,
dejó asomar, sobre la vasta tumba,
miembro insepulto, el mundo americano.

Solo España, ¿quién más? solo ella pudo, 815
con paso temerario,
luchar con lo fatal desconocido,
despertar el abismo y provocarlo;

llegarse a herir el lomo del desierto
dormido en el regazo 820
de la infinita soledad su madre,
y en él clavar el pabellón cristiano;

y resistir la convulsión suprema
del monstruo aquel, al revolverse airado,

¹¹ «Idea cuyo origen se halla en Platón sobre la existencia de la Atlántida, el continente antiguamente desaparecido en el hoy océano Atlántico. La idea del verso segundo de esta estrofa aparece desarrollada, años después por su autor en un artículo, *El cerebro y el corazón* (*El Bien*, (17 de septiembre de 1892): 1, cols. 4-5): *Acaso España fue un día, geológicamente considerada, la cabeza del gran coloso destrozado y sumergido en parte por el Atlántico.*» Ver Seluja, «Estudio introductorio», 136.

sin que el pavor le acongojara el alma,
ni el resistir le desarmara el brazo. 825

III

En las torcidas calles del villorrio,
la guarnición se ve diseminada:
quién aguza en la piedra
el hierro de su lanza, 830

quién enlucen un mohoso
capacete¹², o remalla
alguna vieja cota¹³, o busca en vano
sobre la gola encaje a la celada;

quién las piezas ajusta 835
de sus gastadas armas,
espaldares o antiguas escarcelas¹⁴,
de coseletes¹⁵ varios arrancadas;

mientras allá, a la sombra
tendido de una acacia, 840
algún soldado arrulla sus recuerdos
con un cantar querido de la patria.

El brazo desfallece,
sin que por ello desfallezca el alma,
de aquellos hombres recios y velludos, 845
que, para dar la postrimer lanzada,

persiguen, y no encuentran,
el corazón de la invencible raza,

¹² Capacete: parte de la indumentaria de los soldados españoles. Casco de hierro para proteger la cabeza.

¹³ Cota: parte de la indumentaria de los soldados españoles. Está hecha de malla de hierro o alambre. Se ponía encima de la armadura.

¹⁴ *espaldares o viejas escarcelas*, en la edición del Centenario, Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

¹⁵ Coselete: armadura del cuerpo, más ligera que otras, que se compone de *peto*, *brazaletes*, *gola* (para proteger el cuello), *espaldar* (para proteger la espalda), *escarcelas* (bolsa que cae desde la cintura sobre el muslo) y *celadas* (para proteger la cabeza).

que prolonga el honor de su agonía,
 más allá de su vida legendaria. 850

En el cobrizo pecho de algún indio
 postrado en la batalla,
 las escamas grabadas y arabescos
 se hallaron de las cotas y corazas

de los blancos guerreros, que el charrúa,
 con fuerza extraordinaria, 855
 estrujaba en el nudo de sus brazos,
 que tan solo la muerte desataba;

y en los dientes de muchos,
 o en sus manos crispadas, 860
 trozos sangrientos de enemiga carne
 con vestigios de vida palpitaban;

pero jamás un ruego,
 nunca una sola lágrima
 plegó los labios, ni anubló los ojos 865
 del dueño de las selvas uruguayas.

IV

*Sapicán*¹⁶, el cacique más anciano,
 ya cayó en la batalla
 después que por Garay¹⁷, en la llanura,
 vio deshechas sus tribus más bizarras. 870

¹⁶ Sapicán o Zapicán. Cacique charrúa. Dirigió la batalla de San Gabriel, en la que los charrúas derrotaron a los soldados españoles del Adelantado Ortiz de Zárate. Después fueron vencidos en la de San Salvador, donde murió junto con otros guerreros charrúas, como su sobrino Abayubá, Tabobá, Añagualpo, Yandinoca y Magaluna (Ver vv. 939-1022). Los nombres los toma Zorrilla de la crónica de Martín del Barco Centenera. Muchos de ellos serán personajes del drama histórico titulado *El Charrúa. Drama histórico en cinco actos y en verso*, escrito por Pedro Bermúdez y publicado en Montevideo en 1852. «En la narración de Centenera, Sapicán cae a manos de Juan Venialbo, al intentar vengar la muerte de Tabobá y Abayubá; Zorrilla San Martín, en cambio, ubica la muerte de estos en un momento posterior al del viejo caudillo». Ver Seluja, «Estudio introductorio», 61.

¹⁷ Juan de Garay. (1528-1583). Capitán español, Gobernador del Paraguay, explorador del río Paraná y fundador de Santa Fe (1573) y Buenos Aires (1580). El año 1574 acudió en auxilio

Sopló la muerte, y apagó en sus ojos,
 sedientos de venganza,
 el último fulgor. Pero aun la muerte,
 desde aquellas pupilas amenaza,

cuando las tribus, con clamor inmenso, 875
 del combate separan
 el cadáver, envuelto en los vapores
 de la caliente sangre que derrama.

Murió; pero en la noche, cuando el astro
 no alumbraba las barrancas, 880
 y se duermen las víboras, y agita
 solo el ñacurutú¹⁸ las lentas alas;

cuando las sombras salen de los árboles,
 y con los vientos andan,
 y la nutria nadando cruza el río, 885
 y canta el grillo oculto entre las matas,

el cacique aparece; lo ven siempre
 las tribus espantadas
 buscar en vano su arco entre los juncos,
 o su maza de pórfido en las aguas. 890

Cuando, como jauría
 de lebreles con alas,
 vientos de tempestad cruzan rabiosos,
 aullando entre las ramas;

cuando las nubes negras 895
 se ven amontonadas
 un momento, no más, sobre el relámpago
 que por el fondo de los cielos pasa,

de su tío el Adelantado Ortiz de Zárate, aislado a consecuencia de la resistencia de los indígenas, y derrotó a los principales jefes charrúas en la batalla de San Salvador.

¹⁸ Para la voz ñacurutú ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

y las gotas de lluvia
 en las hojas restallan, 900
 y golpean el lomo de los tigres,
 que encandilados y encogidos braman,

la sombra silenciosa
 cruza en los aires pálida,
 en medio al resplandor de la tormenta,¹⁹ 905
 que refleja en los ojos sin mirarla.

Esa es su frente estrecha,
 su cabellera lacia,
 y su saliente pómulo, y sus ojos
 pequeños, de pupila prolongada, 910

al acecho dispuesta
 y a devorar distancias;
 a encenderse, a apagarse entre la sombra,
 y a comprimir relámpagos de rabia.

El viento que, en su torno 915
 los centenarios ñandubáis descuaja,
 no mueve ni un cabello del cacique
 que a través de los árboles resbala;

y si acaso dispersa
 los miembros de la sombra alguna ráfaga 920
 de los vientos del Sur, vuelven al punto
 a reunirse y cobrar la forma humana.

El rayo no lo ofende,
 aunque a liarse a su cabeza vaya,
 o, silbando, en su cuerpo se retuerza, 925
 y lo ilumine con su lumbre cárdena.

¹⁹ *en medio del fulgor de la tormenta*, en la edición del Centenario, Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

El indio sigue mudo,
 buscando siempre su guerrera maza,
 y a su paso los tigres se espeluznan
 y las tribus se esconden espantadas. 930

Las plumas erizando,
 dando graznidos, el fulgor apagan
 de sus redondos ojos las lechuzas,
 que huyen a guarecerse en las barrancas;

hasta que, al oír el indio 935
 la primera canción que anuncia el alba,
 en el aire sutil pierde sus formas,
 se diluye en la luz, se va o se apaga.

V

¡También *Abayubá*²⁰ cayó en la lucha!
Abayubá, a quien llaman 940
 en vano, con sus grandes alaridos,
 las tribus que el cacique acaudillaba.

Era el joven amado
 del viejo *Sapicán*; con sus palabras
 encendía el valor de los charrúas, 945
 y con su paso y su actitud gallarda.

Aun contaba sus fríos
 por sus manos, que, hiriendo con la maza,
 eran rudas y fuertes, como el viento
 que sopla al Uruguay desde las pampas. 950

¡Cómo cayó! Al sentirse
 pasado por el hierro de una lanza,

²⁰ *Abayubá*: guerrero charrúa, sobrino de *Zapicán*. Fue hecho prisionero por Ortiz de Zárate aunque este posteriormente le dio la libertad. Participó en 1574 en la batalla de San Salvador donde, derrotados por los soldados españoles, murió junto con otros jefes charrúas.

trepó por esta, hasta morir, cortando,
con el diente afilado de la rabia²¹,

la rienda del caballo, en cuya grupa 955
el español acaba
con el puñal, la destructora brega
que la ocupada lanza comenzara.

VI

¿Y *Añagualpo*, el gigante? ¿Y *Yandinoca*²²?
También sus sombras vagan 960
en la noche sin lunas, y se envuelven
en el triste vapor de las montañas.

¿Qué fue de *Tabobá*²³? También ha muerto.
Buscaba en el combate la venganza
de *Abayubá*, cuando del sueño frío²⁴ 965
sintió en los huesos la corriente helada.

El fiero *Magaluna*²⁵,
ligero como el tigre, se abalanza
al cuello del corcel del enemigo,
al que los dientes y las uñas clava; 970

se agita, grita, ruge,
mientras el jinete el pecho le traspasa;

²¹ *con el diente afilado por la rabia*, en la edición del Centenario (Montevideo: Mosca Hnos., 1955).

²² *Añagualpo*, *Yandinoca*: guerreros charrúas muerto en 1574, en el combate de San Salvador donde sus tribus fueron vencidas por los soldados de Garay.

²³ *Tabobá*: cacique charrúa. Intervino en el combate de San Gabriel, en 1573, contra el Adelantado Ortiz de Zárate; murió al año siguiente (1574), en la batalla de San Salvador, a manos del soldado español Antonio Leiva, de la expedición de Garay.

²⁴ Sueño frío: expresión guaraní por *muerte*.

²⁵ *Magaluna*: cacique charrúa muerto, como los anteriores, en el combate de San Salvador, que libraron los soldados españoles de Garay en 1574. Es uno de los personajes del drama histórico titulado *El Charrúa. Drama histórico en cinco actos y en verso*, escrito por Pedro Bermúdez y publicado en Montevideo en 1852; en el acto III recita un monólogo conocido como *El sueño de Magaluna*.

solo la muerte lo desprende, y, yerto,
el cuerpo solo se desploma, y calla.

No volverá a tenderse 975
el arco de algarrobo que ajustaba
la mano de *Yaci*²⁶, del joven indio
que daba muerte al *yacaré*²⁷ en las aguas;

no encenderá sus fuegos
en el bosque del *Hum*, ni en sus barrancas, 980
el valiente *Terú*; las sombras negras
gimen, cuando se posan en sus armas.

¡*Maracopá*²⁸ y *Abaroré* no existen!
¡*Gualconda*²⁹ ya es esclava!
Ya no reirá la esbelta *Liropeya*³⁰, 985
la virgen más hermosa de la playa,

hija del tiempo de los soles largos,
que brillan en las ramas
cuando el botón³¹ del ceibo se revienta
como urna de sangre. Por llevarla 990

a sus toldos de pieles, muchos indios
se hendieron con sus hachas;

²⁶ *Yaci* ya había sido escogido años antes por el autor como protagonista, para el poema «El árbol malo».

²⁷ Para la voz *Yacaré* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

²⁸ *Terú*, *Maracopá*: caciques guaraníes organizados por *Yamandú* para atacar a los españoles.

²⁹ *Gualconda*: una de las indias charrúas, hecha prisionera por los españoles durante la conquista del Río de la Plata.

³⁰ *Liropeya*: indígena enamorada del guaraní *Yandubayú*, que se inmoló después de ver morir a su amado a manos de los españoles. El nombre hace referencia a la leyenda del poema *La Argentina y Conquista del Río de la Plata*, de Martín del Barco Centenera, que, antes de Zorrilla San Martín, fue retomada por el poeta uruguayo Adolfo Berro para su romance *Yandubayú y Liropeya* (1840). Asimismo la historia de amor de los dos indígenas dará título a una ópera, *Liropeya*, con música del compositor uruguayo León Ribeiro. La ópera, basada en el ya mencionado drama *El Charrúa*, de Pedro Bermúdez y en la novela *Abayubá* (1873), de Florencio Escardó, fue estrenada en 1912 en el Teatro Solís.

³¹ Botón: capullo de la flor antes de abrirse.

venció *Yandubayú*³²; pero la virgen
en vano llora y al cacique aguarda.

Murió *Yandubayú*; ¡también ha muerto! 995
Jamás en su piragua
vendrá a buscar a *Liropeya*; nunca
se oirá su voz en medio a la batalla.

Los hijos valerosos
de muchas indias, cuando no contaban 1000
haber visto diez veces hojas nuevas
abrir en el penacho de las palmas³³,

han caído en la lucha,
dando débiles gritos de venganza;
sus brazos no eran fuertes, y sus flechas 1005
eran temidas solo de las gamas.

Los viejos que habían visto
nacer la primer luna, y, en los talas
en que hoy las uñas el leopardo afila
habían visto correr la primer savia, 1010

también hicieron arcos,
y aguzaron las puntas de las lanzas,
y fueron al combate lentamente,
apoyados en ellas, o arrastrándolas.

Y todos han caído, 1015
uno tras otro, en la desierta pampa;
y nadie abrió sus párpados; la noche
bajo de ellos quedó, la noche larga,

³² Yandubayú: cacique guaraní enamorado de Liropeya; murió a manos del capitán español Carballo delante de su enamorada que, después, se sacrificó con la espada del español. Ver nota al v. 985.

³³ Con esta expresión quiere el autor hacer notar la juventud de los guerreros dispuestos a la batalla.

goteando sangre, que, al tocar el suelo,
como salvaje imprecación estalla: 1050

yo os saludo al pasar. ¿Fuisteis acaso
mártires de una patria,
monstruoso engendro a quien feroz la gloria
para besarlo, el corazón arranca?

Sois del abismo, en que la mente se hunde, 1055
confusa resonancia;
un grito, articulado en el vacío,
que muere sin nacer, que a nadie llama;

pero algo sois. El trovador cristiano
arroja, húmedo en lágrimas, 1060
un ramo de laurel en vuestro abismo...
¡Por si mártires fuisteis de una patria!

Canto segundo

I

¿Qué queda entonces de la tribu errante
del Uruguay? ¿Qué de su altiva raza?
Aún resta su agonía; asida al suelo, 1065
la fiera agita la convulsa zarpa.

Quedan indios aún para la muerte,
que cautelosos por los bosques andan,
cual rebaños de tigres, que, en el pueblo,
siempre encendidas, las pupilas clavan. 1070

De noche, por las lomas o entre el bosque,
como gritos de luz, se ven las llamas
de señales charrúas que se cruzan,
se avivan, se repiten o se apagan;

y alguna vez, el temeroso aullido
que algún consejo al terminar levanta,
al pueblo llega, en ráfagas del aire,
como rumor de tempestad lejana. 1075

Un temor imprevisto y repentino
entonces suele atravesar las mallas;
los soldados se miran, y suspenden
la ardiente relación de sus hazañas; 1080

parece que, en los labios animados,
trepese un momento la palabra;
mas pronto, cuando advierten con despecho,
que, sin quererlo, ha vacilado el alma, 1085

las risas y burlescas maldiciones
en el silencio momentáneo estallan,
y, al amor de la lumbre, se reanuda
con nuevo ardor la interrumpida plática. 1090

II

Don Gonzalo de Orgaz, joven bizarro,
es jefe de la plaza;
la cimera encarnada de su yelmo³⁴
marcó siempre el peligro en la batalla;

olvidó muchas veces, en la lucha,
el toque a retirada;
era noble y valiente, noble y bueno,
bueno y celoso de su estirpe hidalga. 1095

III

¿Por qué el valiente aventurero trajo
consigo a Doña Luz la castellana, 1100

³⁴ Yelmo: elemento de la armadura antigua que cubre y protege la cabeza y el rostro. Cimera: adorno habitualmente de plumas, en la parte superior del yelmo.

y a su mujer expone a los peligros
que ambicionó para lustrar sus armas?

¿Qué hace a su lado, qué hace de sus días,
en esta vasta soledad, qué aguarda
esa otra niña, la de tez morena, 1105
Blanca, la hermosa, la inocente Blanca?

¿Para quién brillan esos ojos negros,
profundos hasta el alma,
y en que la luz del sol de Andalucía
brillo de estrellas presta a las miradas? 1110

Exprimió el mismo seno que Gonzalo;
lloró la misma madre, y solitaria,
riendo con el cielo,
en que su madre se perdió llamándola,

quedó en el mundo, sin más sombra amiga 1115
que la armadura de su hermano hidalga;
allí recuerda su niñez reciente,
y espera el porvenir allí sentada.

¿Qué impulso los condujo
a la salvaje tierra americana? 1120
¡Quién sabe! Acaso el mismo misterioso
que une las notas que en el aire vagan,

en prolongado acorde
de transparentes arpas,
que suenan en el viento, en los recuerdos, 1125
en los vagos crepúsculos del alma;

que, en las noches serenas,
y en los rayos de luna columpiadas,
se acercan, y se alejan, y, en los aires,
las lentas trovas del dolor ensayan; 1130

ese impulso secreto
que, aun de entre las lágrimas,
hace brotar a veces las sonrisas,
como luces que rielan en las aguas;

que el polen encendido 1135
lleva de palma a palma.
y hace nacer los lirios en las tumbas,
y en el dolor abriga la esperanza.

Quizá la niña, en cuyos grandes ojos
se mueven las miradas 1140
como insectos de luz aprisionados
en urnas de cristal negras y diáfanas,

allí, en la tierra en que una raza expira,
es la nota con alas
que, mezclada a un acorde moribundo, 1145
de gritos de dolor hará plegarias.

El *Uruguay*, al verla en sus orillas,
palpitaba en sus aguas,
y temblaba en los juncos, y en la arena
dejaba notas, quejas y palabras. 1150

El astro que pasea las colinas,
con su abierta mirada
seguía a la española, que, en la tarde,
paseaba tristemente por la playa³⁵;

y buscaba sus ojos cuando, sola, 1155
sentada en la barranca,
quedaba confundida en las tinieblas
que sus líneas esbeltas esfumaban.

³⁵ *vagaba tristemente por la playa*, en la edición del Centenario, Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

Parece que este mundo americano
 a aquella niña aguarda, 1160
 porque en sus ojos brillen sus estrellas,
 porque su viento pueda acariciarla;

porque sus flores tengan quien recoja
 la esencia de sus almas,
 y las corrientes de sus grandes ríos 1165
 quien oiga y sienta sus canciones vagas.

IV

Era una hermosa tarde;
 huía la sonrisa de los cielos
 en los labios del sol, que la llevaba
 a iluminar la faz de otro hemisferio. 1170

De su excursión al bosque
 tornan Gonzalo y diez arcabuceros.
 Fue eficaz la batida: un grupo de indios
 viene sombrío, caminando entre ellos.

Otros muchos quedaron 1175
 tendidos en el campo; el viento fresco
 la sangre orea en las hispanas armas,
 y en la piel de los indios prisioneros.

.....

No son tigres, aunque algo
 del ademán siniestro 1180
 del dueño de las selvas se refleja
 en el andar de aquellos hombres. Vedlos.

Son el *hombre-charrúa*,
 la sangre del desierto,
 ¡la desgraciada estirpe, que agoniza, 1185
 sin hogar en la tierra ni en el cielo!

se estrechan, se revuelven,
las frentes sobre el pecho,
en los ojos oscuros el abismo,
y en el abismo luz, luz y misterio. 1190

Parece que, en el fondo
de esos ojos, a intervalos,
un monstruo luminoso se moviera
sus anillos flexibles revolviendo;

con rápidos espasmos 1195
se sacuden sus miembros;
sus músculos, elásticos y duros,
al salto y la carrera están dispuestos;

la sangre apresurada
circula bajo de ellos, 1200
como corre callado, entre las breñas,
un rebaño de fieras que va huyendo;

no hay en su rostro inmóvil
ni siquiera un reflejo
del espíritu extraño y concentrado 1205
que, al parecer, lo anima desde lejos;

se advierte en su mirada
un constante recelo,
y una impasible languidez, que tiene
algo de triste, mucho de siniestro. 1210

Son esbeltas sus formas,
duros sus movimientos,
la tez cobriza, el pómulo saliente,
negros los ojos, como el odio negros.

Sobre los fuertes hombros 1215
se derrama el cabello,

en crenchas lacias, rígidas y oscuras,
que enlutan más aquel huraño aspecto;

pupila prolongada
que prolongó el acecho: 1220
dilatada nariz y estrecha frente
a que se ajusta, enhiesto,

un erizado matorral de plumas
de colores diversos, 1225
que parecen brotar de la cabeza,
como brotan de un tronco los renuevos.

Jamás mira de frente,
jamás alza la voz, muere en silencio;
jamás un signo de dolor se posa
entre sus labios pálidos y gruesos. 1230

Ni aun el suplicio borra
su ademán de desprecio;
solo el combate, en su fragor, arranca
estridente alarido de su pecho.

Entonces, semejantes 1235
a los colmillos del jaguar sediento,
brillan, entre los labios taladrados,
los dientes blancos, con horrible gesto.

Son *el hombre-charrúa*,
la sangre del desierto, 1240
la desgraciada estirpe que agoniza,
sin hogar en la tierra ni en el cielo.

V

El grupo de indios, como viva masa
de apeñuscados cuerpos, 1245
adelanta, rodeado de arcabuces,
entre las casas del pajizo pueblo.

Salen de sus viviendas las mujeres
 y los hombres a verlos;
 ni una impresión se nota en sus semblantes:
 todos caminan impasibles, fieros. 1250

Ah... todos no; no todos. ¿Quién es ese
 que se detiene trémulo?
 ¿No es su pupila azul? Azul, no hay duda.
 ¿Qué hay en ella? ¿Terror? ¿Asombro? ¿Miedo?

¡Extraño ser! ¿Qué raza da sus líneas 1255
 a ese organismo esbelto?
 Hay en su cráneo hogar para la idea,
 hay espacio en su frente para el genio.

Esa línea es charrúa; esa otra... humana.
 Ese mirar es tierno... 1260
 ¿No hay, en el fondo de esos ojos claros,
 un ser oculto con los ojos negros?

La blanda piel de un tigre
 ha ceñido a su cuerpo;
 No se ha pintado el rostro, ni en su labio 1265
 ha atravesado el signo del guerrero.

Es pálido, muy triste; en su semblante
 y en su azorado aspecto,
 hay algo misterioso
 que inspira amor, o desazón, o duelo. 1270

¿Por qué se ha desprendido de su grupo?
 ¿Se ha apoderado un vértigo
 de ese salvaje enfermo, que venía
 entre los otros indios prisionero?

La onda de un suspiro 1275
 se ha notado quizá sobre su pecho,

y se hubiera creído, al observarlo,
que ha roto entre los dientes un lamento.

No es ira, no es encono, ¿qué es entonces
ese temblor extraño de sus miembros? 1280
¡Así sacude su prisión el alma
cuando estallan en ella los recuerdos!

VI

Es que Blanca, al pasar, lo está mirando
con inocente empeño,
y él clava en ella los azules ojos, 1285
cual poseído de un pavor intenso.

La mira absorto, fijo, con el labio
inmóvil y entreabierto;
parece interrogar algo invisible,
a sí mismo, a su sombra, a su recuerdo. 1290

Diríase que alumbra sus pupilas
el cercano reflejo
de algo como una aparición radiosa,
sensible solo para el indio enfermo,
y por la lumbre intensa de una idea 1295
que viene desde adentro;
que arde en el alma, y llega hasta los ojos,
y con la otra visión se funde en ellos.

Esperando a Gonzalo, estaba Blanca
en el umbral de su morada; al verlo, 1300
corrió hacia él, y distinguió al salvaje
que allí venía entre los otros presos...³⁶

³⁶ *en el sombrío grupo de los presos...*, en la edición del Centenario, Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

Ved cómo tiembla el indio
de ojos extraños de color de cielo...
Blanca esa noche se encontró llorando, 1305
al acordarse del salvaje enfermo.

VII

Cayó una flor al río.
Los temblorosos círculos concéntricos
balancearon los verdes camalotes
y entre los brazos del juncal murieron. 1310

Las grietas del sepulcro
han engendrado un lirio amarillento.
Guarda el perfume de la flor caída,
la flor no existe: ha muerto.

Así el himno cantaban 1315
los desmayados ecos;
así lloraba el *urutí* en las ceibas.
y se quejaba en el sauzal el viento.

VIII

¿Quién es ese charrúa que suspira?
¿Quién es el prisionero 1320
que es capaz de alumbrar, con luz del alma,
esos sus ojos de color de cielo?

Tabaré lo apellidan los charrúas,
o *el hijo de los ceibos*...
Hijo de mi dolor, una española 1325
le decía llorando, ha mucho tiempo.

.....

Las grietas del sepulcro
han engendrado un lirio amarillento;
tiene el hálito triste de la muerte,
su extrema palidez y su misterio. 1330

IX

El pánico del indio
duró solo un momento;
sombrió, confundido entre los otros
se ha alejado de Blanca; pero entre ellos,

entre el grupo cobrizo, se destacan 1335
las líneas de su cuerpo,
de una amarilla palidez. La niña
lo sigue con los ojos largo tiempo,

.....

X

—¿Quién es, Gonzalo, ese indio que trajiste,
el de la frente pálida, 1340
que me miró de un modo tan extraño
cuando venía entre tus hombres de armas?

¿Está enfermo? ¿Qué tiene?
¡Me ha dado tanta lástima!
¿Qué tiene en esos ojos? 1345
¿Qué harás con él? ¿Quién es? ¿Cómo se llama?

—¿Lo sé yo acaso? Ese hombre es un misterio,
todo misterio, Blanca.
Al cruzar aquel bosque, lo encontramos
en actitud de duelo o de plegaria. 1350

Y es el mismo, lo es, estoy seguro,
que he visto, en las batallas
reír con el peligro y con la muerte,
bravo como el aliento de su raza³⁷.

¡Y qué! ¿Tiene algún crimen? 1355
¿No lucha por su hogar y por su patria?

³⁷ Es la contradicción que anida en Tabaré: mansedumbre frente a fiereza, como reflejo quizá, de su condición de mestizo. Ver vv. 2067-2070.

¿No defiende la tierra en que ha nacido,
la libertad que el español le arranca?

Cuando a él nos llegamos,
no sintió nuestros pasos a su espalda, 1360
ni demostró sorpresa, al verse solo,
rodeado de arcabuces y de adargas.

Tendrá el pueblo por cárcel...
Él ha de respetarla.
Yo probaré, en ese hombre, si se encuentra 1365
capaz de redención su heroica raza.

¡Qué! ¿Solo duelo y muerte
ha de obtener América de España?
¡La sangre de esos hijos del desierto
más que el orín, deslustra nuestras armas! 1370

– Gonzalo, no te olvides
de la española sangre derramada,
le dijo Doña Luz; esos salvajes
hombres no son; la redención cristiana

no alcanza a redimirlos, 1375
pues para ellos no fue: no tienen alma;
no son hijos de Adán, no son Gonzalo;
esta estirpe feroz no es raza humana.³⁸

.....
.....

XI

Duermen los indios prisioneros; duermen
tendidos en el suelo, como masa 1380
de bronce, que se mueve y que palpita,
con aliento vital en las entrañas.

³⁸ El personaje de Doña Luz transmite en estos versos la idea del «indio sin alma» contra la que luchó Fray Bartolomé de las Casas. Recuérdese la controversia que mantuvo con Ginés de Sepúlveda sobre la naturaleza de los indios.

–¡Ca! Esa gente
no es capaz de dolor... ¡Muere en silencio!³⁹ 1410

Ved qué pálido está, qué desmayado.
sus pasos son inciertos:
parece que su cuello no pudiera
sostener la cabeza por el peso.

–Es que algo habrá perdido, 1415
y piensa que ha de hallarlo por el suelo.
–¡Y también en el aire!
–¡Cierto! El loco
anda buscando en él pájaros negros.

–¿Y si os dijera que ese insano duerme
con los ojos abiertos? 1420

–¡Oiga!
–Como os lo digo. Lo he observado
más de una noche, y me asustó su aspecto.

¡Si parece un cadáver que nos mira!
–¿Tendrá el diablo en el cuerpo?
–Todo es posible. Si, en las altas horas, 1425
vais a observar los indios allá dentro,

entre el grupo cobrizo, allí entregado
a su profundo sueño,
siempre tropezaré vuestra mirada
con dos ojos diabólicos, despiertos. 1430

Son los de ese indio; no se cierran nunca;
sentado, inmóvil, yerto,
lo veréis siempre, hasta en la media noche,
tal cual lo estamos ahora mismo viendo.

³⁹ *no es capaz del dolor... ¡Muere en silencio!*, en la edición del Centenario, Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

Él se detuvo, sin alzar la frente,
 cual llamado a lo lejos;
 cual si la voz tardara largo espacio
 en ir, desde el oído, al pensamiento. 1490

Y allí fijo quedó, como tocado
 por un conjuro; trémulo,
 como el corcel que, en su carrera, escucha
 el bramido del tigre en el desierto.

Así como una piedra, 1495
 al fondo del abismo descendiendo
 despierta temerosas resonancias,
 voces lejanas, quejas y lamentos,

la voz de la española
 descendió al alma del salvaje enfermo, 1500
 y en el abismo despertó la vida,
 la queja, el grito del dolor y el tiempo.

El indio alzó la frente; miró a Blanca
 de un modo fijo, iluminado, intenso.
 Había, en su actitud indescifrable, 1505
 terror, adoración, reproche, ruego.

IV

«—¡Tú hablas al indio! ¡Tú, que de las lunas
 tienes la claridad!
 ¿Por qué lo hieres con tu voz tranquila,
 tranquila como el canto del *sabiá*⁴²? 1510

Si tienes, en los ojos, de las lunas
 la transparente luz,
 ¿por qué tu alma para el indio es negra,
 negra como las plumas del *urú*⁴³?

⁴² Sabiá: tordo, pájaro cantor. En Argentina también se denomina *zorzal*, pero Zorrilla parece que los diferencia. Ver verso 513.

⁴³ Urú: pájaro de los bosques de color marrón oscuro o pardo y gris.

¿Por qué lo hieres en el alma oscura? 1515

¡Deja al indio morir!

¡Tú tienes odio negro para el indio,
para el triste cacique guaraní».

Blanca sintió una lágrima en los ojos,
y una amargura insólita en el pecho. 1520

–Yo no tengo odio para ti, charrúa,
dijo al cacique, con acento ingenuo.

Las pupilas azules del salvaje
brillaban asombradas; en sus nervios
vibraba el alma. *Tabaré* sentía 1525
el abismo sonar en su cerebro.

Habla por vez primera a la española;
sus palabras, sin orden ni concierto,
brotan de entre sus labios, como informe
tropol de sombras, luces y reflejos: 1530

«–¡Oh, sí! Yo sé que acechas
mis horas de dolor;
sé que remedas alas de jilgueros
donde yo estoy.

Yo sé que tú el secreto 1535
conoces de mi ser,
y sé que tú te escondes en las nieblas...
¡Todo lo sé!

Que gimes en el viento,
que nadas en la luz, 1540
que ríes en la risa de las aguas
del *Iguazú*;

que miras en las altas
hogueras de *Tupá*,

y en las lunas de fuego, fugitivas, 1545
que brillan al pasar.

Tú, como el algarrobo,
sueño das a beber;
y das la sombra hermosa que envenena,
como el *ahué*⁴⁴. 1550

Yo, temiendo tu sombra,
tiemblo y huyo de tí,
y tú, en el despertar de mis memorias,
vas tras de mí.

Mis nervios, que eran fuertes, 1555
fuertes cual ñandubay,
blandos como el retoño más temprano
del *ombú* están...

No ha pasado una luna
después que yo te vi... 1560
¡Mira cómo está enfermo el indio bravo
solo por ti!»

La súplica, el reproche,
la imprecación, el ruego,
se sucedían en la voz del indio 1565
y en su ademán nervioso y altanero;

él, que se había alejado,
con la frente inclinada sobre el pecho,
como impulsado por interna fuerza,
hacia la niña se volvió de nuevo; 1570

la miró un breve espacio
y señaló sus ojos con el dedo,

⁴⁴ Para la voz *ahué* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

cual si, del fondo obscuro de su alma,
envuelto en luz brotara un pensamiento.

«—Era así como tú... blanca y hermosa; 1575
era así... como tú,
miraba con tus ojos, y en tu vida
puso su luz;

Yo la vi, sobre el cerro de las sombras,
pálida y sin color; 1580
el indio niño no besó a su madre...
¡No la lloró!

Las avispas de fuego de las nubes⁴⁵,
ellas brillaron más;
pero el hogar del indio se apagaba, 1585
su dulce hogar.

Han pasado más fríos que dos veces
mis manos y mis pies...
solo en las horas lentas⁴⁶ yo la veo
como *cuerpo que fue*⁴⁷. 1590

Hoy vive en tu mirada transparente
y en el espacio azul...
Era así como tú, la madre mía,
blanca y hermosa... ¡pero no eres tú!»

.....

Por ocultar el llanto 1595
que, sin mojar sus párpados, acerbo
como lluvia de hiel, se derramaba,
y empapaba del indio los recuerdos,

⁴⁵ Las avispas de fuego de las nubes: expresión por las estrellas. Ver Seluja, «Estudio introductorio», 171.

⁴⁶ Horas lentas: expresión guaraní por la noche.

⁴⁷ Cuerpo que fue: expresión guaraní por cadáver.

el infeliz charrúa,
 en convulso y mortal desasosiego, 1600
 se alejaba sombrío, y se volvía
 a la española en ademán violento:

—Así, como tu mano,
 blanca como la flor del *guayacán*⁴⁸
 es la que he visto en la batalla siempre 1605
 mi sudorosa frente refrescar.

La misma mano blanca
 de mi desnudo pecho separó
 el rayo que arrojaban tus hermanos,
 más rápido que el vuelo del halcón; 1610

la he visto, entre los dedos,
 romper la flecha que a esconder llegó
 en mis venas el sueño de las sombras,
 ese pálido sueño del dolor...

.....

Pero... ¡no era la tuya! 1615
 Era otra aquella mano, ¿no es verdad?
 ¡Dile al charrúa que esos ojos tuyos
 no son los que en sus sueños ve flotar!

Dile que no es tu raza
 la que vierte esa tenue claridad 1620
 que, en el alma del indio, reproduce
 aquella luz de su extinguido hogar;

aquella luz que el astro de los muertos
 nunca sabrá copiar,
 más pura que el reír de las mañanas, 1625
 y el llorar de las tardes, ¡mucho más!

.....

⁴⁸ Para la voz *guayacán* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

Oh, no, tú eres la sombra...
 Tú no vives la vida como yo.
 ¿Por qué has de arrebatarme mis recuerdos
 y vestirme ante mí de su color? 1630

¡Déjame! ¡No me sigas!
 ¿No sientes? ¿No lo ves?
 ¡El corazón del indio está muy negro!
 ¡Triste como la sombra del *ahué!*

.....

V

Con movimiento brusco, 1635
 se ha separado de la niña el indio,
 volviendo la cabeza, cual si huyera
 temiendo la agresión de un enemigo.

Un eco largo y triste
 quedó de Blanca en el absorto oído. 1640
Tabaré atravesó entre los soldados.
 Ninguno lo detuvo en su camino.

Ella siguió con pena,
 con los ojos, al indio fugitivo.
 Aquel extraño ser en sí tenía 1645
 la atracción de lo oscuro. Era el abismo.

VI

En ese estado en que, movida el alma
 por fuerza superior, en lo infinito
 medita, sin conciencia de sus actos,
 como *otro yo* de nuestro ser distinto; 1650

Y conoce los hijos de regiones
 en que vaga desnuda de sentidos,
 sin traernos, de vuelta de su viaje,
 nada que de otros mundos nos dé indicios;

y al despertar la sensación de nuevo, 1655
 rompe de un sueño el transparente hilo,
 quedó la niña, hasta que oyó a su espalda
 que alguien decía: —¿Qué te hablaba el indio?

—¿El indio? ... Nada. ¿En qué estaba pensando?
 ¡Ah! Luz, no te había visto 1660
 ¿Qué me dijiste?... Ahora lo recuerdo;
 Nada, nada me dijo.

Y agregó Doña Luz: —¡Pero aquí, hablando
 lo hemos visto contigo!
 Y Blanca: —¿Sabes, Luz, que ese salvaje 1665
 amó a su madre? Él mismo me lo ha dicho.

—¿Y no le temes, Blanca?
 —¡Temerle! Puede ser. Lo que al oírlo
 mi espíritu sintió, fue un algo raro,
 muy parecido al miedo de los niños 1670

.....
 Con terror, la mirada
 clavó en su hermana, Doña Luz.
 —¿Qué ha visto
 o creído advertir en sus pupilas?...
 Le aconsejó que huyese de aquel indio.

Canto cuarto

I
 En la limpia armadura 1675
 de un grupo de guerreros
 dejaba el sol, al trasponer las lomas,
 su resplandor postrero.

Las flotantes cimeras
 de los ferrados yelmos 1680

al viento de la tarde, se agitaban,
con blando movimiento.

Como españoles, bravos,
como soldados, crédulos,
siempre el brazo a la lucha apercebido 1685
y el alma a las consejas⁴⁹ y a los cuentos,

los del corro escuchaban
a un camarada viejo,
en su adarga los unos apoyados
y sentados los otros en el suelo. 1690

II

–¿Dices que es un fantasma
eso que anda de noche por el pueblo?
–No es otra cosa, a mi sentir: la sombra
de algún cacique muerto.

–Que es un indio, no hay duda; 1695
lleva en la frente plumas, y su cuerpo...
–¡Su cuerpo! ¿Acaso piensas
que esa sombra impalpable ha de tenerlo?

–¡Será posible!
–¡Y tanto!
No es el primer espectro 1700
que, haciendo yo la guardia en los bastiones,
se ha llegado hasta mí. Bien lo recuerdo.

La noche en que Garay venció a los indios⁵⁰
en aquel llano que se ve a lo lejos,
vi muchas de esas sombras 1705
que cruzaban gimiendo entre los muertos.

⁴⁹ Conseja: cuento o fábula.

⁵⁰ Nueva referencia al año 1574 y a la batalla de San Salvador.

La flor y nata de indios y caciques⁵¹
 cayó en el lance aquel. ¡Si los espectros
 no se hubieran entonces presentado,
 no sé cuándo lo hicieran, voto al cielo! 1710

No es de extrañar, por ende,
 que ese fantasma que de noche vemos,
 viniera a presagiar ruinas o males
 y es fuerza le arranquemos su secreto.

III

Más que con los oídos, 1715
 con los ojos oyeron
 los soldados absortos, las consejas
 del camarada viejo;

no quisieron los unos
 habérselas con muertos; 1720
 pero los más serenos y esforzados,
 no sin algún recelo,

en velar esa noche
 se pusieron de acuerdo,
 para tender una emboscada heroica 1725
 al vagabundo espectro.

IV

El último soldado
 de los que por las calles discurrieron,
 se perdió en la penumbra de las chozas
 del villorrio desierto. 1730

Cayó la noche, y embozado en ella
 quedó San Salvador. El viejo Tiempo

⁵¹ Zapicán, Abayubá, Tabobá, Añagualpo, Yandinoca, Yací, Magaluna, Terú, Maracopá, Abaroré, Yandubayú y otros. (Seluja, «Estudio introductorio», 178). Ver vv. 930-1022.

sobre las altas horas se adelanta,
con paso soñoliento.

Todos duermen: las aves en el nido, 1735
los niños en el cielo,
en las cunas los ángeles,
y en las ramas inmóviles el viento.

Solo vela el soldado
que está de guardia en el bastión del pueblo, 1740
y algún perro que ladra, se levanta,
y sobre el musgo tiéndese gruñendo.

Tranquila está la noche; las estrellas
se ven brillar muy lejos;
como una sombra que entre ruinas anda, 1745
la luna entre las nubes va en silencio.

V

Alguien también está, sin duda, en vela,
allá, en un aposento
de la casa del jefe, en cuyos vidrios
se proyecta una sombra por intervalos. 1750

Es la del Padre Esteban,
encarnación de aquellos misioneros
que, del reguero de su sangre, hacían
la primer senda en medio del desierto,

y marcaban el sitio 1755
hasta el cual penetraba el Evangelio,
con el cadáver, solo y mutilado,
de algún mártir sin nombre y sin recuerdo.

La lumbre, en las paredes
del aposento estrecho, 1760
dibujaba, con mano temblorosa,
las formas sin color de los objetos;

y la negra silueta
del pensativo monje, sobre el suelo,
obediente a la luz, se estremecía 1765
con un imperceptible movimiento.

Meditaba el anciano
los destinos secretos
de aquella pobre raza moribunda
que el abismo atraía hacia su seno. 1770

Miraba el Crucifijo,
símbolo y prenda del amor eterno;
interrogaba a sus cerrados ojos,
y a su labio expirante y entreabierto,

y entonces recordaba 1775
al indio de ojos de color de cielo;
miraba en él su estirpe redimida
y el clarëar de un horizonte nuevo.

Quizá advirtió en la frente del salvaje
el imborrable sello 1780
del bautismo del bosque; en su alma, acaso
vio brillar algo vacilante y trémulo.

¡Cuántas veces, sentado
junto al indio infeliz, de sus recuerdos
el enjambre dormido despertaba, 1785
con solo una palabra o un consejo!

¡Cuántas veces, el indio
la mirada clavó en el misionero,
pugnando por secar, entre los párpados,
gotas de llanto, con esfuerzo interno, 1790

Y bebió sus palabras,
inmóvil y suspenso,

cuando su oído absorto recogía,
como un recuerdo, los cristianos rezos!

Cuando el Padre, mostrándole la altura, 1795
le hablaba de una madre que tenemos,
los hombres todos, madre de los indios,
Madre de Dios, amparo de los buenos,

Tabaré se agitaba,
se incorporaba, y del anciano al cielo, 1800
y del cielo al anciano, escrutadoras,
pasaban sus miradas. En el viejo

por fin ponía los azules ojos,
con triste desaliento,
y, hundiendo la cabeza entre los brazos, 1805
se tendía clamando: ¡No la encuentro!

.....

El fraile meditaba, meditaba
con desolado empeño.
Cuando creía su ilusión cumplida,
tocaba lo imposible y el misterio. 1810

VI

De pronto, penetró por la ventana
algo como un lamento
que el monje ya otras noches había oído,
a una vana ilusión atribuyéndolo;

pero en aquella noche, claramente 1815
al oírlo de nuevo,
se llegó a la ventana presuroso,
y la abrió con estrépito.

Una sombra medrosa, entre los árboles,
se levantó del suelo, 1820

y, esquivando la luz, huyó hacia el río,
como empujada por extraño vértigo.

Las plumas de la frente,
movidas por el viento,
denunciaron la forma de un charrúa, 1825
que conoció al instante el misionero.

Miró a la alcoba en que dormía Blanca,
miró enseguida al cielo,
y una oración cruzó, sin hacer sombra,
la inmensa soledad del firmamento. 1830

¿Quién es ese charrúa? Es el fantasma
que han visto los guerreros,
y que acertaron al mirar en ella
una sombra, un espectro:

Es *Tabaré* que, cuando todo duerme, 1835
huye de sus ensueños;
vaga en lo obscuro, huyendo de sí mismo,
y llevando la fiebre en el cerebro,

hasta caer, guiado, noche a noche,
por instinto ciego, 1840
allí, frente a la casa de Gonzalo,
donde hasta el alba permanece yerto.

De la casa del jefe
tendido junto al cerco,
¡cuántas noches lloraron su rocío 1845
de aquel charrúa sobre el cuerpo enfermo!

Allí el ñacurutú lo contemplaba,
con los ojos de fuego,
y, sin temor, las alas agitando,
muy cerca de él, pasaba el teru-tero. 1850

Allí el aire del río
penetraba en sus huesos,
y la luz de la luna lo miraba
con amor impotente desde el cielo.

Allí estaba, la noche 1855
en que oyó el Padre Esteban su lamento,
y, al verse sorprendido, huyó sin rumbo,
sobrecogido de un pavor intenso.

De su amor imposible,
de su desconocido sentimiento 1860
volaba ante la sombra, que sentía
correr tras él, asida a sus cabellos;

Las carnes erizadas,
temblorosos y rígidos los miembros,
dilatadas y ardientes las pupilas, 1865
corría, tropezando y sin aliento.

Las sombras de los árboles
que la luna trazaba sobre el suelo;
las zarzas, que sus pies ensangrentados
mordían, al romperse con estrépito; 1870

los ladridos agudos
de los perros despiertos;
las aves que, a su paso, levantaban,
de aquí y de allá, su sonoro vuelo;

Todo atronaba el exaltado oído, 1875
todo enconaba el vértigo
de *Tabaré* el charrúa, que seguía
su carrera sin rumbo y sin objeto.

VII

Los soldados que el golpe concertaron,
a su paso febril se interpusieron, 1880

asestando sus picas y arcabuces
a su desnudo pecho.

Los dilatados ojos
clavó el salvaje en ellos,
escondido en la sombra proyectada 1885
por un grupo de ceibos.

La fiebre le oprimía la cabeza
con los dedos de acero,
y un temblor convulsivo sacudía
sus ateridos miembros. 1890

–¡Dinos quién eres!
–Háblanos!
–Si eres fantasma bueno,
¡habla, en nombre de Dios!
–¡Si no respondes,
espíritu infernal te juzgaremos!

–¡Dale tú con la lanza, 1895
veremos si habla; hiérello!
Y, por si fuere espíritu maligno,
el signo de la cruz haz en el hierro.

–Cuida que no te esquive,
porque mucho me temo 1900
que nos haga cegar. Este fantasma,
al irse o estallar, puede ofendernos.

–¡Ca! No tiene bastante
potestad para eso.
¿No ves que está temblando? ¿No lo sientes? 1905
¡Herir con brío! ¡No tenerle miedo!

.....

Cual tigre acorralado,
volvía el indio su mirar de fuego,

todo el furor salvaje
sintiendo en su alma y en sus duros nervios; 1910

y el asta de la lanza
dirigida a su pecho,
como por un zarpazo arrebatada,
crujió, y saltó, en astillas, de sus dedos.

Aunque el asombro embarga a los soldados, 1915
no vacilan por ello,
y, con creciente ardor, sus alabardas
buscan herir al infernal engendro.

El indio, sacudido por la fiebre,
siente que ya su cuerpo 1920
va a desplomarse, pues sus piernas trémulas
se doblan a su peso,

cuando, a espaldas del grupo,
clamó una voz cansada: ¡Quedos! ¡Quedos!
Y con la frente cana descubierta 1925
se vio llegar jadeante al misionero.

Se abrió paso hasta el indio
tendiéndole los brazos; este, al verlo,
se aferró a su sayal, dobló la frente
y en tierra dio con su extenuado cuerpo. 1930

VIII

Del seno de una nube,
sus desflocadas orlas encendiendo,
salió la luna, que alumbró piadosa
la yerta faz del infeliz enfermo.

—¡*Tabaré!* prorrumpieron los soldados. 1935
—¡El indio de los ceibos!
—¡El indio loco!

—¡El de los ojos verdes!
 —¡El fantasma del cuento!

.....

El fraile, la cabeza
 de *Tabaré* apoyó sobre su pecho... 1940
 ¡Los soldados entonces se engañaban,
 al creer que el indio aquel... no era un espectro!

Canto quinto

I

Deslida en las tintas de la aurora,
 se ha disuelto la luz de las estrellas;
 la risa de los cielos 1945
 ha despertado el himno de la tierra.

El ombú, solitario de las lomas,
 la copa verde apenas balancea;
 el sauce besa al río,
 y el talle esbelto cimbran las palmeras. 1950

El carnoso ropaje verdinegro
 sacude el canelón de las riberas;
 la flor del camalote,
 morada y blanca, en la corriente juega.

Como gotas de sangre que sonríen, 1955
 las margaritas rojas se despiertan,
 despiertan las azules,
 y esas hijas sin nombre de la yerba,

de un amarillo y blanco deslumbrantes,
 que, en el campo, se cuentan 1960
 como, en las claras noches de diciembre,
 se cuentan en el cielo las estrellas.

Todas las hojas brillan; una savia
 joven y turbulenta
 circula por las cañas y los juncos, 1965
 da ternura a los brazos de la yedra,

desabrocha las flores de los talas,
 del *guaviyú*⁵² y la *ceiba*,
 y alegra el corazón de los palmares,
 y los estambres húmedos revienta. 1970

Los cardos, agrupados o dispersos,
 levantan las cabezas,
 con las corolas frescas, muy azules,
 sobre el tallo espinoso descubiertas;
 y, cual ropas tendidas por la noche 1975
 a secar en la arena,
 desparramados vense, entre espadañas,
 flamencos, y gaviotas, y cigüeñas.

De dos en dos, dispersos y pesados,
 o en oscuras hileras, 1980
 se posan en la orilla los *chajáes*⁵³
 lanzando a ratos su estridente queja.

Pasea cadenciosa, entre los juncos,
 con su rítmico andar, la garza esbelta,
 o asoma entre ellos el nevado cuello, 1985
 mientras abre el *biguá*⁵⁴ las alas negras;

y corren, por la arena de la playa,
 esas aves pequeñas,

⁵² Para la voz *guaviyú* ver *guabiyú*, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

⁵³ Para la voz *chajá* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

⁵⁴ Para la voz *biguá* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

de largas patas y afilados picos,
que en su base sutil se balancean, 1990

cual si intentaran emprender el vuelo,
y de ello desistieran,
para correr de nuevo por la orilla,
allí dejando sus ligeras huellas.

Como vapor, en tanto, sonoro,
que en el espacio ondea, 1995
los pájaros, las arpas que la aurora
de las ramas descuelga,

dan el cantar del día
que, en temblorosa ebullición, se eleva; 2000
nadan en luz las notas,
y el alma de la luz palpita en ellas.

El día las recoge
y las ajusta al ritmo de una idea,
y así elabora el salmo de alabanza, 2005
que eleva a Dios, al despertar, la tierra.

Las islas van brotando, lentamente,
del seno de las nieblas
disueltas en la luz; los horizontes,
a través de los árboles, se alejan. 2010

La claridad naciente va ganando
colinas y laderas;
tras ella, el sol dispara, victorioso,
a través de los aires, sus saetas.

II

¿Quién no siente en el alma 2015
la fresca sensación de la belleza,
el descansar feliz de los sentidos,
el instintivo amor a la existencia?

¿Quién no siente, en los labios,
 las sonrisas serenas 2020
 en que la luz y la quietud del alma,
 y el escondido amor se transparentan,

y esas lágrimas puras,
 de luz y encanto llenas,
 que humedecen los ojos, sin dejarles, 2025
 huella alguna de llanto? ¿Quién no reza?

III

Él: *Tabaré*, el cacique,
 a quien las sombras cercan,
 y abren abismos a sus pies, honduras
 en que sus propias tempestades ruedan. 2030

Vedlo. Es el indio puro;
 es el charrúa de la frente estrecha.
 Su sangre afluye al pómulo saliente,
 su labio tiembla, su pupila humea.

La lucha sostenida 2035
 en la noche anterior, y la sorpresa;
 las armas asestadas a su pecho,
 que aún cree astillar entre las manos yertas,

todo le encona el alma,
 todo despierta en ella 2040
 el instinto dormido, el ansia viva
 de libertad, y destrucción, y guerra.

Como del fondo oscuro del abismo
 vuelan las aves negras,
 del fondo de su alma se levantan 2045
 las fierezas ingénitas,

que cruzan por sus ojos,
 en el suelo clavados, y reflejan

en ellos repentinas llamaradas,
que en sus pupilas encendidas tiemblan. 2050

En vano, de sus labios,
solicito pretende el Padre Esteban
oír una palabra, que revele
un eco al menos de su lucha interna;

en vano, las memorias 2055
que otras veces al indio conmovieran
ha llamado en su ayuda,
para tocarle el corazón con ellas:

la mano del recuerdo
esa arruga del ceño no despliega, 2060
ni separa esos dedos, que serpientes
enroscadas semejan.

Oye gritos de muerte y de victoria,
silbidos de saetas,
aullidos de una guerra inextinguible, 2065
que su enconado pensamiento atruenan.

Solo sangre charrúa
siente andar en sus venas...
Pero asoma a sus ojos azulados
el alma de su madre Magdalena⁵⁵, 2070

y la mortal congoja
del indio se apodera,
y la lucha de un átomo con otro
se renueva potente en sus arterias,

y silba en sus oídos, 2075
y nubla su cabeza,

⁵⁵ De nuevo insiste Zorrilla en la dualidad del carácter de Tabaré. La fiereza de su sangre charrúa y la mansedumbre que le ha sido transmitida por su madre. Ver vv. 1347-1354.

y afluye al corazón, y en él estalla,
y recorre su carne y sus potencias.

.....
.....

IV

Doña Luz suplicaba
al noble capitán, que, ensimismado, 2080
escuchaba a su esposa, con los ojos
clavados, sin mirar, en el espacio.

—Solo he visto en ese hombre
un misterio infeliz, un ser extraño;
no hallo peligro en él; mas... tú lo quieres... 2085
Tabaré partirá, dijo Gonzalo.

—¡Partirá!, dijo Blanca.
¿Y a dónde ha de ir el indio desgraciado?
¿Qué será de él, en el desierto bosque,
enfermo y solo? ¡No hagas tal, hermano! 2090

¿Y qué mal nos ha hecho?
¿Por qué así abandonarlo?
El pobre *Tabaré* no nos ofende...
¿Qué vais a hacer? ¿Es una fiera acaso?

—Blanca: tú siempre niña, 2095
le dijo Doña Luz. ¿Estás pensando
que son capaces de pasiones buenas
esos hombres, nacidos para esclavos?⁵⁶

¿Piensas, Blanca, que anoche
no meditaba un crimen ese bárbaro, 2100
cuando, en las altas horas, felizmente,
en vela le encontraron los soldados?

⁵⁶ Ver nota a los versos 1371-1378.

—¡Un crimen! ¡No, por cierto!
 ¡Un crimen, *Tabaré*! ¿Qué estás hablando?
 Tú no has oído, como yo, al charrúa; 2105
 si lo oyes, Luz, tú no podrás odiarlo.

¡Oh! No arrojéis al indio.
 ¡Lanzarlo para siempre!... ¡Es inhumano!
 Llamad al Padre Esteban; que él os diga
 si *Tabaré* el charrúa es un malvado. 2110

—¡Oh! ¡El Padre, el Padre Esteban!
 ¡De masa de indios quiere hacer cristianos!
 ¡Inocente ilusión! Él no imagina...
 ¡No puede ser! Despídelo, Gonzalo.

Si aún crees que no es culpable 2115
 después que anoche se le halló velando,
 no le hagas mal; pero, por Dios, despídelo,
 dale la libertad; no lo veamos.

Mientras él está aquí, tú bien lo sabes,
 yo vivo en un continuo sobresalto; 2120
 yo no puedo dormir; ese salvaje
 en sueños me persigue; no descanso.

.....

V

Tabaré entró sombrío...
 Don Gonzalo, que solo lo esperaba,
 busca, al verlo llegar, mas busca en vano, 2125
 del indio la mirada,

que chispea, en el fondo
 de la órbita ceñuda, como llama
 que, con espesa obscuridad en lucha,
 se extingue, reaparece y se dilata. 2130

—¿Por qué el indio charrúa
fue sorprendido anoche por la guardia?
¿Qué buscaba a esas horas?
¿Qué intento lo llevaba?

El indio queda inmóvil en su sitio, 2135
con la cabeza baja.

Repite su pregunta Don Gonzalo,
e igual respuesta: el prisionero calla.

El jefe continuó: —Cuando el cacique 2140
rompió ante mí su lanza,
en señal de amistad, le di la mía.
¿No he sido fiel a la amistad jurada?

Diga el indio charrúa si el cristiano
a sus promesas falta... 2145
¡Conteste *Tabaré*! ¿Qué es lo que intenta?...
Todo es en vano: el prisionero calla.

—En cambio, el indio amigo
en la alta noche por el pueblo vaga;
y en la sombra revela de su frente
que en su espíritu hay sombras, sombras malas. 2150

¿Qué plan revuelve en ellas?
¿Nada, en su abono⁵⁷, que decirnos halla?
¡Raza maldita! ¿No es capaz, entonces,
de amor y gratitud? ¿Todo es venganza?

Una terrible lucha 2155
de *Tabaré* en el alma se desata,
y, como el eco de la lucha interna,
suena un ronco gemido en su garganta;

⁵⁷ Abono: defensa. Prueba de que una cosa o actuación es «de ley».

pero calla. Temblor imperceptible
discurre por su carne. Onda del alma 2160
llega a su cuerpo enfermo, como mueren
 las olas en la playa.

 Compasivo, sin odio,
el capitán al indio contemplaba;
mas, recordando el ruego de su esposa, 2165
–Pues bien, gritó, con expresión airada,

 ya que el indio charrúa
 nuestra amistad rechaza,
vuelva a sus bosques, a enconar sus flechas.
Vuelva a buscar las fieras, sus hermanas. 2170

 El español no quiere
 violar un punto la amistad jurada;
pero verá en el indio a su enemigo,
al eterno enemigo de su raza.

 Vaya libre a su selva, 2175
pues no hay amor ni gratitud en su alma;
pero jamás, donde el cristiano aliente,
torne a posar la sigilosa planta

.....

Don Gonzalo partió. Quiso en la boca
de *Tabaré* asomar una palabra; 2180
alzó la frente... ¡y la inclinó de nuevo!
mudo y sombrío, abandonó la estancia.

Canto sexto

I

Tras los bosques de acacias de las islas,
se esconde el sol; en las más altas ramas

deja un toque de luz anaranjado, 2185
y polvo de oro en las dormidas aguas.

Tiemblan en los vapores, al perderse,
de los cuerpos las líneas esfumadas;
cruzan, hacia las islas, las bandurrias⁵⁸,
los cisnes, y los patos, y las garzas, 2190

que, ya a lo largo del bruñido río,
casi rozando el agua, se adelantan,
o forman, en la altura que atraviesan,
simétricas y largas caravanas.

El Uruguay se envuelve en su neblina; 2195
llega al nido en silencio la calandria;
buscando su nocturno alojamiento,
aletea la tórtola en las ramas.

Los flexibles y esbeltos sarandíes⁵⁹,
en su alfombra de juncos y espadañas, 2200
abrigan al dormido camalote,
cuyas hojas se extienden sobre el agua.

Los zorzales se esconden; a lo lejos
gritando, el teru-tero se agazapa;
sale a pacer la nutria, y el carpincho⁶⁰ 2205
deja su cueva al pie de la barranca.

Cual sobre dos abismos reflejados,
en la orilla, los sauces y los talas
sobre un cielo proyectan las cabezas,
y en otro cielo las raíces bañan. 2210

⁵⁸ Bandurria: ave acuática.

⁵⁹ Para la voz sarandí ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

⁶⁰ Para la voz carpincho ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

II

Entretanto, la frente sobre el pecho,
 y el caos en el alma,
Tabaré cruza el pueblo lentamente;
 vuelve a su selva, a su salvaje patria.

Va sombrío, y huraño, y silencioso. 2215

El monje lo acompaña.

¿Por qué esa sombra, cuando va a ser libre,
 libre como el venado de la pampa?

¿No es *Tabaré* charrúa?

¿No son la libertad, el cielo, el aura, 2220
 y la selva nativa, y los combates,
 la pasión del charrúa y la esperanza?

¡Ay del indio imposible!

Ya una mujer, de la enemiga raza,
 es libertad para él, y cielo, y nubes, 2225
 y hogar nativo, y selvas, y batallas!

III

Cruza entre los corrillos de soldados,
 que hablan, tendidos en la yerba, o cantan,
 al ritmo de los golpes que aderezan
 los coseletes y maltrechas armas. 2230

Al ver pasar al indio con el monje,
 suspenden la labor, y se levantan.

¡El indio loco! dicen por lo bajo.

¡Ya lo hallaremos! ¡Ese no me engaña!

—¿Qué pensará, decid, de esa trailla 2235
 nuestro buen capitán? ¿Acaso aguarda
 a que nos mate aquí, como a conejos,
 en la noche mejor esa canalla?

¡Darles la libertad! ¡Valiente idea!
 ¡Cual si nada costara darles caza! 2240
 ¡Hierro y fuego les diera, hierro y fuego!
 –¡Hierro, bien dicho, exterminar la plaga!

–¿Pues no ha dado en creer el buen hidalgo,
 que el indio de estos bosques tiene una alma⁶¹
 como la nuestra, y es vasallo y súbdito 2245
 del Rey Nuestro Señor?

–¡Oiga!

–¡No es nada!

–Como lo oís. El padre franciscano,
 ¡es claro! lo aconseja, lo acompaña;
 y aquí estamos ¡pardiez! mirando siempre
 al señor indio como a gente honrada. 2250

–¡Los vasallos del rey!

–¿No es una ofensa

que se infiere, decid, al gran monarca?

¿Qué dices tú, Rodrigo? Tú eres viejo...

–A ver qué dices tú; deja esa adarga.

–Pues yo... ¿qué he de decir? Veinte años hace 2255
 que ando en estas diabólicas andanzas;
 por cierto que era yo de la partida
 cuando encalló la nave capitana.

Fue allí, sobre esa arena ¡triste noche!
 ¿Veis esa loma? ¿Distinguíis la playa 2260
 que se ve más allá? Tras de aquel árbol,
 ¿lo veis bien? tras de aquel, va la barranca.

Pues bien: allí. Cayeron los charrúas
 sobre nosotros, como avispas bravas;

⁶¹ *que el indio de estos bosques tiene un alma*, en la edición del Centenario, Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

incendiaron las tiendas, y diezmaron 2265
nuestra gente más firme y más bizarra.

¡Buena la hubimos, por San Jorge, buena!
¡Por poco allí los indios nos acaban!
Estábamos sitiados en las naves,
oyendo sus aullidos y amenazas, 2270

mirándolos llegar hasta la orilla
con gritos e insolentes musarañas⁶²,
y citar al más bravo de nosotros
para retarlo a singular batalla.

Las pieles o cabellos de los nuestros 2275
que en el campo quedaron, enastaban
en sus picas, aullando, los malditos,
y dando saltos en siniestra danza.

Así pasamos las eternas horas,
aguardando la muerte, como ratas, 2280
hambrientos y desnudos; dando al río
tributo de cadáveres; sin armas,

pues ni un grano de pólvora teníamos
que dar al arcabuz; sin esperanza,
pues una tempestad hacía imposible 2285
de recursos humanos la llegada.

¡Ah, Don Juan de Garay⁶³! Sin él, os juro
que no llevamos este cuento a España;
en los barcos hallamos nuestra tumba,
sin su arribo, con tropas bien armadas. 2290

¡Y no era la primera, ¡voto a Sanes!
¡Ni la última será! ¡Maldita raza!

⁶² Musaraña: mueca que se hace con la cara para provocar a alguien o para burlarse de él.

⁶³ Ver nota al verso 869.

Luchan como demonios, no como hombres.
¿Digo bien?

–¡Bien, muy bien!

–Entonces, ¡nada!

¡Bien los conoces! Mientras quede uno, 2295
capaz de alzar la endemoniada lanza,
no hay que andar con escrúpulos; al indio,
lanzada firme; nada de palabras.

–Lo propio digo yo.

–Pues yo otro tanto.

¿Qué hacemos ¡vive Dios! en esta plaza? 2300
Sin un caballo, expuestos noche y día...
–Noche y día, bien dicho, desde el alba.

Y el capitán, en tanto, se entretiene
en dar la libertad a esa canalla.

¡Buena les diera yo!

–Mirad al indio: 2305

allá va con el Padre; a ese mañana

acaudillar acaso lo veremos
alguna turba de esos perros.

–¡Cáspita!

¡Que vengan, voto al diablo!

–¡Que me place!

¡Tiempo hace ya que no tenemos danza! 2310

Yo os juro que, en las noches, a mi lado,
bosteza mi arcabuz de holganza tanta.

–Bien dicho, ¡el arcabuz!

–¡Oiga! ¿Qué esperan
el indio y el anciano? ¿Qué les pasa?

IV

Tabaré ya se aleja; 2315
ya lo despide el monje, con palabras

de consuelo y de amor; indiferente
lo escucha el indio, que a su lado marcha,

terrible, duro, con el ceño torvo,
fiera cual nunca la actitud y huraña. 2320
Lleva la noche, la infinita noche,
sin un rayo de luz, en las entrañas.

De pronto, se detiene,
en un punto clavada la mirada.
¿Qué lo agita? ¿Qué ve? Temblor de muerte 2325
por sus rígidos miembros se derrama.

¿La víbora, silbando,
casi invisible, en el chircal se arrastra?
¿O es el jaguar, despierto en la maleza,
que hacia el charrúa silencioso avanza? 2330

No: *Tabaré* no teme
a la amarilla fiera, que, a sus plantas,
ya muchas veces vio, cuando su flecha
hasta a morderle el corazón llegaba;

no es fiera lo que ha visto; 2335
una mujer lo mira entre las ramas;
mirándolo, se acerca al Padre Esteban,
y esa mujer que se aproxima es *Blanca*.

Ya no puede dudarlo;
no, no es ilusión, no es un fantasma: 2340
han crujido, a sus pies, las hojas secas;
ha hecho mover las ramas, al tocarlas.

El viento de la tarde
viene a agitar, con sus movibles alas,
su cabello en desorden, y, en su rostro, 2345
a orear la huella de recientes lágrimas.

Es ella: trae un ramo
de margaritas en la falda blanca;
ella, con sus estrellas en los ojos,
sus alas invisibles en la espalda. 2350

Viene la frágil niña,
como un rayo del alba
que en la profunda oscuridad penetra,
y el seno negro de la noche aclara;

la trae el mismo impulso 2355
que conduce los besos de las palmas;
que despierta sonrisas en los labios,
y de los ojos lágrimas arranca,

cuando el alma sonríe,
y el espíritu llora, sin más causa 2360
que esas ansias de llanto o de ternura
que, en ciertas horas, nuestro ser asaltan.

Besó la mano al Padre,
que con muda sorpresa la observaba;
alzó tímidamente la cabeza, 2365
y bañó a *Tabaré* con la mirada.

Al verlo, sacudido
por la lucha que su alma despedaza,
el ceño torvo, ardiente la pupila,
convulso y presa de mortales ansias, 2370

en terror y amargura
el corazón sintió se le inundaba,
como si, al borde de ignorado abismo,
después de un corto sueño despertara.

Dio un grito; las azules margaritas 2375
rodaron hasta el suelo por su falda;

se acogió horrorizada al Padre Esteban,
y escondió en su sayal la frente helada.

—¿Entonces es verdad, ¡verdad, Dios santo!
que el indio nos odiaba? 2380

¿Es verdad que en su pecho no hay latidos
y que jamás su corazón se ablanda?

¡Oh, Padre! ... ¿Por qué entonces de esos hombres
el amor me enseñabais?
Padre, no me dejéis, volvamos pronto... 2385
Mirad: la noche baja.

Huye del indio esclavo, me decían,
solo hay odio en su alma;
no tuvo hogar, ni madre; de ternura
su raza es incapaz: todo lo ultraja. 2390

Yo nunca lo creí: yo vi en sus ojos
dolor... ¡le tuve lástima!
¡Venía a consolar su desventura!...
y no más... ¿Hice mal? No lo pensaba.

No quise nada más, nada, os lo juro, 2395
vine por consolarla.
Lo sabe Dios muy bien... Pero ¡qué tarde!
¡Qué tarde es ya! ¡Cómo la niebla se alza!

Y el indio, Padre Esteban, me da miedo.
¿Qué tiene? ¿Qué le pasa? 2400
Vedlo... Volvamos, por favor, volvamos...
¿Por qué vine hasta aquí? ¡Quién lo pensara!

Indio... Adiós, *Tabaré*. Terror y pena
me inspira tu desgracia.
¡Qué tarde es ya! ... ¡La Virgen te proteja! 2405
¡Anda con Dios a tu salvaje patria!

V

Ya huyendo temblorosa hacia la villa,
Blanca exhaló sus últimas palabras.
La tarde la arropaba en sus vapores,
y ella, en su seno, al parecer, flotaba. 2410

El charrúa la vio tenue, impalpable;
la siguió con estúpida mirada;
la vio volver de nuevo la cabeza,
y ocultarse, por fin, entre los talas.

Cuando la vio perderse para siempre, 2415
sintió la soledad. Toda su raza
en él moría; muda, sin quejarse,
hundíase en la noche de su alma.

En brazos del anciano misionero
se arroja el indio; su contacto abrasa. 2420
Solloza... Sus sollozos, cual rugidos
de fieras moribundas, se dilatan.

Al sentir en los párpados el llanto,
exhala un grito de dolor o rabia.
Un grito que, a lo lejos, al perderse, 2425
se transforma en lamento o en plegaria.

De pronto, con un brusco movimiento,
se desprende del monje; la mirada
clava en el punto en que, la vez postrera,
sobre el fondo del cielo, miró a Blanca. 2430

Y huye, como la fiera perseguida,
y se interna en la selva solitaria...
Largo tiempo se oyeron sus quejidos,
como si un tigre herido se alejara.

VI

Sobre el sayal del monje 2435
del charrúa quedó la primer lágrima;
el supremo dolor, entre los dedos,
una raza exprimió, para arrancarla.

Las horas de la noche,
ya vestidas en luto, se adelantan; 2440
y entran al bosque, y sus cendales⁶⁴ negros
van colgando, en silencio, de las ramas.

Sobre el sayal del monje
del charrúa quedó la primer lágrima...
¡Para llorar, la moribunda estirpe 2445
una pupila azul necesitaba!

⁶⁴ Cendal: tela, de seda o lino, muy fina y transparente.

Libro tercero

Canto primero

I

Genios de las riberas,
invisibles espíritus del bosque,
que convertís en moscas o en reptiles
a los indios que vagan por la noche; 2450

seres que, en las tinieblas,
gastáis el tiempo en ajustar los broches
de la dormida flor, mientras su ovario
abre su amor al encendido polen;

que elaboráis en ella 2455
el dulce néctar que la abeja sorbe,
y los frescos aromas que, sedientos,
los labios de los céfiros recogen;

o, en la mortal cicuta, 2460
vivís acurrucados, de los hombres
acechando el secreto de la vida,
y destiláis la hiel de los dolores;

y agriáis la crespa yerba
 que ni el carpincho ni la nutria comen,
 y envenenáis al avestruz dormido 2465
 los huevos, bajo el ala, sin que os note.

II

Vírgenes transparentes
 que os colgáis en las ramas de los molles¹,
 y os columpiáis, con vuestros pies trazando
 rayas de luz sobre la linfa inmóvil, 2470

y en esas lacias hebras
 con que acaricia el sauce al camalote
 subís y descendéis, llevando al río
 rayos de luna, en haces brilladores;
 o, hundidas en el lecho de espadañas, 2475
 os reclináis en los desiertos bordes,
 a escuchar el secreto de las olas,
 que transformáis en trémulas canciones;

pobladores del aire,
 leves y multiformes, 2480
 hijos de los crepúsculos azules,
 que con las alas embozáis los montes;

que taladráis el diente
 de la víbora, en donde
 derramáis los licores ponzoñosos 2485
 que, al infiltrarse, el corazón corroen;

que, en los ojos del tigre,
 encendéis vuestra antorcha, y las visiones
 preparáis a su luz disparatadas,
 y las vaciáis en sus extraños moldes; 2490

¹ Para la voz molle, ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

- que, en la blanca osamenta,
 hacéis brotar los fuegos fatuos dobles,
 esos que, sobre el haz de los pantanos,
 ebrios, inquietos e impalpables corren,
 suben, bajan, se arrastran, se persiguen, 2495
 se agitan y se rompen,
 y se apagan los unos a los otros,
 sin que el aire los mueva ni los sople;
- almas de los murmullos,
 espíritus errantes de las flores 2500
 que, al murmurar, hacéis más perceptible
 el solemne silencio de los orbes;
- invisibles remeros,
 que empujáis blandamente al camalote
 en que navega incorporado el tigre, 2505
 que, dormido en la orilla descuidóse;
- engendros de los ríos,
 que recortáis la escama y los arpones
 del dorado, debajo de las islas
 que, en vuestros hombros, sostenéis a flote, 2510
- meciéndolas en ellos
 sin que el río en que nadan se desborde,
 ni el movimiento imperceptible y blando
 las húmedas barrancas desmorone;
- seres que, como llamas apagadas, 2515
 sois, de un pasado informe,
 la vida actual y eterna, cuyo velo
 la fuerza del espíritu descorre;
- testigos que no mueren,
 que acompañasteis a las tribus nómades, 2520

las visteis desprenderse de su tronco,
y viajar, sumergiéndose en la noche:

brotad de entre los tiempos y escuchadme.
Yo os nombraré por vuestros propios nombres.
En la forma, en la voz y el movimiento, 2525
mi espíritu sutil os reconoce.

Cabalgando en las horas que pasaron,
que el tiempo enfrena, y en su noche esconde,
desatad vuestras alas puntiagudas,
en legiones aéreas y deformes. 2530

 ¡Horadadme esa tierra!
 ¡Sacudidme ese monte!
Como caen los cabellos de un anciano,
como el cardo desgrana sus plumones,

 de la muerta cabeza 2535
en que pensó una raza, acaso logre
ver desprenderse el pensamiento oculto
sobre mi frente, cuando yo os invoque.

 ¡Dad un vuelco a ese río!
Salid, desde su légamo a sus bordes, 2540
con secretos del agua y de la arena,
de los huesos de piedra, que se esconden

 en el profundo limo
en que tienen las algas sus amores,
se arrastra el yacaré, duerme la raya, 2545
y la tortuga sus nidadas pone.

 Infundid, en ese indio
que ahora penetra en el callado bosque,
los latidos postreros de una raza,
que a vuestro acento viven y responden; 2550

latidos de esperanzas imposibles,
 rudo y último acorde
 de las arpas malditas, que sonaron
 pulsadas por la muerte y los dolores

.....

III

Es *Tabaré*. Penetra nuevamente 2555
 en su nativo bosque,
 cuyos añosos árboles lo miran
 y, a su paso, los troncos interponen.

Y le tienden los brazos descarnados,
 con raras contorsiones, 2560
 como fantasmas que, en inmóvil danza,
 cruzan y se retuercen por el monte,

y en torno de él se agrupan a mirarlo,
 y así que lo conocen,
 después de herirlo con los brazos negros, 2565
 se dispersan en todas direcciones.

Y los duros lagartos, al sentirlo,
 hacia sus cuevas corren,
 y asoman las cabezas puntiagudas,
 y el largo cuerpo sin calor encogen; 2570

y las ranas se callan un instante,
 mientras pasa, y sus voces,
 como largos quejidos, a su espalda,
 cuando ha pasado, nuevamente se oyen;

y los nocturnos pájaros, lo siguen 2575
 en negras procesiones:
 el chajá dando saltos por el suelo,
 chirriando esos murciélagos enormes,

Tabaré escucha. En el profundo hueco
 de sus ojos inmóviles,
 introduce los dedos el delirio,
 que atruena su cabeza con sus voces. 2610

Y ora fugaces, ora persistentes,
 comenzaron entonces
 a hablar, y cobrar vida, los espacios,
 la tierra, el aire, el corazón del bosque.

IV

Y, a los pies del charrúa, 2615
 la tierra daba gritos.
 Retorcían los árboles sus troncos,
 como animados de un airado espíritu.

—¡El genio de la tierra
 ha de morder tus pies, con los colmillos 2620
 de sus víboras negras, que se arrastran
 silbando como el viento! ¡No eres indio!

—¡Pasa! ¿Por qué me huellas?
 La sangre brota de tus pies heridos.
 ¿Por qué me manchas? De tu sangre, nacen 2625
 malas serpientes, negros cocodrilos.

—¡No te detengas! ¡Huye!
 Aquí en mi seno no hallarás abrigo:
 ya, para ti, la patria es un recuerdo.
 ¿No te sientes llamar? Eres tú mismo. 2630

Tabaré oyó la voz, cual si brotara
 de las grietas del suelo removido;
 lejanas muchedumbres
 a sus pies agitaban el vacío;
 crujían las raíces de los árboles, 2635
 como si extraño fluido,

las retorciera, al circular en ellas,
dándoles movimientos convulsivos.

.....

Y, del añoso ceibo,
cayó, volteando en animados giros, 2640
una hoja seca, que miró al charrúa,
que a su vez la miraba. Y ella dijo:

yo rodaré a tus pies ensangrentados,
realidad de mi símbolo;
el viento me ha arrancado de mi rama; 2645
a ti te empuja el viento del destino.

Yo vivo con la vida de tu estirpe,
con tu fiebre palpito;
y mi polvo, y el polvo de tus huesos,
van a formar el légamo del río. 2650

Vamos, charrúa; sígueme, salvaje.
Nos llama el torbellino.
Tus lunas han pasado; el sueño negro
anda en tus venas, derramando frío³.

Te vuelca el suelo. ¿No lo sientes? Vente; 2655
vente, sigue conmigo;
¿No sientes el aliento de otra raza,
que te sopla del suelo en que has nacido?

Es la raza de vírgenes tan pálidas
como la flor del lirio, 2660
hermosas cual la luna, cuando se hunde
entre las aguas trémulas del río;

³ Sueño negro: expresión guaraní por muerte. El sueño negro... derramando frío: expresión que quiere formular la idea de que ha llegado la hora de la muerte.

y tienen luz de aurora en la mirada⁴,
 y sus ojos tranquilos
 miran con odio al indio de los bosques, 2665
 y le llaman maldito.

Vamos, charrúa; sígueme, salvaje:
 ¡Mira aquel remolino!
 Vientos de tempestad vienen de lejos,
 aullando, como perros fugitivos. 2670

Las sombras que recorren la maleza
 lanzan agudos gritos;
 esas llamas sin luz marcan la ruta
 por donde corren los que fueron vivos⁵.

Los impasibles ojos del charrúa 2675
 siguen los vanos giros
 de la hoja, en cuyas venas circulaba
 la vida de un espíritu cautivo,

que en pie la sostenía,
 y la empujaba contra el viento mismo, 2680
 y la llevó, saltando y retorciéndose,
 siempre mirando y señalando al indio.

V

Oye entonces al aire de la noche,
 que a su lado respira,
 jadeante, con penosa intermitencia, 2685
 como el hálito de alguien que agoniza.

¿Te ahogas?, le gritaba. Es que, en tu bosque,
 la muerte solo habita;

⁴ y tiene luz de aurora en la mirada, en la edición del Centenario, Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

⁵ Los que fueron vivos: expresión guaraní por fantasmas o espíritus.

está poblado el aire por las sombras,
por las sombras charrúas que te miran. 2690

Vengo empapado en llanto de las tribus
que mueren fugitivas;
vengo cargado de vapor de sangre,
que forma sobre el campo una neblina.

¿Sientes los ayes? Es la muerte; corre 2695
tras de las madres indias,
que huyen sin hijos. Ellos no se mueven:
tendidos allá están en las colinas.

Son tus hermanos, muertos en su tierra
por la raza maldita. 2700
¿Ves esa virgen que en tus sueños anda?
Está empapada de tu sangre. ¡Mírala!

VI

El indio está de pie. Todos sus miembros
ateridos tiritan;
le falta el suelo, y vuelve a recobrarlo, 2705
en actitud violenta y convulsiva;

la fiebre, en su cabeza espeluznada,
hunde la mano rígida,
y, en sus ojos atónitos, llamean,
con fosfórica lumbre, las pupilas. 2710

Todo es extraño para él: el viento,
los árboles, que imitan
seres desnudos, negros, que en su torno
se han detenido, y cuyos ojos brillan

entre cabellos que hasta el suelo bajan, 2715
y lentamente oscilan;
brillan, marcando el sitio en que se encuentran
cabezas que, sin verse, se adivinan.

Los rumores que pasan, van dejando,
 por la extensión vacía, 2720
 como esos remolinos que las barcas
 hacen surgir del fondo de las linfas,

resonancias que brotan en la sombra,
 tumultos que se agitan,
 silencios prolongados, que, de nuevo, 2725
 estallan en confusas vocerías,

o dan paso a una voz, triste y aislada,
 voz que parece amiga,
 y dice algo al oído, en una lengua
 inteligible, pero nunca oída. 2730

VII

Por fin, cual si las vagas sensaciones
 que el indio aún percibía
 sufrieran, en la nada tenebrosa,
 una inmersión violenta y repentina,

Tabaré se desploma. Un ruido extraño 2735
 produce su caída.
 ¿Se queja el suelo? ¿Quién impone al bosque
 esa actitud de asombro o de atonía?

Las notas que pasaban,
 los rumores que huían, 2740
 las ramas que, inclinadas por el viento,
 a levantarse nuevamente iban,

suspensos han quedado. Es que el charrúa
 está en la selva antigua
 del indio Caracé; es que ha caído 2745
 sobre el sepulcro de su madre extinta.

La cruz abre los brazos a su lado;
 la cruz de la cautiva.

Parece que, inclinando la cabeza,
al indio inerte en su regazo abriga. 2750

¿Qué habló con el salvaje, aquella noche
el alma errante que en la cruz palpita?
Es el secreto de la sombra eterna...
Empieza a amanecer; casi es de día.

Canto segundo

I

¿Quién grita, por allá, que tiembla el bosque,
y hasta los aires tiemblan? 2755

Un vago resplandor, allá a lo lejos,
sobre el oscuro cielo se proyecta;

destaca el bosquecillo, cuyas formas
vacilantes revela, 2760
y alumbra aquel ombú que, solo y negro,
está de pie, durmiendo en una cuesta⁶.

Parece que se mueven un instante
las lomas soñolientas,
que en la turbada obscuridad estaban, 2765
y que asoman por entre las tinieblas.

.....

De nuevo el alarido temeroso
en los aires revienta.
¿El hambre, acaso, tiene congregadas,
en esos matorrales, a las fieras? 2770

⁶ En la edición de 1923, que es mi texto base, aparece este verso como «está en pie, durmiendo en una cuesta», lo que hace que tengamos un verso decasílabo. Ibáñez (*Originales y documentos*, 69) advierte que es una errata y remite a la edición de 1918, estableciendo el verso que allí aparece; por su autoridad es el que también mantengo yo. En la edición del Centenario. Montevideo: Mosca Hnos., 1955 aparece otra versión: «está durmiendo, en pie, sobre una cuesta».

No: las fieras, miradlas: en rebaños,
 tendidas las orejas,
 saltan de acá y de allá; sobre las lomas
 se detienen, volviendo las cabezas;

emprenden nuevamente, amedrentadas, 2775
 su rápida carrera;
 alargando los cuerpos, se deslizan,
 con sigiloso paso, entre las breñas;

enarcando los lomos amarillos,
 acurrucadas quedan, 2780
 y, en la profunda obscuridad del soto,
 sus dos ojos de fuego centellean.

El avestruz, corriendo en la llanura,
 va con las alas sueltas;
 se siente el aleteo de los pájaros 2785
 que abandonan los nidos, y se alejan;

Y se oyen las carreras del venado,
 que salta en la maleza,
 y el rumor de manadas de carpinchos,
 que corren a buscar sus madrigueras. 2790

II

¿Quién va? ¿Qué sombras son las que corriendo
 van entre las tinieblas,
 e indican, con los brazos extendidos,
 el resplandor de la lejana hoguera?

Son los indios charrúas. Han brillado 2795
 los *fuegos de la guerra*,
 en las lomas del *Hum*; *fuegos de muerte*⁷
 lucen del *Uruguay* en las riberas.

⁷ Fuegos de la guerra... fuegos de muerte: El fuego era la forma que usaban las tribus indígenas para comunicarse, especialmente cuando convocaban a todas las tribus para emprender una batalla.

y se esconde la iguana perseguida, 2825
y anidan la lechuza y la culebra.

Todos caminan; llevan en los cuerpos
 arreos de pelea:
las plumas de ñandú¹⁰ sobre la frente,
en las lanzas, humanas cabelleras. 2830

¿Adónde van? Donde los llama el fuego,
 el fuego de la guerra;
el que anuncia la muerte del cacique
allá en el bosquecillo de las ceibas.

¡Ahú!, ¡Ahú!, ¡Ahú! Corren los indios, 2835
 gritando en las tinieblas,
y el turbado silencio de la noche
huye a esconderse en la inmediata selva.

III

Las nubes de humo denso iluminado,
 que en el aire se elevan 2840
sobre la masa negra de los árboles,
marcan el sitio en que las tribus velan;

desde lejos, se ven, de los charrúas
 las oscuras siluetas,
que, cruzando y saltando entre los troncos,
sobre el rojizo fondo se proyectan. 2845

IV

¡Extraño funeral! Los indios, ebrios,
 avivan diez hogueras
encendidas en torno de un cadáver
tendido sobre un lecho de maleza. 2850

¹⁰ Para la voz ñandú ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

Es un viejo cacique. El sueño frío
 se ha entrado por sus venas;
 nadie pudo arrancarlo con la boca
 de la piel del anciano; quedó en ella,

dejándole el color amarillento 2855
 que entristece a las ceibas,
 cuando el viento se enfría, y, de las ramas,
 las hojas bajan a morir en tierra.

Los médicos el vientre del cacique
 han chupado con fuerza¹¹, 2860
 por arrancarle el dardo y el gusano
 que le causaban mal. Inútil brega¹².

Vedlo tendido inmóvil, taciturno,
 tan largo como era;
 los indios gritan, en su torno corren,
 y las abiertas bocas se golpean. 2865

El arco de *urunday*¹³ tiene el cadáver
 entre las manos yertas;
 han colocado en orden, a su lado,
 su lanza, y sus macanas¹⁴, y sus flechas, 2870

y pieles de venados, y vasijas
 en que el zumo fermenta
 de *guaviyús* silvestres y algarrobas,
 y de la miel que forman las abejas.

¹¹ Está documentado que el remedio más generalmente usado por los curanderos y chamanes era chupar con fuerza el cuerpo del enfermo en la creencia de que así, al absorberlo, se extraía el mal.

¹² *que le causaba mal. Inútil brega*, en la edición del Centenario. Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

¹³ Para la voz *urunday* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

¹⁴ Macanas: boleadoras.

V

Las tribus cuidan de que tenga el muerto 2875
 las pupilas abiertas;
 bien atadas le han puesto, en la cintura,
 las silbadoras bolas de pelea;

y, porque espante entre los negros toldos,
 a *Añang* y a *Macachera*¹⁵ 2880
 con jugos de *urucú*¹⁶ le han embijado¹⁷
 todo el cuerpo, y la cara que amedrenta.

Tiene azules los pómulos salientes;
 amarillas y negras
 son las rayas que cruzan sus mejillas, 2885
 y su pecho, y sus brazos, y sus piernas.

El deformado rostro del cadáver
 hace una horrible mueca,
 que infundirá terror, cuando el cacique
 de los genios del aire se defienda. 2890

VI

¡Ahú! ¡Ahú! ¡Ahú! Por todos lados
 los indios atraviesan;
 aúllan, corren, saltan jadeantes,
 dando al aire las rígidas melenas;

hacen silbar las bolas, agitadas 2895
 en torno a las cabezas;
 chocan las lanzas, los cerrados puños,
 con feroz ademán, al aire elevan,

¹⁵ Añang: diablo, espíritu del mal. Macachera: espíritu de los caminos que sale al encuentro de los viajeros. Otras tribus hacen de él un acompañante. Ver Seluja, «Estudio introductorio», 235.

¹⁶ Para la voz urucú ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

¹⁷ Embijar: manchar. Aquí, pintar con las pinturas de guerra.

y forman un acorde indescrptible,
 que en los aires revienta: 2900
 ebullición de gritos y clamores,
 golpes, imprecaciones y carreras.

Ya hiriéndolos de lleno, ya, a los lejos
 bañándolos a medias,
 según que a las hogueras se aproximan, 2905
 o de ellas, con el vértigo, se alejan,

la lumbre hace brotar, como arrancados
 del medio en que voltean,
 cuerpos desnudos, rostros que aparecen,
 y se hunden nuevamente en las tinieblas. 2910

VII

¿No son mujeres esas, las que ahora
 alumbran las hogueras,
 esas, que danzan en redor del muerto
 y sus pequeños en los brazos llevan?

Sí; son madres de indios. Sus cabellos, 2915
 en oscuras guedejas,
 flotan sobre las mórbidas espaldas,
 ceñidos en la frente; mas no velan

los cuerpos palpitantes y desnudos,
 en que los fuegos tiemblan 2920
 dando relieve a los redondos senos,
 que sudorosos de cansancio ondean.

Tienen sus movimientos convulsivos
 cierta ruda cadencia,
 y sus formas turgentes, a las formas 2925
 de la hembra del venado se asemejan;

sus ojos negros brillan empapados
 en la luz, y chispean;

se cimbran sus elásticas cinturas,
 en plumas grises de avestruz envueltas; 2930

los collares de piedras de colores
 en sus gargantas suenan,
 y los cintillos de brillantes plumas
 lucen en sus tobillos y muñecas.

El que ajustado llevan en la frente, 2935
 al erguirse sobre esta,
 da a la figura la esbeltez del pájaro,
 que su penacho en el sauzal ostenta.

Las indias van cantando; sus cantares
 son una extraña mezcla 2940
 de alaridos y gritos quejumbrosos,
 que en un ritmo monótono se estrechan.

Las ruidosas bandadas de gaviotas
 que sobre el agua vuelan,
 gritan como esas indias, y, en el aire, 2945
 como ellas se revuelven y atropellan.

La turba de los indios las empuja,
 y las mujeres ruedan,
 heridas, dando gritos, que al vagido
 se unen de sus hijos. No se arredran: 2950

de nuevo se levantan, y prosiguen
 en su danza frenética,
 y en los cantares bárbaros que entonan,
 en torno del cadáver, dando vueltas.

VIII

En redor de aquel fuego, y en cuclillas, 2955
 ved a esas indias viejas;
 casi con las rodillas sobre el pecho,
 revuelven sus vasijas, y bostezan.

evitaría que el terror helase, 2985
con un frío de muerte, hasta sus venas.

Los llantos de los niños y mujeres
en el aire se mezclan
con los gritos, palabras y alaridos
de los indios, que airados vociferan, 2990

y con el choque de armas, y el silbido
de las bolas de piedra,
y los golpes de cuerpos desplomados,
que, heridos, en el suelo se revuelcan.

XI

¿Qué quieren esas gentes? ¿Por qué corren? 2995
¿Qué ven en las tinieblas?
¿A quiénes amenazan en el aire,
y dirigen sus bárbaras arengas?

¡Quién no lo sabe! Espantan a las sombras
que, en bandadas, se acercan 3000
al indio muerto, a cerrarle los ojos¹⁹,
y apagarle los fuegos. Ved: son esas,

esas que, con las alas de carancho²⁰,
entre las ramas vuelan;
*Curupirá*²¹ las sopla y las revuelve, 3005
el negro *Añanguazú*²² viene con ellas.

¹⁹ *al indio muerto, por cerrar sus ojos*, en la edición del Centenario. Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

²⁰ *esas que, con las alas del carancho*, en la edición del Centenario. Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

²¹ Curupirá: personaje mitológico considerado por los indígenas protector de los bosques, que castiga a quienes los destruyen.

²² Añanguazú: *Añan*, demonio y *guazú*, corpulento. Con este nombre aparece un indígena en el *Canto XII de La Argentina y conquista del Río de la Plata*. Ver Seluja «Estudio introductorio», 239.

Son los hijos del aire y de la noche,
 que andan en las tormentas,
 encendiendo sus fuegos en las nubes,
 los grandes ruidos derramando en estas; 3010

son los perros que roen a las lunas,
 y apagan las estrellas,
 y lanzan los ladridos prolongados
 que suelen escucharse en las cavernas;

los que afilan los dientes de las víboras 3015
 dormidas en sus cuevas,
 y, en la yerba que pisan los charrúas,
 las arañitas de la muerte siembran.

Son las sombras malditas, que al cadáver
 del cacique se acercan, 3020
 para cerrar sus párpados, quedando
 bajo de ellos ocultas; allí esperan

que se apague del indio la mirada
 y hacia adentro se vuelva.
 Entonces lo persiguen, y lo acosan 3025
 en la noche sin lunas que comienza.

Y allí, escondidos en sus toldos negros,
 le disparan sus flechas,
 fingen rostros horribles en lo obscuro,
 y soplan como el viento en sus orejas. 3030

XII

El viento se ha calmado; algunas voces,
 en medio a la incoherencia
 de la grito salvaje, con esfuerzo
 acaso se comprendan.

Oíd a esos que cruzan: sus palabras 3035
 claras allí resuenan;

también a aquellos, que, con duros gestos,
amenazando el aire vociferan:

¡Ahú! ¡Dejad al muerto!
¡Dejad al *tubichá*!²³ 3040
¿Por qué sopláis las llamas de sus fuegos?
¡Dejad al muerto, *Añang*!

–¡No le cerréis los ojos!
–¡Ahú! ¡Ahú! ¡Ahú!
–¿Sentís ladrar las sombras que han salido 3045
del tronco del ombú?

–¡Corred, seguid aquella
que se revuelve allá!
Sacude la maleza con las alas,
y agita el ñapindá. 3050

¿A quién lleva el fantasma
de rápido correr?
Va fugitivo, y en sus hombros lleva
al cacique que fue.²⁴

–¡Cómo gritan los árboles! 3055
¡Ahú! ¡ahú! ¡ahú!
–El aire zumba; son los moscardones
que corre *Añanguazú*.

–¡Persiguiendo la luna,
los perros negros van! 3060
–Los perros negros, que a beber comienzan
su tibia claridad!

¡Cómo mira esa sombra
con sus ojos de luz!

²³ Tubichá: cacique, jefe de la tribu, elegido por su valor, destreza y experiencia.

²⁴ Cacique que fue: Expresión guaraní por *cadáver*.

–¡Y cómo se retuercen, y se alargan
sus alas de ñandú! 3065

–¡El viento! ¡El viento negro!
¡Allá va! ¡Allá va!
¿Quién zumba en él? ¡Las moscas, que conduce
gruñendo el *mamangá*²⁵! 3070

XIII

Las sombras de la noche
vienen volando, en caravana aérea,
y luchan con las llamas, las sacuden,
y, en torno del hogar, revolotean.

Las llamas las rechazan, 3075
y las detienen en aureola negra,
en cuyo seno, los añosos árboles
cobran formas variables y quiméricas.

Los ojos del cadáver,
horriblemente abiertos, parpadean; 3080
parece que sus miembros se estremecen
al avivarse el fuego que lo cerca,

o que el rígido cuerpo
nada en el aire, flota en las tinieblas,
y se hunde, y reaparece, y se transforma 3085
cuando la inquieta llamarada amengua,

formando un fondo negro,
lleno de líneas vagas y revueltas;
un medio en que se esfuman y se mueven
formas abigarradas e incompletas. 3090

²⁵ Para la voz *mamangá* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

XIV

El viento se ha callado entre los aires.

Los salvajes jadean,
se apoyan en las lanzas o en los troncos,
o se dejan caer sobre la yerba.

La grita se enrarece; por el aire 3095
las voces se dispersan.
Suenan acá los llantos de mujeres;
allá, los magullados aun se quejan.

Los fuegos, no avivados, languidecen;
sus oscilantes lenguas 3100
se mueven, como el indio que, borracho,
lleva de un hombro al otro la cabeza.

Corre, entre aquellas voces, un silencio
semejante al que reina
sobre la onda del río, cuando acaba 3105
de pasar por el aire la tormenta...

XV

Lo rompe un joven indio, que, saltando,
desaforado llega;
da un grito clamoroso, y, con su lanza,
pasa de un viejo tronco la corteza. 3110

Habla a voces, furioso sacudiendo
la cabellera negra;
sus palabras parecen alaridos
de una ruda y fantástica elocuencia;

y salta como el tigre, y, con la maza, 3115
el cuerpo se ensangrienta,
y, sobre el negro matorral de plumas,
la bola agita atada a su muñeca.

Son de hierro sus miembros; nadie excede
 su talla gigantesca; 3120
 ramas de sauce negro, los cabellos
 sobre el rostro y los hombros, se despeñan,

y, en sus ojos, pequeños y escondidos,
 las miradas chispean,
 como las aguas negras y profundas, 3125
 tocadas por el rayo de una estrella.

XVI

Es el cacique *Yamandú*.²⁶ Los indios
 se alzan, y lo rodean.
 ¿Qué quiere *Yamandú*? Reclama el mando,
 mostrando sus heridas y su fuerza. 3130

Nadie como él se descompone el rostro,
 con espantosa mueca,
 ni lanza el alarido que, en la lucha,
 brota del hueco de su boca abierta;
 nadie como él, en el hinchado labio, 3135
 la señal atraviesa²⁷
 que distingue a los indios de las tribus
 que más espanto infunden en la guerra.

¿Quién, si no él, entonces, a la gente
 llevará a la pelea? 3140
 ¿Quién, si no él, que, de enemigos muertos,
 cien cabelleras en su toldo ostenta,

²⁶ Yamandú fue un cacique que lideró entre 1573 y 1583 la defensa del Río de la Plata frente a la invasión española. Luchó encarnizadamente contra el Adelantado Juan Ortiz de Zárate y contra Juan de Garay. Ello no obstante, tuvo también trato cercano con los españoles, Barco Centenera uno de ellos, con los que convivió durante algún tiempo en el campamento de Ortiz de Zárate, mientras organizaba la lucha para destruir ese mismo campamento y conseguir la huida de los españoles. Barco Centenera lo describe como traidor en el Canto XII (v. 4218) de *La Argentina y conquista del Río de la Plata*. (Seluja, «Estudio introductorio», 244)

²⁷ Se refiere al tembetá o barbote, una barra de madera, hueso o metal que se ponían atravesada en el labio inferior los indígenas de algunas tribus.

y adorna su garganta con collares
 de los dientes y muelas
 de *arachanes*²⁸ vencidos, cuyas pieles 3145
 forman de su arco la flexible cuerda?

Jamás el gamo, huyendo en la llanura,
 pudo esquivar su flecha,
 ni el avestruz el golpe de su bola,
 que silba como víbora sedienta. 3150

¡Ahú! grita, con grito prolongado.
 Aquí, en el *urunday*,
 el indio *Yamandú* clavó su lanza...
 ¡Nadie la arrancará!

Yo he peleado, con ella, entre las tribus 3155
 que ven salir el sol²⁹;
 no la he roto jamás en la rodilla,
 ni en mi brazo tembló.

La he clavado en el bosque donde encienden
 los caciques *chanás*, 3160
 y los *minuanos*, *tapes* y *bohanes*³⁰
 los fuegos del hogar.

Yo arranqué la sangrienta cabellera
 del fiero *Tubichá*,
 cuya piragua atravesó las ondas 3165
 del *río como mar*.

¡Ved mi pellejo! ¡Tiene más heridas
 que plumas el ñandú,

²⁸ Arachanes: tribu indígena que habitaba en la región fronteriza entre Brasil y Uruguay. Se diferenciaron de otras tribus, por su complexión fuerte y su alta estatura. Eran sedentarios y sus casas las construían de piedra con techos de madera y paja. Se conocen ahora con el nombre de cerritos de indios.

²⁹ Las tribus indígenas que están más al Oriente.

³⁰ Chanás, minuanos, tapes y bohanes. Tribus indígenas de la zona oriental.

y que lunas han visto los ancianos
salir del *guaycurú*³¹. 3170

Yo derramo la sangre de mi cuerpo,
de la que, en el chircal,
brotan los yacarés, que, entre los juncos
duermen del Uruguay.

Los rayos de los blancos no penetran 3175
en mi curtida piel,
más dura que la piel de la tortuga
y del *jaguareté*³².

Mirad mis ojos: brillan en la sombra...
son de ñacurutú... 3180
¿Cuál de los indios tiene la mirada
de mis ojos de luz?

XVII

Un murmullo de asombro se difunde
por aquella asamblea;
la tribu, fascinada y aturdida, 3185
nuevo cacique en el salvaje encuentra.

Ya en algunas gargantas, comprimido,
está el grito de guerra,
la aclamación al indio cuyos ojos,
al moverse en la sombra, centellean. 3190

Entreabiertos e inmóviles los labios,
los otros lo contemplan;
sobre aquel grupo de desnudos cuerpos
las rojas llamaradas se reflejan.

³¹ Guaycurú: podría estar refiriéndose al río Guaycurú, uno de los más importantes de la región del Chaco. También es el nombre de un pueblo indígena que habitaba a orillas del río Paraná y sus afluentes.

³² Para la voz jaguareté ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

Ellas solas se mueven, y el cacique, 3195
 cuya ruda elocuencia
 es algo como un vértigo que estalla;
 una danza fantástica y siniestra.

Solo él se agita, salta, se retuerce, 3200
 con espantosa fuerza.
 Inmóvil lo demás; todas las almas
 en los ojos absortos se concentran.

¡Nadie, prosigue el indio, estremeciendo
 la turba con la voz,
 nadie, la lanza que clavó mi brazo 3205
 de su tronco arrancó!

Llega a mi toldo, sin morder mis piernas,
 el malo *Añanguazú*;
 yo penetro, de noche, al más oscuro
 bosquecillo del *Hum*. 3210

Las sombras de los viejos de mi tribu,
 que viven con *Tupá*³³,
 van, en sus nubes, a enseñarme el grito
 que lanzan los *chajás*;

los perros que devoran a las lunas 3215
 no ladran como yo;
 el viento negro de la noche calla,
 cuando siente mi voz.

¿Quién arranca mi lanza? ¿Quién, su fuerza 3220
 mide con *Yamandú*,
 el indio de los brazos como el tronco
 del viejo *guaviyú*?

.....

³³ Tupá: dios supremo de los guaraníes, creador de los elementos naturales y todos los seres vivos.

- ¿No oís el río? Suena en sus barrancas.
 ¡Oíd al Uruguay!
 Es río de los indios.... ¡Y los blancos 3225
 en su ribera están!
- Los blancos, que vinieron de allá lejos,
 de donde sale el sol;
 los que matan los indios, con los rayos
 que el astro les prestó, 3230
- y les cortan las negras cabelleras,
 y les quitan la piel;
 y les roban la tierra en que nacieron,
 y en que posan los pies.
- Solo esclavos del blanco, allá en su toldo, 3235
 el indio engendrará,
 y, en sus bosques, el fuego de la guerra
 no encenderá jamás;
- dando un quejido, morirá el charrúa
 que nunca se quejó; 3240
 y sus mujeres correrán, lanzando
 sus gritos de dolor.
- ¿Queréis matar al extranjero? Entonces,
 seguid a *Yamandú*.
 Yo sé matarlo, como al gato bravo³⁴ 3245
 de los bosques del *Hum*.
- Los cráneos de los pálidos guerreros
 al indio servirán
 para beber la chicha de algarrobas,
 y el jugo del palmar. 3250

³⁴ Gato bravo: jaguar.

- Sus rayos no me ofenden; en su sangre
se hundirán nuestros pies;
sus cabelleras, en las lanzas nuestras,
el viento ha de mover;
- vírgenes blancas, que en los ojos tienen 3255
hermosa claridad,
encenderán, en nuestros libres valles,
nuestro salvaje hogar.
- En esos días de las horas largas³⁵
en que canta el *sabiá*, 3260
y, al pie de la barranca, está el bañado³⁶
dormido en el juncal;
- en esas noches en que, a ratos, se oye
el canto del *urú*,
las vírgenes esclavas del charrúa 3265
brillarán con su luz.
- Sus cuerpos son más blandos que el venado
que acaba de nacer,
y tiemblan, como tiembla, entre la hierba,
la verde *caicobé*³⁷. 3270
- Sus cabellos parecen los renuevos
más tiernos del sauzal;
sus bocas se abren como el dulce fruto
que da el *mburucuyá*...
- ¡Vamos! ¡Seguidme! ¡El extranjero duerme, 3275
duerme en el Uruguay!
¡El sueño, que en sus ojos se ha sentado,
no se levantará!

³⁵ Días de las horas largas: expresión guaraní por *verano*.

³⁶ Bañado: terreno húmedo y pantanoso.

³⁷ Para la voz caicobé ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

¿Veis? La luna de fuego³⁸ de las lomas
 no se distingue aún; 3280
 aún se siente a lo lejos, en las ramas,
 el canto del urú!

XVIII

Un feroz alarido, y pavoroso,
 en los aires revienta;
 nadie, a fauces humanas, esos gritos, 3285
 a escucharlos de noche, atribuyera.

Un águila tranquila, que pasaba
 sobre la selva aquella,
 el vuelo aceleró, torció su rumbo,
 y se perdió en la soledad inmensa; 3290

y el tigre, bajo el párpado apagando
 de su enorme pupila la lumbrera,
 y barriendo la tierra con la cola,
 y tendiendo hacia atrás la aguda oreja,
 a largo paso y con temor, cambiando 3295
 de sitio en la maleza,
 se revolvió tres veces, para hundirse
 y quedar más oculto entre las breñas.

XIX

¡Yamandú tubichá! ¡Yamandú enciende
 los fuegos de la guerra! 3300

¡Al río! ¡Al río! ¡El extranjero blanco
 tendido duerme en su cerrada tienda!

¡Ahú! ¡ahú! ¡ahú! ¡Vamos, cacique,
 lanza al aire tu flecha,
 para que al astro de los indios llegue, 3305
 y, con presagios de victoria, vuelva!

³⁸ Luna de fuego: expresión guaraní por estrella.

Y la flecha del indio, por el aire,
 tiende las alas muertas...
 ¡Ahú! ¡Ahú! ¡Ahú! Volvió del astro,
 volvió del astro y se clavó en la tierra. 3310

¡Recta como las palmas de las islas!
 ¡El astro habló con ella!
 ¡Al río! ¡Al río! ¡Al Uruguay! ¡Al río!
 ¡Cacique Yamandú! ¡Fuegos de guerra!

XX

En pos de Yamandú corre la tribu. 3315
 Su negra silüeta
 se ve, a lo lejos, tramontar las lomas,
 como obscuro rebaño de culebras.

Los gritos, y los choques de las armas,
 se perciben apenas; 3320
 las mujeres, los niños, los heridos,
 en todas direcciones se dispersan.

Se escuchan sus quejidos algún tiempo,
 que en el bosque se internan;
 el silencio que huyó, de nuevo vuelve 3325
 a echarse, fatigado, entre la yerba.

XXI

Todo está en calma: el viento está callado;
 han vuelto las estrellas
 a brillar, a través de sus vapores,
 y siguen, en silencio, su carrera. 3330

El cadáver del indio, abandonado,
 flota entre las tinieblas;
 las hogueras, a punto de extinguirse,
 lo alumbran, con penosa intermitencia,

lanzando esas fugaces carcajadas,
 y esos pequeños gritos
 que se oyen en las noches silenciosas, 3365
 sin verse quién respira en el vacío.

¿Cómo puede dormir, soñar acaso,
 ese hombre? ¿No habrá visto
 esas manchas de sangre, que aparecen
 del astro solitario sobre el disco? 3370

Las horas, impregnadas de indolencia,
 al soldado han vencido;
 juegan, con su arcabuz y con su yelmo,
 los invisibles genios de los indios.

II

¿Sentís moverse ese cardal cercano, 3375
 y ese roce de cuerpos escondidos,
 que se arrastran, cual suele, entre los juncos,
 arrastrarse callado el cocodrilo?

¿No veis, entre las ramas, asomarse
 las temerosas caras de los indios, 3380
 embijadas de rojo, y dibujadas
 con trazos verdes, negros y amarillos?

Las plumas de sus frentes se confunden
 con las hojas del cardo; el remolino
 del viento suave, al agitar las ramas, 3385
 descubre, acá y allá, rostros cobrizos,

brazos que se abren paso cautelosos,
 entre el tupido bosque de espinillos,
 cuerpos a medio incorporarse. Vedlos.
 Salen al llano, en dirección al río. 3390

Aquel es Ybipué. ¿Quién no conoce
al *tubichá*, tan fiero como listo,
que al avestruz alcanza y al venado,
y apresa, entre las aguas, al carpincho?

*Cayú*³⁹ es aquel, que corre entre las chircas. 3395
Se le conoce en el profundo signo
que le grabó, con hacha, en la cabeza,
hace algún tiempo, el arachán *Siripo*⁴⁰.

¿También tú, *Guaycurú*⁴¹? De los cristianos 3400
tú te dijiste servidor sumiso,
y ese casco que llevas, y esa adarga,
de Garay los ganaste en el servicio.

Tú fuiste el mensajero de tu tribu;
rompiste, en la rodilla, tu macizo
arco de ñandubay, y, en tu piragua, 3405
o a nado, en son de paz, cruzaste el río.

¿No es esa una mujer? Es *Tabolía*⁴².
Sabe arrancar la piel al enemigo,
y ya, más de una de ellas, ha colgado
en el movable toldo⁴³ de sus hijos. 3410

Ella no exprime el fruto del quebracho,
ni recoge, en la selva, para su indio,

³⁹ Cayú: cacique indígena mencionado por Barco Centenera en el Canto xv de su poema *La Argentina y conquista del Río de la Plata* (v. 5197).

⁴⁰ Siripo aparece nombrado en la *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, del P. Guevara, como protagonista del ataque y destrucción de Sancti Spiritus a causa, según la leyenda, de su amor por la esposa de uno de los capitanes españoles. Con el tiempo, esta leyenda será la base de la tragedia *Siripo* (1786), del escritor Manuel José de Lavardén.

⁴¹ Parece referirse a un indio concreto. De hecho, existió un cacique llamado Martín Guaycurú, pero no he conseguido encontrar la relación. Martín del Barco Centenera se refiere a «los Guaycurús» (*La Argentina y conquista del Río de la Plata*, vv. 865-872) como si estuviera denominando una tribu.

⁴² Tabolía: indígena mencionada por Martín del Barco Centenera en el Canto xxiv de su poema *La Argentina y conquista del Río de la Plata* (vv. 9459 y ss.)

⁴³ «Sugiere el carácter nómada de los charrúas». Ver Seluja «Estudio introductorio», 258.

la miel de *guabiyú*⁴⁴, ni lleva el toldo,
ni entona el *yaraví*⁴⁵ de triste ritmo.

Tiene en el labio el signo del guerrero⁴⁶; 3415
suena en la lucha su salvaje grito,
y en el desnudo seno apoya el arco
en que viene la muerte a hacer el nido.

Yamandú va adelante. El negro brazo 3420
hacia atrás extendido,
silencio impone a la jadeante turba,
con ademán nervioso y expresivo,

mientras él se incorpora; la cabeza
saca de entre las matas, y, al tranquilo
resplandor de la luna, ya cercano, 3425
observa el silencioso caserío.

III

Blanca duerme. La lámpara, en la alcoba
de la inocente niña,
su dormida cabeza, en la almohada,
con trémulas aureolas ilumina. 3430

Entreabiertos los párpados,
dejan adivinar en las pupilas,
como en el lago el brillo de una estrella,
la lumbre palpitante de la vida.

Los invisibles labios de un ensueño 3435
parecen apoyarse en su mejilla,
y comprimir su boca
con los pliegues del llanto o la sonrisa.

⁴⁴ Para la voz *guabiyú* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

⁴⁵ *Yaraví*: canto indígena, de origen quechua, triste y monótono.

⁴⁶ Ver nota al verso 3136.

Una oración acaso,
a medio terminar, interrumpida 3440
por el sueño, ha quedado abandonada
entre los labios de la hermosa niña,

que, unos ratos, parece recogerla,
moverla entre ellos, pura e instintiva,
y ofrecerla a los ángeles, que nadan 3445
en el callado ambiente que respira.

¿Duerme? ¿O en el vahído indescriptible
intermedio entre el sueño y la vigilia,
la realidad y la ilusión se estrechan,
y en su espíritu flotan confundidas? 3450

¿Conserva esa conciencia vacilante,
esa confusa actividad que infiltra
la voluntad del hombre en los ensueños
que en lo obscuro procuran sumergirla?

IV

Acaso no dormía. Se incorpora; 3455
en el espacio la mirada fija;
separa los cabellos de la frente,
y escucha inmóvil, temblorosa, lívida.

Vedla en el borde del revuelto lecho.
¿Qué ve? ¿Sueña? ¿Delira? 3460
¿Quién derrama, en el alma de la virgen,
ese terror que asoma a sus pupilas?

¡Ah! Blanca no ha soñado.
La ronca gritería
que llegó hasta su oído se repite, 3465
crece, arrecia, se acerca; no es mentira.

Es el *malón*⁴⁷ salvaje,
derramado en la villa;
el bramido terrible de la fiera,
que ataca, y se revuelve, en su agonía. 3470

¡Indios! ¡Los indios vienen!
En medio de la grita,
se oye clamar. ¡Los indios! ¡El charrúa!
¡Ahúl ¡Ahú! ¡Ahú! ... Suena la esquila,

sobre el pajizo techo 3475
de la humilde capilla,
con ayes repetidos de rebato⁴⁸;
estalla un arcabuz, el plomo silba.

¡Ah del valiente hidalgo!
¡Los indios en la villa! 3480
¿Do está la espada, brazo de la muerte,
que, en las batallas, Don Gonzalo vibra?

El salvaje alarido
con que las tribus su valor excitan,
suena, cual si los átomos del aire, 3485
para aullar y gemir, cobraran vida.

Y vuelan las saetas,
que sus colmillos en el aire afilan,
y en ellas, discurriendo por la sombra,
silba la muerte, como errante víbora. 3490

Como el penacho ardiente
del yelmo de un demonio, va encendida,
su roja cabellera desgarrando
en los aires, la bola arrojadiza;

⁴⁷ Malón: ataque inesperado de los indios para provocar robos y matanzas.

⁴⁸ Rebato: aviso al pueblo, mediante las campanas de la iglesia, de un ataque repentino.

y se quiebran las ramas, 3495
 los árboles oscilan,
 despierta el arcabuz, pero, sin rumbo,
 el plomo vuela, el fogonazo brilla.

Y el salvaje alarido
 levanta a los jaguares, que dormían 3500
 y se alejan corriendo, y a los pájaros,
 que huyen despavoridos a las islas.

Y el malón se dilata
 como reptil inmenso, que se agita
 en mortal convulsión, y envuelve al pueblo, 3505
 y lo estruja, y lo ahoga en sus anillas,

¡Ay del pueblo dormido!
 ¡Ay de la hermosa niña!
 ¿Quién duerme dulce sueño, quién descansa
 al lado de la fiera que agoniza? 3510

V

Mal ajustado el yelmo,
 la cota mal ceñida,
 con la espada desnuda, Don Gonzalo
 ha estrechado a su esposa; a sus rodillas

se ha abrazado, gimiendo, 3515
 su hermana Blanca. El capitán vacila.
 Ruge el malón afuera... ¡Cierra España!
 se oye clamar, en medio de la grita.

¡Gonzalo, no nos dejes!
 Gonzalo, si te vas, ¿quién nos auxilia? 3520
 ¡Santiago! ¡Cierra España!... Ruge el indio:
 ¡Ahú! ¡Ahú! ¡Ahú! ¡Ah, por Castilla!

De los queridos brazos
 se arranca el capitán, corre a la lidia;

ha huido Doña Luz, y, junto al lecho, 3525
Blanca ha caído, como flor marchita.

VI

Las *macanas* que agitan los charrúas
ya están en sangre tintas,
y los desnudos cuerpos brotan sangre,
y fuego las pupilas. 3530

Rueda el incendio en los pajizos techos,
como de aladas víboras
una bandada extensa, que, entre el humo
y el rojizo fulgor, se arremolina.

Con retumbante son, en las rodela⁴⁹ 3535
chocan las mazas indias.
Mudo está el arcabuz, porque el charrúa
el cuerpo ciñe a la armadura misma

del español, y clava
en él sus dientes, que la rabia irrita; 3540
y ruedan ambos, en estrecho nudo,
estremeciendo el suelo en su caída.

Crecen los alaridos;
la brega recrudece, y la rojiza
claridad del incendio, los pintados 3545
rostros de los salvajes ilumina;

se refleja en las aguas,
en fantásticas danzas, y, en la villa,
las desnudas siluetas de los indios
por todas partes cruzan fugitivas. 3550

Como sombras extrañas e impalpables
que los aires vomitan,

⁴⁹ Rodela: escudo redondo y delgado.

y, a la voz de un conjuro,
cuajan en las tinieblas sacudidas.

¡Ay de la buena hermana 3555
de la estrella que alumbra las colinas,
cuando la tarde entona sus rumores,
al quedarse dormida entre las islas!

VII

¿No es *Yamandú*, el cacique, 3560
el que huye allá en la sombra?
Corre, volviendo el rostro abigarrado,
huye, trepando las cercanas lomas.

Es él; bien se distinguen
sus gigantescas formas; 3565
bien se conoce el matorral de plumas
que su cabeza, en el combate, adorna.

Es él. ¿Por qué va huyendo?
¿Por qué sus compañeros abandona?
¿Teme la muerte, el guaraní cobarde,
después que él mismo concitó las hordas? 3570

No: el indio ha conquistado
lo que su ardor provoca;
él fue una vez a la española villa,
y vio una virgen. Lo siguió su sombra

al bosque de los talas, 3575
a su movable choza;
hirvió su sangre; la pasión salvaje,
brutal y ciega, devoró sus horas.

Miradlo: entre los brazos
se lleva a la española: 3580
es Blanca, Blanca, la tranquila hermana
de la inocente estrella de las lomas;

Blanca, cuyos lamentos
 en el aire sofoca
 el último clamor de la batalla, 3585
 que desgarrando los espacios flota:

ella, que se retuerce,
 y forceja, y se ahoga,
 en ese nudo de viviente hierro,
 que hace crujir sus delicadas formas. 3590

Lleva tan solo, de su lecho aún tibio,
 las desceñidas ropas;
 entre los brazos negros del charrúa,
 se ven alas de un nido de palomas;

y, entre el pecho nervudo 3595
 y la mano callosa,
 la cabeza de Blanca va oprimida,
 inmóvil, encajada entre dos rocas.

VIII

Allá, en el horizonte,
 una raya de luz traza la aurora; 3600
 luz incierta y rosada, que franjea
 los ropajes talaes de las sombras.

Los últimos charrúas
 el incendiado pueblo ya abandonan,
 y, en grupos, se dirigen a la selva, 3605
 dando alaridos que el espacio asordan;

y, sobre el nimbo tenue
 que circunda la curva de las lomas,
 a ratos se proyecta, siempre huyendo,
 la silueta del indio y la española. 3610

IX

Cuando se lo dijeron,
la planta vaciló de Don Gonzalo;
perdió el mundo las formas a sus ojos
y, para no caer, se asió de un árbol.

Zumbaron sus oídos, 3615
con gritos y lamentos prolongados,
y ese llanto sin lágrimas, que riega
la raíz del dolor, secó sus párpados.

El nombre de su hermana,
como un ruego, brotó de entre sus labios; 3620
sintió la sombra de su madre extinta
alzarse suplicante allí a su lado;

y, tal cual aparecen
las nubes sobre el fondo de un relámpago,
de *Tabaré*, el recuerdo presentóse 3625
en el fondo del alma de Gonzalo.

Tabaré, a quien el jefe
buscó siempre en la lucha, sin hallarlo.
¿Quién, si no él, pensaba, de los indios
la turba vil, como caudillo, trajo? 3630

¿Qué otra cosa, en la mente,
acariciaba aquel salvaje huraño,
cuando, en las altas horas, por el pueblo
solía discurrir con sobresalto?

X

Duró solo un instante 3635
del abatido joven el letargo;
un instante mortal, en que perdiera
la conciencia del tiempo y del espacio.

Cuando alzó la mirada,
vio que sus hombres de armas, a su lado, 3640
por su intenso dolor sobrecogidos,
en silencio lo estaban contemplando.

Los vio, como quien vuelve
de larga ausencia; los hallaba extraños.
Meditó, recordó... y un grito sordo 3645
lanzó, al hallar de su dolor el rastro.

¡Ah, ya os entiendo, amigos!
El bosque entero arrancaréis de cuajo.
Lo arrancaréis, ¿verdad? ¡Oh, en vuestras venas,
sangre española no discurre en vano! 3650

¡Mis valientes, mis fieles!
¿La oís? Os llama sollozando... ¡Vamos!
¿Cuándo una dama ha recurrido en balde
al hidalgo valor de un castellano?

¡Es mi Blanca! ¡Mi hermana! 3655
¿La recordáis? ¿Lo veis? No está a mi lado
Y no está muerta... ¡Ni siquiera muerta!
¿Sentís su voz? ¿No la sentís, mis bravos?

Yo, a mi maldita suerte,
su inocencia y su vida he vinculado; 3660
yo la arrojé a las fauces de las fieras
del salvaje desierto americano.

¡Y era el último ruego
de mi madre expirante su cuidado!
Para ella fue, para mi tierna hermana, 3665
la última gota del sagrado llanto.

Yo juro, al que la salve,
ceder mi vida, mi blasón hidalgo.

¡Damián! ¡Ramiro! ¡Vamos, Padre Esteban!
Es tiempo aún, y nos está esperando. 3670

Corramos a salvarla...
¿Españoles no sois? ¿No sois soldados?
¡Yo juro a Dios que vadearé el infierno,
si el infierno se pone ante mi paso!

Canto cuarto

I

Saltando breñas, y horadando muros 3675
de impenetrables ramas,
de enredaderas que, de tronco a tronco,
corren, y se retuercen, y entrelazan:

mburucuyás que, entre follaje ajeno,
abren sus pasionarias, 3680
y columpian sus frutos numerosos,
de piel dorada y corazón de grana;

rompiendo del *cipó*⁵⁰ las duras hebras,
y esquivando las blancas
ramas el ñapindá, que, con sus dientes, 3685
muerde los troncos, y los pies desgarrá;

cruzando entre laureles y quebrachos,
ñangapirés⁵¹ y talas,
cuyo follaje, espeso y verdinegro,
con el del sauce pálido contrasta; 3690

sumergido entre chircas y juncales,
matorrales y zarzas,

⁵⁰ Para la voz *cipó* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

⁵¹ Ñangapiré: árbol pequeño de flores blancas y frutos comestibles de color rojizo. Sus hojas también se utilizan para preparar infusiones.

- se pierde a veces, y se ve de nuevo
reaparecer, huyendo a la distancia,
- al indio Yamandú. Lleva, en los hombros, 3695
a la exánime Blanca,
cuyos brazos, y negra cabellera,
cuelgan lacios, del indio por la espalda.
- Ya, rompiendo los muros de verdura,
el salvaje se agacha, 3700
ya se abre senda con el duro brazo,
o, entre los troncos derribados, salta.
- Tal el tigre que va a su madriguera,
en la maleza arrastra,
colgada de sus fauces sanguinosas, 3705
la res herida que cayó en sus garras.
- II
- Silencioso está el bosque, el bosque oscuro
de ceibos y de talas;
el bosque de las sombras, en que anidan
las noches más espesas y más largas, 3710
- que convierten en moscas, o en reptiles,
a los indios que pasan,
y las alas de piel de los murciélagos
empapan en la sangre de la iguana.
- Es el bosque de Añang; las tribus huyen 3715
de sus siniestras ramas;
tan solo los *payés*⁵² en él aprenden
de *Añán-guazú* los cantos y palabras.

⁵² Payé: chamán, hechicero. Se les suponían poderes sobrenaturales que les permitían entrar en contacto con los espíritus y eran considerados los intermediarios entre los hombres y su dios.

los troncos derrumbados por el rayo,
 que no mató las plantas
 que al árbol vivo estaban adheridas,
 y su negro cadáver acompañan. 3750

III

Caídos los cabellos,
 como el ala del ave fatigada;
 insensible, sin fuerzas ni conciencia,
 sin miradas los ojos, y sin lágrimas;

mal cubiertas las formas, 3755
 formas de líneas tímidas y vagas,
 pues los años, artistas de la vida,
 su obra tienen apenas modelada,

hundida entre la yerba,
 como una garza herida, yace Blanca. 3760
 Su cabeza se mueve sobre el pecho,
 colgada de su cuello; frías, lacias,

sus manos han caído
 sobre el blando regazo en que desmayan.
 Casi ríe su labio; es esa tregua 3765
 que el colmo del dolor presta a las almas.

.....

Los ceibos se han echado,
 sobre la espalda, el manto de escarlata;
 en idioma extranjero, están las hojas
 conversando entre sí, y en voz muy baja. 3770

IV

Un hondo grito de terror y angustia
 Blanca por fin exhala;
 un grito desolado, que se pierde
 en lo impasible de la selva huraña.

- Al tornar a la vida, recobrando
 una conciencia vaga; 3775
 al volver a sentir que, en sus pupilas,
 las confusas miradas despertaban,
- las derramó en su torno; vio a su lado,
 entre la luz escasa, 3780
 los viejos troncos, la maleza, el bosque,
 y por fin, en la sombra, a sus espaldas,
- con las negras pupilas luminosas
 en lascivia empapadas,
 vio el rostro abigarrado del salvaje, 3785
 que de su presa el despertar aguarda.
- Una estúpida risa lo contræ
 con una mueca bárbara;
 la cabellera rígida y obscura
 sobre el pintado rostro se derrama; 3790
- el cuerpo tiembla, y el jadeante aliento,
 al rozar la garganta,
 forma un sonido, intermitente y áspero,
 que se acelera, y al rugido alcanza.
- El salvaje se ríe; de aquel bosque 3795
 solo él sabe la entrada;
 él es *payé*; de *Añan-guazú* no teme
 los fuegos, ni los pálidos fantasmas.

V

- El grito de la virgen se ha extinguido.
 Su cabeza, ocultada 3800
 en los brazos, que oprimen las rodillas,
 todas las líneas de su cuerpo, pálidas,
- forman un nudo, estrecho y tembloroso,
 que se ve entre la grama,

al través del cabello, que lo envuelve
como el ramaje al ave amedrentada; 3805

nudo ajustado apenas, que la mano
de un niño desatara;
que defender no puede, en aquel bosque,
el tesoro que guarda. 3810

Siente la virgen, tras de sí, el romperse
de sacudidas ramas,
y oprime más sus trémulas rodillas,
y así un gemido imperceptible lanza.

¿Qué pasa allí? La niña solo siente 3815
dos rugidos que estallan,
dos cuerpos que a su lado se desploman,
y un grito sofocado a sus espaldas.

Después, por un instante, solo escucha
las hojas que conversan en voz baja... 3820
Alguien también respira junto a ella...
¿Quién es? Nadie la ofende, todo calla.

No se atreve a mirar eso ignorado
que siente allí, muy cerca, como zarpa
ya dispuesta a caer, sus pensamientos 3825
comienzan a voltear en ronda vaga;

sin rumbo se atropellan sus ideas;
el silencio la atruena; en su mirada
las sombras se condensan; los rumores
se alejan en tropel, y, a la distancia, 3830

parecen remedar voces confusas,
indefinibles gritos o palabras;
le falta tierra y aire, y se desploma,
y el nudo de sus brazos se desata.

Ha creído escuchar, al desplomarse, 3835
 algo como un lamento a sus espaldas,
 y haber visto una sombra conocida
 llegarse hasta su lado, sin tocarla.

VI

El indio Yamandú yace en el suelo.
 En los ojos y el alma 3840
 tiene la noche; su salvaje risa
 está en sus labios para siempre helada.

¿Quién es ese otro, pálido y convulso,
 que entre la yerba se alza,
 después que, entre los dedos, ha estrujado 3845
 de Yamandú el cacique la garganta?

¿Quién escuchó, en el fondo de la selva
 temida de los talas,
 el grito de la virgen española,
 indefensa y esclava? 3850

¿Quién si no él? De pie, junto a la niña
 que inmóvil ve a sus plantas,
 como si el soplo de un ensueño frío
 por sus hinchadas venas circulara,

el indio *Tabaré* mira el cadáver 3855
 de Yamandú, y a Blanca
 que, cual visión dormida en la maleza,
 el resplandor de su blancura irradia.

Es él, es *Tabaré*, que hasta aquel bosque
 llevado fue por una fuerza extraña, 3860
 y, al despertar de su sopor, en brazos
 de la cruz de la selva solitaria,

sintió muy cerca, entre el rumor confuso
 de ramas agitadas,

volviendo la cabeza,
entre mortales pavorosas ansias.

Se detiene por fin; tira el cadáver; 3895
lo esconde entre las zarzas,
y sigue huyendo, huyendo
del sitio en que la niña se encontraba.

IX

Como lebrél que, tras perdido rastro,
ciego y sin rumbo vaga, 3900
y, de pronto, lo encuentra por el aire,
y vuelve atrás, jadeando entre las matas⁵⁴,

el indio cambia de repente el rumbo,
su camino desanda,
y corre, hacia la selva que ha dejado, 3905
entre las breñas que sus pies desgarran.

Tal cruza el matorral la hembra del tigre,
y entre las ramas salta,
dando cortos bramidos, cuando escucha
a su cachorro herido a la distancia. 3910

X

Solo el indio lo hubiera percibido.
Ha sonado a su espalda
un vagido, a lo lejos, a lo lejos,
en el bosque de ceibos y de talas.

Se parece al quejido del venado, 3915
cuando a la madre llama,
escondido en los verdes matorrales,
al advertir el vuelo de las águilas.

⁵⁴ *y vuelve atrás, jadeante entre las matas*, en la edición del Centenario. Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

Es el débil gemido que la niña,
al verse sola, lanza. 3920

Tabaré llega, y jadante y mudo,
se detiene a su lado, sin mirarla.

Un pánico de muerte se apodera
de su ser; siente a Blanca
moverse entre las breñas, como el cisne 3925
que se revuelca herido en la hojarasca,

y alguien diría que algo pavoroso
al salvaje anonada.
Un soplo helado por sus venas corre,
y en sus pupilas la visión apaga. 3930

Parece que la mano de la muerte
a su frente se agarra,
y la ardorosa piel de su cabeza,
con lento esfuerzo, de su cráneo arranca.

Tabaré tiembla: siente que a su lado 3935
la española se arrastra;
percibe, en las rodillas, el contacto
de sus manos heladas,

el roce de su aliento,
la humedad de sus lágrimas, 3940
y oye, por fin, su voz, su voz, no hay duda,
que allí, como un ensueño, se levanta.

Parece que, a la voz de aquella niña,
todo ruido se apaga,
en el alma del indio; el mundo todo 3945
solo esa voz, para el salvaje, exhala.

Jamás la fiera dominó a su presa,
como la virgen pálida

al hijo del desierto que, temblando,
sobrecogido escucha sus palabras. 3950

XI

—¡Eres tú, *Tabaré*! ¿Por qué me hieres?

¿Por qué así me maltratas?

Yo nunca te hice mal; yo no quería
que tú de nuestro lado te alejaras.

¿Qué me quieres, charrúa? ¿En mí vengarte 3955
querrás de las ofensas de mi raza?

No me hagas mal, perdóname,
yo no te odié jamás... ¿Por qué me odiabas?
Perdóname, por Dios; por la memoria

de aquella madre blanca 3960
que está en el cielo, y desde allí te mira,
y en el mundo tus pasos acompaña.

Si no han muerto, me lloran mis hermanos;
¡oh! llévame a su lado; que me llaman...

Enséñame el camino: 3965
yo sola iré, las fuerzas no me faltan.

Aunque ves que, desnudas y con sangre,
se resisten mis plantas
a sostener mi cuerpo, no lo creas,
aún puedo caminar una jornada. 3970

Dime solo, por Dios, cuál es la senda
que conduce a la playa...

¿No me contestas, *Tabaré*? ¿Qué tienes?

¿Qué haces ahí? ¿No me oyes? ¿Me amenazas?

¡Ah! Me infundes terror! ¿Por qué así tiemblos? 3975

¿Te ofenden mis palabras?

Yo me iré sola, si, piadoso y bueno,
me indicas el camino de mi casa.

¿O han muerto todos? Dímelo, ¿qué hiciste?
 ¿Mataste a mi Gonzalo en la batalla? 3980
 ¡Sola, sola en el mundo
 tengo yo que morir abandonada!

Déjame entonces, *Tabaré*, que rece
 la oración de la noche, pronto acaba...
 Y moriré en silencio, 3985
 si tengo que morir, si no te apiadas.

XII

El indio que, abrazado a un viejo tronco,
 a la niña escuchaba,
 lanza un gemido prolongado, amargo
 como un llanto sin lágrimas. 3990

Todas a una, al reventar, sollozan
 las fibras de su alma;
 Blanca atribuye a rabia aquel sollozo,
 que un nuevo grito de terror le arranca.

Al cielo la oración de la inocencia 3995
 temblorosa levanta
 con las manos unidas, y los ojos
 llenos de luz, de sombras y de lágrimas.

Cual si quisiera aprovechar los breves
 instantes que le faltan, 4000
 ahoga los sollozos, y de entre ellos
 brota en tropel la fórmula cristiana;

el rezo que aquel indio en los albores
 escuchó de su infancia,
 de una mujer tan blanca como aquella, 4005
 tan transparente, inmaterial, sagrada.

¡Morir tú! grita el indio... Por el viento
 el *sueño negro* pasa;

ha brotado en la sombra, y cruza el bosque,
y al ñapindá sacude con las alas. 4010

Ha golpeado la frente del charrúa
con sus manos heladas...
¿Dónde está? ¿Quién, en medio de la selva,
con esa voz de mis silencios anda?

¡Morir! ¡La virgen que salió del sueño! 4015
¿Quién llegará a tocarla?
El indio, entre sus brazos, ahogaría
al negro yacaré de las barrancas;

¡arrancará a los fuegos de las nubes
sus encendidas alas, 4020
y mojará, con sangre de su cuerpo,
el astro de las lomas solitarias!

.....

¡Tú morir! Cuando el indio, con sus manos,
vuelque todas las aguas
del *Hum* y el *Uruguay*, y allí derrame 4025
toda la sangre de su oscura raza;

cuando, en los dientes, *Tabaré*, el charrúa,
destroce las escamas
del yacaré, y al tigre, con los dedos,
arranque palpitantes las entrañas, 4030

aun entonces la virgen de los sueños
será la vida, el alba...
Todas las flores se abrirán para ella,
y cantarán por ella las calandrias.

¿Quién, con la voz del sueño de mis noches, 4035
entre las breñas anda?
¿Quién vierte en las arterias del charrúa,
el fuego que calienta las venganzas?

XIII

Blanca mira al salvaje, que persigue
invisibles fantasmas. 4040

Mucho más de una vida se refleja
en su pupila azul iluminada.

La extrema palidez que, por sus miembros
convulsos se derrama,
hace de él una sombra transparente, 4045
forma sin cuerpo, evocación, fantasma.

XIV

En la mente del indio se disipan
las visiones, y clava,
con larga intensidad, en la española
las pupilas ardientes fatigadas. 4050

Sus ojos, en los ojos de la niña,
la mirada descansan;
una gota de llanto brota en ellos,
y brilla tristemente en sus pestañas,

y su voz se transforma, y suena dulce, 4055
como suenan las auras
en los bosques del *Hum*, cuando las sombras
que durmieron en él se desparraman.

¿Por qué la virgen hiere con los labios
al indio *Tabaré*, 4060
que ha contado las horas de sus noches
todas negras correr?

¡No eres el sueño! ¿Sientes en las venas
la vida como yo?
¡Ah! ¿No eres sombra que formó la noche 4065
que vive en mi dolor?

Ven, el charrúa posará los labios
 donde pongas el pie...
 vamos con tus hermanos. A las sombras
 yo volveré después. 4070

No se abrirá dos veces, con la aurora,
 la flor de *guabiyú*;
 no mojarán dos lunas, en el río,
 la temblorosa luz,

y ya el charrúa el sueño que no acaba 4075
 comenzará a dormir,
 porque siente en los huesos mucho frío...
 ¡El frío de morir!⁵⁵

¿Oyes el canto? Ya anda, entre las ramas,
 con su canto el *urú*: 4080
 el pájaro que anuncia las auroras,
 y llora por la luz.

¿No lo sientes? Es triste como el indio,
 dulce como el *sabiá*... 4085
 No hieras, virgen, al salvaje enfermo,
 que la noche sin lunas va a cruzar⁵⁶;

la noche sin auroras y sin cantos,
 donde corren, sin fin,
 las almas perseguidas, que aspiraron
 la flor del *curupí*⁵⁷. 4090

Solo una vida tiene, una tan solo,
 el indio para ti;

⁵⁵ «Tabaré experimenta el sentimiento o la intuición de la muerte». Ver Seluja «Estudio introductorio», 286.

⁵⁶ *que las noches sin lunas va a cruzar*, en la edición del Centenario, Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

⁵⁷ Para la voz *curupí* ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

- tú no dirás su nombre dulcemente.
Él volverá a morir,
- allá en el bosque donde el astro hermoso 4095
nunca se ve asomar,
donde vuelan los pájaros oscuros,
que no duermen jamás;
- donde duerme la madre del charrúa,
tan blanca como tú; 4100
donde los fuegos de su hogar primero
brillaron con su luz.
- Nadie dirá, con llanto de ternura:
¡ha muerto *Tabaré!*
- Nadie verá los huesos, con tristeza, 4105
de mi cuerpo que fue;
- Mas la ligera madre del venado
herido en el chircal,
sobre los huesos del cacique muerto,
por el venado herido balará. 4110
- Vamos con tus hermanos. A su selva
el indio volverá.
Su raza ha muerto; se apagaron todos
los fuegos de su hogar.
- Ya siento el sueño negro que no acaba 4115
en mis huesos correr;
Vamos hasta el hogar de tus hermanos;
allí te dejaré.
- Tú quedarás, como te vio en los sueños
el indio *Tabaré,* 4120
que va a cruzar entre los negros toldos
para nunca volver:

- pura, como las aguas transparentes
 que duermen en el *Hum*,
 cuando, en los aires, enmudece el viento 4125
 del *Paraná-guazú*.
- Vamos con tus hermanos; no me hieras,
 el indio no te odió;
 tú lo has seguido siempre, derramando
 en sus venas dolor; 4130
- tú te has llevado el sueño de sus noches,
 y el fuego de su hogar,
 las alas de sus flechas, y la fuerza
 de su arco de *urunday*⁵⁸.
- Vamos con tus hermanos. A su bosque 4135
 el indio volverá,
 a morir con su raza, y con los fuegos
 de su salvaje hogar.
- La voz del indio suena como un canto;
 como suenan las auras 4140
 en los bosques del *Hum*, cuando las sombras
 que durmieron en él se desparraman.
- Blanca lo escucha, como se oye el eco
 de canción olvidada,
 que, en ráfagas, acude a la memoria 4145
 sin que la voz acierte a recordarla.
- Pende, en los labios de la absorta niña,
 la tímida palabra
 de la trunca oración, y mira y sigue
 al indio con atónita mirada. 4150

⁵⁸ de su arco *urunday*, en la edición del Centenario. Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

En sus ojos azules, ha creído
 ver algo que esperaba;
 algo como la estrella de las tardes,
 que, en las riberas, alumbró sus lágrimas;

punto de luz en que miraba acaso 4155
 aquella madre blanca
 que se acostó a morir bajo los ceibos,
 y, en el dolor de su hijo, despertaba.

La niña vio la luz en el abismo;
 y alguien, que habló en su alma: 4160
 «Esa es, le dijo, tu soñada lumbre;
 pero ese abismo, solo Dios lo salva».

Todo lo comprendió. Y amó a aquel hombre
 como las tumbas aman;
 como se aman dos fuegos de un sepulcro 4165
 al confundirse en una sola llama;

como, de dos deseos imposibles,
 se unen las esperanzas;
 cual se ama, desde el borde del abismo,
 el vértigo que vive en sus entrañas. 4170

Canto quinto

I

¿Quién es ese indio pálido, que cruza
 las lomas solitarias,
 y atraviesa el chircal y los bañados,
 y una virgen conduce en las espaldas?

Camina vacilante, como un ebrio; 4175
 en convulsiones rápidas
 se sacuden sus miembros, y, en sus brazos,
 oscila a veces la preciosa carga.

El zorro, entre las chircas,
 la larga cola arrastra,
 huyendo a saltos, y volviendo, a veces,
 el puntiagudo hocico entre las zarzas; 4210

la pesada cabeza
 inclina el cardo seco; de su blanda
 plumazón se desprenden las semillas,
 como enjambres de estrellas apagadas,
 que vuelan en lotantes remolinos, 4215
 o en el suelo se arrastran;
 se detienen, y emprenden nuevamente
 el camino sin rumbo, atolondradas.

Y, con Blanca en los brazos,
 el indio no descansa; 4220
 camina lento, sin cesar camina,
 dejando atrás las lomas solitarias.

III

Cruzan por los bañados
 cubiertos de espadañas,
 sobre las cuales, desarrolla al aire 4225
 el penacho gentil la paja brava⁶¹;

allí, los mirasoles⁶²
 abren las verdes alas,
 y lanzan estridentes alaridos
 los pesados *chajás* en las barrancas. 4230

Tiemblan los amarillos pajonales,
 y brillan las *tacuaras*⁶³,

⁶¹ Para la voz Paja brava ver, al final del poema, el «Índice alfabético de algunas voces indígenas...».

⁶² Mirasol: ave poco común que habita en pantanos, lagunas y bañados y puede mimetizarse con el entorno para conseguir su presa.

⁶³ Tacuara: caña de bambú de hasta seis metros de altura que forma espesos lugares.

y, entre los cardos secos y caídos,
cruzan la lagartija y las iguanas.

Quejidos de palomas invisibles, 4235
y voces de calandrias,
y notas como golpes sonoros,
de los dormidos sauces se desgranán,

y pueblan el silencio de los aires, 4240
mezclados con las ráfagas
de aromas puros, hálito del campo,
y de perdidas flores ignoradas.

A grave paso y lento, la cigüeña
recorre las cañadas, 4245
o, rozando los juncos al alzarse,
los abanica con las alas blancas,

y, bogando a compás firme y solemne,
tranquila se adelanta,
y se aleja, y se aleja, hasta perderse,
diluída en el aire y la distancia. 4250

En las aguas inmóviles
se reflejan las garzas,
que dormitan, o cruzan cadenciosas,
como formas de espuma, entre las cañas;

los insectos se cuelgan 4255
en sus hilos de plata,
o trepan por sus redes, que parecen
hebras de sol, o cristalinas arpas;

y con Blanca en los brazos
sigue el indio su marcha, 4260
despertando a su paso en la maleza
los venados, que huyendo se levantan,

y, en la lejana cumbre de la loma,
 a mirarlo se paran,
 proyectando, en el cielo, la silueta 4265
 del cuerpo esbelto y enramadas astas.

IV

Y los viajeros siguen.
 Y, sobre ellos, las águilas,
 en inmensos balances, se remontan,
 del transparente espacio soberanas. 4270

Gritan los teru-teros,
 cuyas alas armadas
 zumban, en vuelo sesgo y atrevido,
 que el aire, en todas direcciones, rasga.

O corren por el suelo, 4275
 y huyendo se agazapan,
 abandonando el nido silenciosos,
 para gritar después a la distancia.

Brillan, entre las flores,
 la pequeña coraza, 4280
 y la armadura azul, y el yelmo de oro
 del picaflor⁶⁴, armado por las auras,

para librar temblando
 sus rápidas batallas,
 contra los genios que invisibles flotan, 4285
 y los ovarios de las flores guardan.

Y todo, para el indio,
 luce, resuena y pasa,
 como adioses confusos y postreros,
 que se van para siempre, y que se abrazan. 4290

⁶⁴ Picaflor: colibrí.

Él sigue, sigue siempre
 con Blanca en las espaldas;
 nada escucha; su cuerpo ya no tiembla;
 ya las heridas de sus pies no sangran.

No ha salido del labio del charrúa 4295
 ni una sola palabra;
 el movimiento de su paso es rítmico,
 como el balance de una cuna. Blanca,

sobre el brazo, en el hombro del salvaje,
 la cabeza descansa; 4300
 las horas cierran sus hinchados párpados.
 La virgen duerme... Por sus labios pasa

el aliento a compás, y en ellos deja
 una sonrisa amarga,
 lejana transparencia de un ensueño, 4305
 que se mueve en el fondo de su alma.

V

Se ha detenido *Tabaré*, de un sauce
 bajo las ramas trémulas;
 está inmóvil, absorto; para el indio,
 la frágil niña aniquiló la tierra. 4310

Solo siente, en su oído, acompasada,
 la tibia intermitencia
 del aliento de Blanca, que, dormida,
 sobre su hombro, descansa la cabeza.

Percibe sus latidos melodiosos, 4315
 que el pecho le golpean.
 Como el ritmo de un canto sin sonidos
 que, sin tocar su cuerpo, a su alma llega.

El indio no se mueve; como en éxtasis,
 entre los brazos lleva 4320

a la virgen que duerme, como el ave
 duerme en el nido que en la rama cuelga.

VI

Se acerca el sol a la última colina,
 y Blanca no despierta;
 duerme tranquila. Su jornada, el indio 4325
 de nuevo emprende, cuidadosa y lenta.

Su pie desnudo, por guardar silencio,
 esquiva la hoja seca;
 su mano, sin esfuerzo, suavemente
 separa la silvestre enredadera; 4330

del lugar en que anida el teru-tero
 con cuidado se aleja,
 por evitar sus gritos, que, de Blanca,
 el dulce sueño interrumpir pudieran.

Y sigue, y sigue, y cruza, una tras otra, 4335
 las colinas desiertas;
 se pierde en el cardal de las cañadas,
 y aparece, de nuevo, por la cuesta.

VII

¿Los veis allá en la loma? El viento fresco
 de la tarde que llega 4340
 despierta a la española que, en su turno,
 derrama la mirada con sorpresa.

¿Cómo pudo dormir? Un raro ensueño,
 que casi no recuerda,
 acaba de volar, dejando en su alma, 4345
 como el calor del pájaro que vuela

queda en el nido, un rastro de algo triste,
 que a precisar no acierta;

algo como un acorde, cuyas notas
siguen vibrando aún, pero dispersas. 4350

Blanca mira al charrúa. Con el dedo⁶⁵,
este a la virgen muestra
una columna de humo que, a lo lejos,
sobre la masa de árboles se eleva.

¡El Uruguay!
¡San Salvador!
La niña 4355
una mirada intensa
ha clavado en los ojos del charrúa,
azules y tristísimos. La estrella

brillaba en ellos, pálida, lejana⁶⁶,
agonizante y trémula, 4360
la estrella solitaria de las tardes,
que las colinas últimas pasea.

El indio miró a Blanca, y, sobre el pecho,
inclinó la cabeza;
su mirada era fría y extenuada 4365
cual la última que envía entre las breñas

el inerme venado que allí muere
sin lanzar una queja,
lamiéndose la herida dolorosa,
y ya sin sangre, en su costado abierta. 4370

La niña, sobre el hombro del charrúa,
y entre las manos yertas,
ocultó el rostro, cual si hubiera oído
una angustiosa inesperada nueva;

⁶⁵ *Blanca mira al charrúa. Con el gesto*, en la edición del Centenario, Montevideo, Mosca Hnos., 1955.

⁶⁶ *brillaba en ellos, pálida y lejana*, en la edición del Centenario. Montevideo, Mosca Hnos., 1955.

algo como el anuncio de la muerte, 4375
 que ya tarde nos llega,
 de alguien que, al expirar, nos ha llamado
 y que oímos, tal vez, sin darnos cuenta.

¿Qué ha visto Blanca al despertar, y hallarse 4380
 con la mirada aquella?
 ¿Por qué rompió, de pronto, en un sollozo,
 y en un llanto de lágrimas acerbos?

Lloraba a gritos, con la cara hundida
 entre las manos gélidas,
 y, a través de las lágrimas, miraba, 4385
 levantando un momento la cabeza,

al indio en cuyos brazos se veía,
 a la corriente inmensa
 del Uruguay, y a la columna de humo
 que se elevaba transparente y lenta. 4390

VIII

Tabaré oyó de Blanca los sollozos
 con fría indiferencia;
 mudo, impasible; la mirada estaba
 muerta en sus ojos; todo ausente en ella.

Estaba en pie, pero insensible, frío, 4395
 frío como la tierra;
 parecía extenuado; mas, de pronto,
 como empujado por ajena fuerza,

su cuerpo helado descendió la loma,
 con la española a cuestras, 4400
 cuyos largos sollozos resonaban
 en la salvaje soledad desierta.

Y el grupo aquel, atravesando el llano
 en siniestra carrera,

Al desprenderse entero de las nubes,
 desciende como el ígneo
 escudo de batalla de un arcángel,
 que cruza lentamente lo infinito,

dejando tras de sí, por los espacios, 4435
 sobre un campo rojizo,
 trozos inmensos de armaduras de oro,
 y jirones de púrpura encendidos.

Los rumores del valle se evaporan;
 los vientos han huido 4440
 a echarse fatigados en las islas,
 donde, a poco volar, duermen tranquilos.

II

Solo sobre una loma, separado
 del bosque de espinillos,
 está un ombú, de los que allí parecen 4445
 para medir la soledad nacidos.

En el tronco del árbol apoyado,
 de pie, mudo y sombrío,
 los brazos sobre el pomo del montante,
 y con los ojos en el suelo fijos⁶⁷, 4450

Don Gonzalo de Orgaz, que todo el bosque
 en vano ha recorrido,
 y ha traspuesto las lomas y barrancas,
 sin hallar de su hermana ni un vestigio;

que, recién apagadas, las hogueras 4455
 del bosque vio, junto al cadáver frío
 del indio viejo, cual si viera el lecho
 que el tigre acaba de dejar, aún tibio,

⁶⁷ y con los ojos sobre el suelo fijos, en la edición del Centenario, Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

Miran todos al monje; solo él sabe
 del alma los secretos;
 él vio nacer al capitán; él solo
 supo calmar sus ímpetus extremos. 4490

–Gonzalo, amigo, escúchame,
 dijo por fin el viejo misionero;
 ¿Por qué entregarte a ese dolor sombrío?
 Aún no es de noche... al bosque volveremos...

Volveremos, y acaso... 4495
 ¿Por qué desesperar? Acaso el cielo,
 mi buen Gonzalo, a tu dolor reserva,
 y a tu congoja, el que el humano intento⁶⁸

no alcanza a vislumbrar, pródigo⁶⁹ amparo,
 y benigno consuelo. 4500
 Al dolor sobrevive, y a la muerte,
 la esperanza que a Dios pide su aliento.

Pon la tuya en tu Dios, amigo mío;
 solo Él es fuerte y bueno.
 Oye, Gonzalo... vuelve en ti... confía... 4505
 No encones tu dolor, cede a mi ruego...

La ira de Gonzalo,
 cual si saliera de un sopor interno,
 estalló, como el rayo, cuando siente,
 desde su nube, la atracción del suelo. 4510

Sus atónitos ojos
 por el campo vagaron un momento,
 hasta que, al fin, una mirada ardiente
 subió del alma, hasta apoyarse en ellos,

⁶⁸ *y a tu congoja, lo que humano intento*, en la edición del Centenario, Montevideo: Mosca Hnos., 1955.

⁶⁹ Pródigo: que provee con generosidad.

y saltar sobre el monje, 4515
 y en él clavarse, con el fuego intenso
 que templaba los nervios del hidalgo
 para que en ellos estallase el vértigo.

—¡Vos! gritó amenazante, 4520
 al monje devorando con el gesto,
 ¡vos... me venís a hablar de una esperanza
 que solo vos, matasteis en mi pecho!

¡Vos, que, con arte indigna,
 me indujisteis al mal con vuestros ruegos,
 me mostrasteis hermanos en los indios, 4525
 e hijos de Dios en ese infame pueblo!

¡Y que aún en Dios confíe!
 ¡Y a mí me lo decís, ira del cielo!
 ¡A mí, que lloro al ángel de mi vida,
 perdido por seguir vuestros consejos! 4530

¡Qué! ¿Creéis que mi hermana,
 de mi madre el legado postrimero,
 pasto de la pasión de vuestros indios,
 ha de quedar, en extranjero suelo?

¡Oh! Yo os juro que antes 4535
 que tal suceda, escucharé en silencio
 que llamen a mi madre prostituta,
 bastardo a mí, y a mi blasón plebeyo.

¿No sabéis que mi Blanca 4540
 lleva en las venas esta, que yo llevo,
 sangre de Orgaz, que agravio no tolera,
 ni sobrevive al deshonor? Sabedlo,

y... ¡volvedme mi hermana!
 Oh, me la volveréis, ¡voto al infierno!

¿No decís que aún es tiempo de ir al bosque? 4545
 ¿Pues cómo aquí os halláis? ¿Cómo aquí os veo?

¿Qué hacéis? Id a la selva,
 a buscar vuestros indios, solo enfermos,
 vuestros hijos de Dios desheredados...
 Buscadme aquel salvaje prisionero, 4550

a quien por vos tan solo,
 por vuestros ruegos, abrigué en mi seno.
 Id al bosque, ¿qué hacéis? ¡Oh! por la sombra
 sagrada de mi madre, yo os prometo

que ese sayal que os cubre 4555
 no embotará la punta de mi acero.
 ¡Hablad! ¡Dadme mi hermana, Padre Esteban!
 ¡Dádmela! ¿Dónde está? ¿Qué la habéis hecho?

V

El anciano callaba;
 miraba a don Gonzalo por momentos, 4560
 y tornaba a doblar, mudo, la frente,
 en serena actitud permaneciendo.

Callaban los soldados,
 mientras Gonzalo, tembloroso y ciego,
 buscaba en vano, en el humilde fraile, 4565
 provocación o enojo cuando menos.

¡Damián! ¡Garcés! ¡Ramiro!
 gritó por fin, pues lo que yo le ordeno
 no obedece de grado, por la fuerza
 llevadlo al bosque, y retornad... ¿Qué es esto? 4570

¿Qué! ¿No me obedecéis? ¿También vosotros
 contra mi os conjuráis? Damián: ¿tú entre ellos?
 ¡Bajáis las frentes! ¿Cómplices acaso,
 traidores todos sois? ¿También sois reos?

VI

Los soldados vacilan 4575
 en dar a aquella orden cumplimiento;
 se miran entre sí, y esquivan todos
 ser designados por mandato expreso.

El furor del hidalgo
 toma creces al verlos; 4580
 las metálicas piezas de sus armas
 crujen, con sus nerviosos movimientos;

sobre el callado anciano
 va a lanzarse frenético,
 pero los hombres de armas se interponen, 4585
 todos a una, en ademán resuelto.

VII

¡Capitán! gritó el uno,
 ¡cuidad de no tocarle, por el Cielo!
 ¡No le toquéis! clamaron los soldados,
 ¡por vuestra vida, capitán, teneos! 4590

¡Ah, turba miserable!
 el hidalgo gritó retrocediendo;
 ¿me amenazáis, ralea de villanos,
 gente soez de corazón de cieno?

¡Me amenazáis, cobardes! 4595
 Yo os mostraré cómo se aplasta el cuello
 a la víbora inmunda, que se arrastra
 para morder la planta a un caballero.

VIII

Los soldados esperan,
 con la espada desnuda, y con abierto, 4600
 y ya duro ademán, el de Gonzalo
 temido ataque, que el hidalgo es fiero.

En su mano, la espada
se veía temblar, cual si en el hierro
continuase la vida, y lo animara,
del corazón y el brazo del guerrero. 4605

El primer rudo golpe
ha sonado del hierro contra el hierro;
Gonzalo apoya la nervuda espalda
en el tronco del árbol, y de nuevo 4610

alza el armado brazo.
Se adelanta el anciano a detenerlo,
cuando clama una voz:

–¡Por entre el bosque!
–¡Un indio!
–¡El indio!
–¡Por el bosque! ¡Vedlo!

–¡Dónde! grita Gonzalo,
los encendidos ojos revolviendo. 4615

–¡Atraviesa aquel llano!
–¡Llega al soto!
¿Lo veis? ¡Es él!...
–¡Es Blanca, vive el Cielo!

IX

Por allá, entre los árboles,
apareció un momento 4620
Tabaré, conduciendo a la española,
y en la espesura se internó de nuevo.

De Blanca se escuchaban
los débiles lamentos;
aún vierte, sobre el hombro del charrúa,
el llanto aquel que reventó en su pecho. 4625

El indio va callado,
sigue, sigue corriendo,

siempre empujado por la fuerza aquella
que sacudió sus ateridos miembros. 4630

Va insensible, agobiado,
y en dirección al pueblo;
siempre dejando, de su sangre fría,
las gotas que aún le quedan, en el suelo.

Grito de rabia y júbilo 4635
lanzó Gonzalo al verlo,
y, como empuja el arco a la saeta,
de su ciega pasión lo empujó el vértigo.

Los ruidos de su arnés y de sus armas,
al chocar con los árboles, se oyeron 4640
internarse saltando entre las breñas,
y despertando los dormidos ecos.

Han seguido al hidalgo
el monje y los soldados. Allá adentro
se va apagando el ruido de sus pasos; 4645
el aire está y los árboles suspensos...

Un grito sofocado
resuena a poco tiempo;
tras él, clamores de dolor y angustia
turban del bosque el funeral silencio... 4650

.....

X

¡Cayó la flor al río!
Los temblorosos círculos concéntricos
balancearon los verdes camalotes,
y entre los brazos del juncal murieron.

Las grietas del sepulcro 4655
engendraron un lirio amarillento.

Tuvo el perfume de la flor caída,
su misma extrema palidez... ¡Han muerto!

Así el himno cantaban
los desmayados ecos; 4660
así lloraba el *urutí* en las ceibas,
y se quejaba en el sauzal el viento.

XI

Cuando al fondo del soto
el anciano llegó con los guerreros,
Tabaré, con el pecho atravesado, 4665
yacía inmóvil, en su sangre envuelto.

La espada del hidalgo
goteaba sangre que regaba el suelo;
Blanca lanzaba clamorosos gritos...
Tabaré no se oía... Del aliento 4670

de su vida quedaba
un estertor apenas, que sus miembros
extendidos en tierra recorría,
y que en breve cesó... Pálido, trémulo,

inmóvil, don Gonzalo, 4675
que aún oprimía el sanguinoso acero,
miraba a Blanca, que, poblando el aire
de gritos de dolor, contra su seno

estrechaba al charrúa,
que dulce la miró, pero de nuevo 4680
tristemente cerró, para no abrirlos,
los apagados ojos en silencio.

El indio oyó su nombre,
al derrumbarse en el instante eterno.
Blanca, desde la tierra, lo llamaba; 4685
lo llamaba, por fin, pero de lejos...

Ya *Tabaré*, a los hombres,
 ese postrar ensueño
 no contará jamás... Está callado,
 callado para siempre, como el tiempo, 4690

como su raza,
 como el desierto,
 como tumba que el muerto ha abandonado:
 ¡boca sin lengua, eternidad sin cielo!

XII

Ahogada por las sombras, 4695
 la tarde va a morir. Vagos lamentos
 vienen, de los lejanos horizontes,
 a estrecharse en el aire entre los ceibos.

Espíritus errantes e invisibles,
 desde los cuatro vientos, 4700
 desde el mar y las sierras, han venido
 con la suprema queja del desierto:

con la voz de los llanos y corrientes,
 de los bosques inmensos,
 de las dulces colinas uruguayas, 4705
 en que una raza dispersó sus huesos;

voz de un mundo vacío que resuena;
 raro acorde, compuesto
 de lejanos cantares o tumultos,
 de alaridos, y lágrimas, y ruegos. 4710

El sol entre los árboles
 ha dejado su adiós más lastimero,
 triste como la última mirada
 de una virgen que muere sonriendo.

Cuelgan, entre los árboles del bosque, 4715
 largos crespones negros;

cuelgan, entre los árboles, las sombras,
que, como aves informes, van cayendo.

Cuelgan, entre los árboles del bosque,
tules amarillentos; 4720
cuelgan, entre los árboles, los últimos
lamos de luz, como sudarios trémulos.

La luz y las tinieblas, en los aires,
batallan un momento;
extraña y negra forma cobra el bosque... 4725
la noche sin aurora está en su seno.

Y, cual se oyen gotear, tras de la lluvia,
después que cesa el viento,
las empapadas ramas de los árboles,
o los mojados techos, 4730

brotan del bosque, en que el callado grupo
está en la densa obscuridad envuelto,
ya un metálico golpe en la armadura
del capitán o de un arcabucero;

ya un sollozo de Blanca, aún abrazada 4735
de *Tabaré* con el inmóvil cuerpo,
o una palabra, trémula y solemne,
de la oración del monje por los muertos. 4738

FIN DEL POEMA

Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto

AHUÉ: árbol indígena. Reyes, en su *Geografía de la República*¹, dice de él lo siguiente: «En los sotos o isletas desprendidos de los ríos al N. del territorio, se encuentra un hermoso árbol, frondoso y de alto porte, madera blanca y fuerte como el guayabo, cuya maléfica sombra rechaza toda vegetación en sus contornos, y que daña instantáneamente al que, por ignorar sus propiedades, se cobija en ella, causando un sopor y aniquilamiento que generalmente acarrea fatales consecuencias». Creemos, por la tradición que hemos oído, que los indios le llamaban el *ahué*, o árbol malo.

BIGUA (¿Graculus Carbo?): ave palmípeda de la subfamilia de los *gracúlidos*. Es negra, de largas alas, y se encuentra muy comúnmente en los ríos, a cuyas orillas se agrupa en bandadas. Acaso tiene analogías con el *cormorán*; no he encontrado con perfecta exactitud su clasificación científica.

CAICOBÉ (Sensitiva): la voz guaraní quiere decir «planta que vive». Es conocida la propiedad que tienen sus hojas de plegarse, como movidas de un resorte, al más mínimo contacto exterior.

CAMALOTE (*Eschornia Speciosa*): planta acuática que se ve comúnmente en las orillas de los ríos, arroyos y lagunas; sus hojas frescas, grandes y brillantes, flotan en la superficie de las aguas, y sus flores son blancas o moradas.

¹ José María Reyes, *Descripción geográfica del territorio de la República Oriental del Uruguay: acompañada de observaciones geológicas y cuadros estadísticos con un atlas topográfico de los Departamentos del Estado*, Montevideo: Establecimiento Tipográfico y Litográfico de Luciano Mége, 1859.

Constituye el verdadero marco de casi todos nuestros arroyos, lagunas y ríos. Tomo de la obra del doctor don Alejandro Magariños Cervantes, *Palmas y ombúes*², lo siguiente, que él a su vez transcribe de una publicación periódica y de un artículo suscrito por *un isleño*: «Circunscribiéndome a la planta acuática, dice, pues hay otras muchas de diferentes formas, pero de iguales condiciones de vegetación, diré del *pontederia*, vulgo *camalote*, que se sostiene a flote en virtud de ser los tallos de sus hojas en forma de vejiga periforme hueca, y posee raíces capilares negras, por las que extrae del agua las sustancias de las que se alimenta.

El camalote es, por lo tanto, planta enteramente acuática, y necesita bastante agua para su desarrollo, el cual no puede tener lugar en la orilla que las bajantes dejan al descubierto y donde se marchita y muere pronto.

En los innumerables recodos de los ríos, donde el agua es profunda y tranquila, se desarrolla el camalote con profusión, y forma una masa enredada de raíces que hacen difícil cortarlo para dar paso a las embarcaciones, porque el enredo está debajo del agua y no en la superficie.

En esta, las plantas se aprietan tanto, por efecto de la multiplicación infinita en espacio limitado, que sobre sus tallos—boyas contiguos, recoge y sostiene a flote la tierra que depositan las tormentas de las Pampas. Sobre esta nacen otras diversas plantas, y pronto se forma una isla flotante que basta a sostener el peso de venados, tigres y otros animales. Algunos fugitivos de nuestras guerras luchas civiles lograron escapar de sus verdugos, navegando río abajo sobre islas vegetales flotantes.

Cuando el río sube y extiende su caudal de agua cubriendo las orillas inmediatas al camalote, este se encuentra libre del obstáculo que oponen a su marcha las configuraciones de la costa, y por poco que el viento lo empuje hacia el hilo de la corriente, emprende su camino triunfal aguas abajo, hasta perderse desmembrándose poco a poco en alta mar. Los he visto fuera de sonda al enfrentar el Río de la Plata».

CAMOATÍ: nombre indígena de los grandes panales de miel que construyen con barro entre las ramas de los árboles las abejas o avispa silvestres.

² Alejandro Magariños Cervantes. *Palmas y ombúes*, Montevideo: Barreiro y Ramos, 1884. La referencia que hace Zorrilla se encuentra en las anotaciones que el propio Magariños Cervantes incluye en el romance «Sin piedra ni palo», fechado en 1862 (ver págs. 75-93).

CANELÓN (*Myrsine* Sp.): árbol de hoja carnosa, de un verde oscuro y que crece muy comúnmente entre las piedras y en las riberas de los arroyos y ríos de la República Oriental del Uruguay.

CARANCHO (*Pollyborus Vulgaris*): ave del orden de las *Rapaces diurnas*, familia de los *falconídeos*, acaso la más común y la más rapaz entre las de su especie que existen en la República. Es de un color gris oscuro y se posa muy comúnmente en el suelo. Los indios le llaman también *caracará*, sin duda por la analogía fonética de esa voz con el desapacible graznido del ave.

CARPINCHO (Hidroquero Capibara): animal mamífero del orden de los roedores, familia de los *cávidos*. Para la descripción de este animal, el mayor y más notable que se conoce en el orden de los roedores, dejo la palabra a Azara³, que fue el primero que lo hizo conocer a la ciencia: «Los guaraníes, dicen, le llaman *capugua*, de donde le viene el nombre español de capibara; los indios le designan con el nombre de *lakay*, si es pequeño, y de *otschagú*, si es grande. Habita en el Paraguay hasta el Río de la Plata, y sobre todo las orillas de los ríos, lagos y corrientes, pero sin alejarse más de cien pasos de ellas. Cuando se le asusta, lanza un sonido fuerte y sonoro, que podría traducirse por «¡ap!» y no asoma más que la nariz. Si el peligro es grande o tiene el animal alguna herida, se sumerge y nada muy grandes trechos debajo del agua... Largos ratos se sienta sobre sus patas posteriores sin moverse... Los pequeños siguen a su madre; son muy fáciles de domesticar; se les puede dejar libres; salen y vuelven; acuden cuando se les llama y se alegran cuando se les acaricia».

El *carpincho* sale del agua a pacer generalmente al caer la tarde; suele andar en manadas; corre y da grandes saltos al lanzarse al agua con estrépito dando el fuerte grito a que se refiere Azara.

CEIBO O CEIBA (*Erythra Crista Galli*): arbusto o árbol que, a las veces, alcanza una altura de ocho metros; su madera es liviana, porosa y acuosa; sus hermosísimas flores son de un color rojo muy vivo.

CHAJÁ (Cauno Chavaria): ave zancuda, de la familia de los *Caunos*. Su nombre en guaraní (*yajá*), remedo de su graznido, quiere decir «¡Vamos!». Es de

³ Félix de Azara, *Apuntamientos para la Historia Natural de los Cuadrúpedos del Paraguay y Río de la Plata*, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1802: tomo II, 8 y ss.

color ceniciento y tiene las patas encarnadas. Las articulaciones de las alas tienen dos púas o espuelas aceradas cada una; la del ala derecha es mayor y más fuerte. Es ave de bastante corpulencia; llega hasta medir más de un metro de vuelo. Es muy común en las lagunas, ríos y bañados.

CHINGOLO (*Zonotrichia Australis*): ave del orden de los *Paserinos*, o *pájaros cantores*. He hallado al *chingolo* clasificado con este mismo nombre en la gran obra de Brehm, *La Creación*⁴; lo manifiesto, porque muy comúnmente la fauna sudamericana brilla por su ausencia en las obras de la historia natural. Así describe Audubón⁵, transcrito por Brehm, las costumbres del *chingolo*: «De repente se ven todos los cercos y jarales cubiertos de aquellos preciosos pájaros; aparecen en bandadas de 30 a 50; saltan a tierra para buscar su alimento; pero a la menor alarma se refugian todos en el más espeso matorral. Un momento después aparece un pájaro en las altas ramas; síguenle un segundo y un tercero, y entonces da principio a un agradable concierto. Su voz es de una dulzura tan agradable que a veces me extasiaba oyéndolos. Por la mañana, sin embargo, lanza gritos estridentes que podrían traducirse por *twit*.»

Ese es, efectivamente, nuestro conocido y pequeño *chingolo*, cuyo canto dulce consta generalmente de cinco notas y que, durante las siestas, se oye diseminado en los cardales o en los pequeños arbustos.

CIPÓ: enredadera muy resistente, con cuyo tejido fibroso pueden hacerse cuerdas de tanta consistencia como las del cáñamo.

CURUPÍ (*Sapium Aucuparium*): árbol mediano, tiene una savia blanca, lechosa y muy venenosa; con el extracto de sus hojas; se ha sustituido el acónito. Los indios del Gran Chaco envenenan todavía con aquella savia la punta de sus flechas.

GUABIYÚ: árbol de la familia de las *mirtáceas*, de hoja carnosa y verdinegra, y de fruto dulce y agradable.

⁴ Alfred Edmund Brehm. *La Creación. Historia Natural*, Barcelona: Montaner y Simón, 1880-1883.

⁵ John James Audubon: ornitólogo, naturalista y dibujante. Compuso *Los pájaros de América*, colección de 435 láminas, pintadas a mano, de más de mil especies ornitológicas, acompañadas de un índice y estudios detallados sobre los pájaros. La colección, considerada la obra maestra de la ornitología fue publicada en cuatro volúmenes entre 1827 y 1838.

GUAYABO (*Eugenia Cisplatensis*): árbol de mediana estatura, originario del Brasil meridional, Uruguay y República Argentina. Su fruto es comestible y su madera oscura.

GUAYACÁN (*Polieria Hygrométrica*): arbusto pequeño de madera muy dura y resistente y flores copiosas y muy blancas.

HUM: nombre que los charrúas daban al Río Negro. (V. URUGUAY). *Hu*, que se pronuncia con un sonido nasal, quiere decir *negro* en guaraní.

JAGUARETÉ: compuesto de las voces guaraníicas *jagua* (perro), *reté* (cuerpo), quiere, pues, decir *cuerpo de perro*. Es el tigre americano; según Humboldt⁶, es de las mismas dimensiones y fiereza que el tigre real. Su altura hasta la cruz llegará a 0.80 metros y a 1.45 desde el hocico hasta la raíz de la cola, que mide 0.68 metros. Es el más grande y él más fuerte del orden de los *félidos*, grupo de los leopardos, y el más temible del nuevo continente. El pelaje en la mayoría de los individuos es de un amarillo rojizo, si bien predomina el blanco en el interior de las orejas, el hocico, las mandíbulas, la garganta, la parte inferior del cuerpo y la interior de las piernas. Todo su enorme cuerpo está cubierto de manchas, unas veces pequeñas, negras y circulares, y otras grandes en forma de anillos ribeteados de rojo y negro. Muy abundante en tiempo de la conquista; hoy el *jaguareté* está en vías de completa extinción en nuestro país.

LEOPARDO (V. JAGUARETÉ)

MACACHI (*Oxalis Articulata* y *Lobata*): planta de las *tuberáceas*. Sus rizomas son comestibles y de un gusto dulce.

MAMANGÁ (Se le suele decir *mangangá*; la etimología guaraníica exige, sin embargo, la voz que yo he adoptado y que es la que se emplea en el Paraguay y Corrientes, donde aún se habla el guaraní): nombre indígena de los *abejorros*,

⁶ *Alexander von Humboldt*: naturalista alemán, a finales del siglo XVIII realizó una serie de expediciones científicas a lo largo del territorio hispanoamericano haciendo una recopilación de datos sobre la flora y la fauna del continente. Una vez establecido en París, en 1804, se dedicó a ordenar el material, que saldría a la luz en 30 volúmenes con el título *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*.

insectos de la familia de los *himenópteros*. *Tipos gruñones* los llama Landois⁷. «Posados perezosamente en las flores, dice un autor citado por Brehm, siempre están zumbando, y parece que no se ocupan en otra cosa». La especie más común es negra con algunos segmentos del abdomen blancos; hay otras en que el escudete y los primeros segmentos del abdomen son amarillos y rojos, y también todos amarillos. Todas o casi todas las variedades de este insecto existen en la República Oriental del Uruguay. La expresiva voz guaranítica *mamangá*, significa algo como *cosa que zumba dando vueltas*; describe el insecto.

MBURUCUYÁ (*Passiflora Cœrulea*): enredadera conocida también con los nombres de pasionaria, pasiflora o flor de la pasión; el pueblo ha hallado en sus hermosas flores representados los atributos de la pasión del Salvador. Su fruto es comestible, amarillo exteriormente y rojo en el interior.

MIRASOL: ave del orden de las *zancudas*, familia de las *pluviales*. Tiene analogía con el *Pluvial dorado* y el *variado*. Es de un color verde o almendra con orlas negras, y las largas patas negras; o bien verde claro, con las patas amarillas. El pico es largo y sumamente agudo. Habita los pantanos.

MOLLE (Moya Espinosa): árbol indígena de mediana estatura; crece tortuoso, y sus ramas son espinosas; su fruto es comestible, aunque algo resinoso, cualidad muy común en los frutos de la flora indígena.

NUTRIA (*Myopotamus Coypus*): es un animal del orden de los *roedores*, especie de rata de agua, que hace su cueva a orillas de los ríos y arroyos y al pie de los barrancos. Se le ve, sobre todo, al caer la tarde o de noche, nadar en las corrientes o correr por las márgenes de los arroyos y ríos.

ÑACURUTÚ (*Buho Virginianus*): la voz guaranítica quiere decir: *jibado*, *encogido*; algo como actitud recelosa o de acecho. Ave de rapiña nocturna, de la familia de los *estrígidos*, subfamilia de los *otidos*, correspondiente acaso al *gran duque* de Europa. Se distingue por los mechones de plumas en forma de cuernos sobrepuestos a las orejas. Los ojos grandes, aplanados, movibles y de un color amarillo vivísimo, aumentan en el ñacurutú, ese carácter fantástico de las aves nocturnas, tan ocasionado a despertar las curiosas supersticiones del vulgo.

⁷ *Hermann Landois*: zoólogo alemán, creador de la Sociedad de Westfalia para la protección de las Aves y del Zoológico de Münster, escribió *Lenguaje de los animales* (1874).

ÑANDÚ: nombre guaraní del avestruz americano.

ÑANDUBAY (*Prosopis Algarrobilla*, *Prosopis Ñandubey*): árbol indígena de grandes dimensiones; su fruto es agrio y contiene tanino; su madera es de construcción, sólida, dura y muy pesada; se usa muy comúnmente para postes de cercos y como combustible.

OMBÚ (*Pircuna Dioica*) (Llamado en España *Belombra*): árbol originario de América (aunque existen opiniones en contra), frondoso y elevado. Alcanza una altura de 16 a 18 metros; descuella por consiguiente, sobre los otros árboles, aunque de ordinario crece aislado en el territorio uruguayo, y busca siempre las alturas. Es el árbol de nuestras ruinas y nuestras soledades. Aun hoy, cuando estas desaparecen, el pueblo mide las distancias y designa los parajes por medio de referencias a antiguos y reconocidos ombúes.

PAJA BRAVA (*Colætaenia Ginerioides*): grama que se cría a orillas de los arroyos y ríos; su hoja es larga, muy brillante y dentada; en el centro de estas se levanta una caña, en cuya extremidad se forma un penacho blanco. Se usa para techos de *ranchos* o pequeñas casas de campo y también como adorno de los salones.

PARANÁ-GUAZÚ (V. URUGUAY)

QUEBRACHO (*Quebrachia Lorentzii*, *Loxopterygium Lorentzii*): árbol de 10 a 15 metros de altura y de un metro de diámetro en el tronco; su madera es oscura, pesada y durísima; los indios construían con ella sus armas; hoy se emplea en construcciones fuertes, como durmientes de ferrocarril, masas de rodado, enmaderados de casas, tablazón de buques, etc.

SARANDÍ: en guaraní quiere decir *lugar donde hay mucha maleza*. *Saran*, maleza; *dí*, sitio donde hay mucho. (Blanco, colorado y negro. *Phyllanthus Sellowianus*, *Cephalanthus Sarandí*). Arbusto común en las riberas. Crece en la misma orilla de las corrientes, de modo que las aguas bañan de ordinario los troncos.

TABARÉ: el nombre de *Tabaré* se encuentra en el *Viaje al Río de la Plata y Paraguay*, de Ulderico Schmidel⁸, aventurero alemán que acompañó al bravo y honesto Alvar Núñez en su memorable expedición al Paraguay.

También Rui Díaz de Guzmán, en su *Historia Argentina*⁹, nos da a conocer ese nombre, aunque en distinta acepción que Schmidel.

Este nos presenta a un cacique *Tabaré*, que hizo sudar el hopo¹⁰, como decía Cervantes, a los bizarros expedicionarios de Alvar Núñez, en las inmediaciones de la Asunción, que los indios llamaban *Lambaré*.

No es ese, sin embargo, el protagonista de mi poema.

¿Cuál es entonces?

Otro; y para explicaciones basta y sobra con lo dicho.

Quede solo sentado que *Tabaré* es el nombre de un cacique que un día existió, y que la voz *Tabaré* es genuina y muy característica de la lengua *tupí*. Lo cual, unido al sonido eufónico de esa voz, me indujo a adoptarla para designar con ella a mi protagonista; y, por fin, que la palabra *Tabaré* está compuesta de las voces *taba*, pueblo o caserío, y *ré*, después; es decir, el que vive solo, lejos o retirado del pueblo. (Acotaciones de Angelis¹¹ a la *Historia* de Rui Díaz).

¡Ojalá que mi *Tabaré*, olvidado por los historiadores, porque no lo vieron, o no quisieron, o no pudieron verlo, resulte, sin embargo, más histórico que el *Tabaré* de Schmidel o de Rui Díaz!

⁸ *Ulderico Schmidel*, cronista del Adelantado Pedro de Mendoza, que convivió, entre 1536-1554, con charrúas y guaraníes, describiendo las diferencias entre unos y otros en su *Viaje al Río de la Plata y Paraguay*, recogido en Pedro de Angelis, *Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las provincias del Río de la Plata*, Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1836.

⁹ *Ruy Díaz de Guzmán* es considerado como el primer escritor nacido en la gobernación del Río de la Plata y del Paraguay. Escribió en 1612 *Anales del Descubrimiento, Población y Conquista del Río de la Plata* obra que, posteriormente, fue denominada *La Argentina o Historia del Descubrimiento, Conquista y Población del Río de la Plata* y más adelante *La Argentina manuscrita*; en ella menciona las primeras poblaciones europeas documentadas en la cuenca del Plata, como lo fue el fuerte de Sancti Spiritu. La primera reedición moderna de *La Argentina manuscrita* se llevó a cabo en la ciudad de Buenos Aires durante el año 1836 por Pedro de Ángelis con el nombre de *Historia Argentina del Descubrimiento, Población y Conquista de las Provincias del Río de la Plata*.

¹⁰ Sudar el hopo: expresión vulgar para dar a entender la dificultad de una empresa. Ver el capítulo x de la Primera Parte del Quijote.

¹¹ Pedro de Ángelis: fue uno de los primeros historiadores de Argentina, que en 1836 comenzó la *Colección de Obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata*, una compilación de documentos de primera mano, testimonio de la época de la conquista española y los primeros tiempos de la nación argentina.

Mucho pedir es eso; sin embargo, lo diré sin vana pretensión: no creo que los cronistas de la conquista (incluso el bueno del Arcediano Centenera¹², que tantas cosas archicuriosas vio por estos mundos con los ojos de la imaginación que dio vida a *La Argentina*), no creo, digo, que los cronistas hayan visto a aquellos indios estafalarios, que tanto que hacer dieron a los heroicos conquistadores, con mayor intensidad que con la que yo he visto a mi imposible charrúa de ojos azules.

Yo creo firmemente que las historias de los poetas son, a las veces, más *historia* que la de los historiadores. Los criterios se imponen, es cierto, a la humanidad; pero la inspiración se impone a los criterios y vaya lo uno por lo otro.

¿Qué sitio de la tierra en que pudiera haber nacido hubiera dado mayor longevidad al bueno de D. Alonso Quijano que el cerebro de Cervantes, sitio privilegiado en que nació con su indigestión de libros de caballerías?

¿Tiene, acaso, una vida más real en el criterio de la humanidad el rey D. Felipe que el loco Don Quijote?

Y, puesto que, a pesar de mi aversión a prólogos y proemios y otras zandajas, estoy cayendo, quieras que no, en ellos (puesto que no en otra cosa que en un prólogo a *parte post* se está convirtiendo esta nota), vayan algunas ideas que están en este momento retozando bajo los puntos de mi pluma.

Alguien, cuya opinión me merece respeto, me decía después de conocer el plan de mi poema: ¿Por qué no personificar la raza en una mujer? ¿No sería ello más fácil, más verosímil y más conducente al propósito fundamental de la obra?

No; debí personificarla en un hombre casi imposible, como pude haberla encarnado en una fiera no clasificada por los sabios, y que, a pesar de ser fiera, nos inspirara compasión, y hasta amor y ternura.

¿No es hermosa la ternura humana puesta en un tigre agonizante? ¿No es posible? Y si se consigue despertarla, ¿no puede llegar a ser original?

La fiera raza charrúa, aun para pedir una lágrima de compasión, debía presentarse encarnada en *Tabaré* y no en *Liropeya*, la virgen salvaje de nuestra leyenda indígena.

Era imposible que, al asomarse el poeta al abismo en que duerme la estirpe indómita el sueño de la tierra; que, al llamarla a gritos desde el borde lejano, le hubiese contestado desde el fondo una voz de mujer.

¹² Martín del Barco Centenera. *La Argentina y Conquista del Río de la Plata: con otros acaecimientos de los reynos del Peru, Tucuman, y estado del Brasil*, Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1602.

Eso hubiera sido acaso el idilio salvaje, la leyenda vestida de plumas de colores. Yo llamaba a la epopeya.

Quién me ha respondido, no lo sé. He escrito la respuesta en estos versos.

¡La epopeya! Oigo clamar al tratadista de retórica y poética. ¡La epopeya, con un salvaje obscuro por protagonista, y con un caserío y una selva por teatro! ¡La epopeya en verso asonado, y sin octavas reales!

¡Oh, adoradores de las venerables tradiciones de forma! Yo, que venero al viejo padre Homero; yo, que no concibo el arte sin la *belleza de la forma*, no creo, sin embargo, que esté dogmáticamente establecida la *forma de la belleza*.

Inoculad el espíritu épico en un organismo literario hermoso, y habréis realizado la epopeya.

¿No existen epopeyas dramáticas? ¿No se ha llamado epopeya al *Quijote*, a *La vida es sueño* o a los cantos de Ossían?

La epopeya no es una forma literaria; lo que la caracteriza es el agente que imprime movimiento e *impone* desenlace a la acción.

¿Y lo maravilloso?, se me dice. Precisamente, lo maravilloso en la epopeya es la desaparición de la voluntad humana como agente de la acción, a fin de que esta sea movida por una fuerza superior.

Y cuando la criatura desaparece, no hay término medio: tiene que aparecer el Creador.

La encarnación de sus leyes misteriosas en los sucesos humanos, se llama creación épica.

Los antiguos hablaban del *Hado*.

¿Por qué se habrá conservado la palabra sin sentido «fatalidad» en los diccionarios de las lenguas cristianas?

No me incumbe indicar cómo están personificados estos principios en *Tabaré*; si él es acreedor a algo más que a la indiferencia, la crítica lo dirá.

Baste con lo dicho, en cuanto al espíritu de la obra.

En lo que se refiere a la forma, ¿será digna de ser tenida en cuenta por la crítica la labor que he condensado, no ya en la estructura de la estrofa, pero sí en la de la frase, que he procurado arrancar al estudio de la lengua *tupí*, procurando desentrañar el pensar y el sentir del indio, de la índole del idioma, y buscando el medio de hacerlo hablar *tupí* en *castellano*?

Sueño frío, cuerpo que fue, tiempo de los soles largos, luna de fuego, con su claro significado de *muerte, cadáver, verano, estrella*, y cien otras que el mismo contexto indicará, son imágenes bellísimas indudablemente; pero ellas no son hijas solo de la inspiración del poeta, sino de una investigación labo-

riosa de la etimología de las voces guaraníicas con que el indio expresaba esas ideas.

Mucho habría que decir sobre este punto; pero tampoco me incumbe hacerlo: ahí está la obra. Lo que había de decir yo al respecto está o no en el poema; y en cualquiera de los dos casos, holgaría en esta nota.

Por la misma razón creo fuera de sazón toda observación sobre fauna, flora, filología, costumbres charrúas... etc.

No soy yo quien debe decir si en estas páginas se respiran o no las auras de la patria uruguaya; si el poema es nacional; si sus árboles son nuestros árboles, sus rumores son nuestros rumores, sus alboradas y sus siestas y sus tardes, las tardes, siestas y alboradas de nuestra tierra incomparable; si el pájaro que canta, y la enredadera que trepa, y el río que corre, y la loma que despierta o se arropa en su neblina, y la estrella que tiembla en su luz, son o no nuestras lomas, y nuestras estrellas y nuestros cantos.

¡Oh, si lo fueran!

Creo que he andado, al escribir esta obra, por sendas no holladas u holladas poco por plantas humanas.

No me es dado, sin vana pretensión, aspirar al título de creador; me daré por bien servido si consigo el de explorador medianamente afortunado.

TALA (*Celtis Sellowiana*): árbol acaso el más común y característico de los bosques uruguayos; alcanza una altura de ocho a doce metros, y su tronco llega a tener hasta medio metro de diámetro; la madera es sumamente fuerte y se usa hoy para postes, cabos de herramientas, etc., y como buen combustible. Sus frutitas son comestibles.

TERU-TERO (*Vanellus Cayenensis*): ave del orden de las *zancudas*, familia de los *hoplópteros*. Acaso corresponde a la llamada *ave fría de espolón*. Está caracterizado por un espolón o púa acerada que tiene en la articulación de las alas. El *teru-tero* es el centinela de los campos; a todas horas, sin excluir las de la noche, anuncia la más mínima novedad por medio del grito estridente que le ha dado nombre.

URUCÚ (*Vixea Orellana*): planta originaria de América. La masa pulposa que envuelve sus semillas es de un color encarnado-anaranjado y tiene olor a violetas. Es sustancia tintórea que aún hoy emplean los indios matacos y chiriguano para teñirse el cuerpo de un color anaranjado vivo.

URUGUAY: grande y hermoso río, que limita por su parte occidental la República Oriental del Uruguay, y en cuyas márgenes y las del Río de la Plata vivió la raza charrúa, así como las demás tribus, cuyos nombres y costumbres figuran en el poema.

Varias opiniones se han emitido sobre la etimología de la voz *Uruguay*. Quién afirma que quiere decir *Cola de gallina*; quién *Río de los caracoles* (*Rivière des limacons d'eau*) o de los moluscos (*des ampullaires*). Mis estudios en ese sentido, me hacen descomponer esa voz en esta forma: *urú-uá-i*. *Urú* significa *pájaro*, y también un pájaro determinado, especie de ruiseñor que figura en el poema; *uá* significa *cueva, antro, concavidad*; *i*, que tiene en tupí un sonido nasal característico, significa *agua o río*, según se use sola la voz, o combinada con otras. *Uruguay* significa, por consiguiente, *agua que brota de cueva, donde hay pájaros, o Río de los pájaros*.

Corra esta opinión en lo que pueda valer.

El gran río nace en la falda occidental de la sierra general del Brasil, desemboca en el Río de la Plata, después de un curso de doscientas cincuenta leguas en que recoge el tributo de innumerables afluentes. El mayor y más hermoso de todos ellos es el *Río Negro*, llamado *Hum* por los charrúas, el cual atraviesa de este a oeste la República Oriental y recoge en su largo curso las aguas de más de la mitad del territorio.

A alguna distancia de la desembocadura del *Río Negro* hállase la del arroyo *San Salvador*, cuyas márgenes y las de aquel son el teatro de este poema.

El río *Uruguay* en su desembocadura recoge la prodigiosa cantidad de aguas de los ríos *Paraná* y *Paraguay*, o más bien dicho, todas ellas se juntan para formar una gran desembocadura llamada *boca del guazú*. Esta, conjuntamente con el Plata era llamada por los indios *Paraná-guazú*, que quiere decir *río como mar* (*Para*, mar; *aná*, adverbio comparativo; *guazú*, grande).

El *Uruguay* tiene un curso de doscientas cincuenta leguas, sin contar el Plata; traza grandes sinuosidades; forma innumerables islas; es hoy navegable hasta la barra del *Piratiny*¹³, y, con muy poco esfuerzo, no tardaría en serlo hasta muy cerca de sus fuentes que brotan del corazón de la América meridional. La circunstancia de correr de Norte a Sur y de atravesar, por consiguiente, distintas latitudes y climas, puede dar idea de la importancia del gran río que, con el *Paraná*, forman el Éufrates y el Tigris americanos, incomparablemente más extensos y más ricos que los que hicieron nacer en

¹³ Hasta 1864 se consideró el río *Piratini* como el límite noreste del Estado Oriental del Uruguay.

sus márgenes a las Nínives y Babilonias de la antigua opulenta Mesopotamia.

URUNDAY (*Astrolium Juclaudifolium*): árbol alto y frondoso de las selvas subtropicales, donde llega a una altura mayor de veinte metros. En el territorio oriental del Uruguay, donde existe, no alcanza esas colosales proporciones; pero las adquiere muy considerables. Su madera es de construcción, muy buena, sumamente sólida y resinosa, une a su solidez cierta elasticidad, circunstancia que hace muy verosímil el supuesto según el cual los indios construían sus arcos de las ramas de este árbol con preferencia.

YACARÉ: reptil del orden de los *cocodrilos*, familia de los *caimanes*. En la obra de Brehm, *La Creación*, lo veo con el nombre de *chacaré*, probablemente por adulteración o arreglo oficioso de la voz tupí *yacaré*, o más bien porque el que tradujo al castellano del alemán la citada obra, era poco versado en achaques guaraníes. Baste pues, saber que el *yacaré* de los guaraníes es el reptil llamado *caimán*.

APÉNDICE

negra como ingrato olvido,
 como el recuerdo tranquila,
 tierna, como amor de niño,
 vaga lánguida, indecisa. 20

Es la flor de aquellos campos,
 es la bella *Tila-tila*³
 de las puras la más pura,
 de las bellas, la más linda.

Aún no ha visto quince veces 25
 al *guayacán* y al *jariba*
 llenos de frutos y flores
 y cantando a la *tirira*⁴.

Jamás su frente inocente 30
 turbó negra la desdicha,
 por eso canta tan dulce,
 por eso corre tan lista.

A la ribera del río
 llega corriendo la india,
 y jugueteando en la playa 35
 alegre se divertía.

Ya huyendo sobre la arena
 su pie las olas esquivo,
 o corriendo va tras ellas
 cuando suaves se retiran. 40

Su pie aprisionan las ondas,
 si ella al huir se descuida;
 grita entonces y reconviene
 a las ondas atrevidas.

³ Tila-tila: nombre indígena que significa flor triste (nota del autor).

⁴ Tirira: árboles que florecen y ave que canta solo en primavera (nota del autor).

Tila-tila: corre, corre,
la oleada viene y te pilla:
es en vano, viene el agua
y no corre Tila-tila. 45

Es porque vio por el río,
dirigiéndose a la orilla,
un indio que en su piragua
hacia ella se dirigía. 50

Tras un *sarandí* se esconde
y allí la piragua atisba;
el corazón no se engaña
y él la dijo quien venía. 55

La dijo que era Yaci
quien la busca; y escondida
burla a su amante a quien ama
y quien por ella suspira. 60

Juntos vieron transcurrir
su infancia dulce y tranquila,
juntos flores recogieron,
juntos pasaron la vida;

y jugaron junto al río,
y saltaron en la orilla
y ahora se aman; son dos almas
en una existencia unidas. 65

Ya no es el amor del niño
el que en sus pechos anida,
es un amor que tan solo
los corazones lo explican. 70

Es bello como las flores,
es puro como las brisas,

es del cielo don precioso, es aroma de la vida.	75
Destello que desprendido de Dios, a Dios se encamina vinculado acá en un ángel que Dios a la tierra envía.	80
Es poema de ternuras, es talismán de delicias, dulce ideal en la tierra de bien, de ilusión, de dicha.	
Expande los corazones, las pasiones idealiza, ángeles forma en la tierra y la humanidad sublima.	85
¡Feliz la existencia hermosa que sobre amor se desliza! ¡Ay! del amor extinguido! ¡Ay! del que a su ángel olvida!	90
Yací llegó; la piragua en un <i>bambú</i> de la orilla amarró, tendiendo ansioso a su alrededor la vista.	95
El <i>urutahú</i> ⁵ cantaba, el <i>Hum</i> corriendo mujía y al alba los pajarillos daban dulce bienvenida.	100
Y el alba para Yací no brillaba todavía,	

⁵ Urutahú: urutaú, ave nocturna de ojos amarillos y canto melancólico, que durante el día se mantiene mimetizada en las ramas de los árboles.

que la aurora de su pecho
era solo Tila-tila.

Y ella burlaba su anhelo 105
tras el *sarandí* escondida;
amaba siendo adorada
mas miraba sin ser vista.

Por fin Yací sus pisadas 110
vio en la arena movediza;
la aurora brilló en su pecho
pues descubrió a Tila-tila

que corriendo hacia su indio,
al verse ya sorprendida,
le echó los brazos al cuello, 115
pagando así su mentira.

La dijo el indio: -¿Por qué
mi amor mis brazos esquiva?
¿Olvidó la flor del Hum,
a su Yací? Tila-tila 120

no vive sin su indio hermoso,
pues su amor solo es su vida.
Que llegue el mes de las flores
y ya de Yací es su india.

Ya el *pairó* dulce nos llama, 125
pues entre las ramas trina,
el padre sol por el cielo
a adorarle nos invita.

Y corriendo por la arena,
y juntando florecillas, 130
tejiendo sendas guirnaldas
a la choza se encaminan.

Él semeja el corzo esbelto
 que es dueño de la campiña;
 ella la corza silvestre, 135
 ligera, torneada y lista.

Muy triste en su choza estaba
 Calchaquí cacique anciano
 que a su hija mustio y sombrío
 ansioso estaba esperando.

Al ver a Yací con ella, 140
 el indio jamás domado
 una lágrima de fuego
 desprendida de sus párpados

sintió rodar por su rostro
 por el dolor anublado. 145
 ¡Pobre viejo! de su trono
 el grande y supremo astro

la ruina de los charrúas
 sin remedio ha decretado;
 y era fuerza que partiese 150
 a morir con sus hermanos

Yací; pues los extranjeros
 sus dioses han ultrajado
 y morir era preciso
 o a todos exterminarlos. 155

Sapicán los convocaba
 y *Abayubá* el indio bravo,
Yandubayú y los caciques
 más nobles y renombrados,

que a los valientes charrúas 160
exterminar han jurado
y el Uruguay hacer suyo
hombres guerreros y extraños.

Y Caracarás, Timbúes⁶
y los indómitos Yaros 165
antes que entregar el suelo
han de sucumbir luchando.

Partió Yací con los suyos
con el pecho desgarrado,
su corazón a su amada 170
dejándole hecho pedazos.

¡Pobre flor del Hum hermoso!
¡Pobre corza de los prados!
¡Pobre, pobre Tila-tila
tan linda y sufriendo tanto! 175

Lloró mucho, lloró mucho
pero partió su indio amado
¡marchita ya su esperanza
sobre su tan tierno tallo!

Amor eterno al dejarse 180
se prometieron llorando.
Proteged tus criaturas,
dios de los amores castos.

Ya ha pasado mucho tiempo
y Yací vuelto no había; 185

⁶ Caracarás, timbúes: Tribus que en la época del descubrimiento habitaban en la orilla del río Paraná.

Tila-tila: a tu indio llora,
llora a Yací, Tila-tila.

¡Qué triste llora sus penas
la pobre inocente niña!
¡Tan pura y tan desdichada! 190
¡Sufrir tanto y ser tan linda!

Cuando muere ya la tarde
y el mundo todo dormita,
vedla llorando en el cerro
la dulce ilusión perdida. 195

Y cuando las sombras negras
sus ojos y alma cubrían,
cuando la noche sus alas
tenebrosas descogía⁷

con la cabeza inclinada 200
tornaba a la choza la india,
con su esperanza de nuevo
como siempre hecha cenizas,

y lloraba desolada
y cantaba en su desdicha: 205
Tila-tila, a tu indio llora,
llora a Yací, Tila-tila.

Cuando la aurora risueña
alumbraba su pupila
y trinaban dulcemente 210
lasavecitas festivas;

y semejaba el rocío
perlas fulgentes y nítidas,

⁷ Descoger: extender, desplegar.

y sobre el lecho de flores
el Hum corriendo mugía, 215

ella cantaba en el cerro
su endecha triste y sentida:
Tila-tila, a tu indio llora,
llora a Yací, Tila-tila.

Y llorando silenciosa 220
bajaba de la colina,
y en brazos de la tristeza
vía extinguirse la vida.

.....

Moría una tarde; triste 225
lloraba la joven india
sobre una loma sentada,
solitaria, adolorida.

Todo alrededor es mustio,
y el monte lejos se vía:
que en la loma y sus contornos 230
todo muere y se marchita

porque solitario y tétrico
entre el bosque y la colina
se alzaba el *ahué*⁸ frondoso
cual visión cruel y fatídica. 235

¡Ay! del que acoge su sombra
envenenada y maldita!
Hallará sombras eternas,
muerte que sus ramas brindan.

⁸ ... por el norte se encuentra alguna que otra vez el ahué o árbol malo, cuya maléfica sombra rechaza toda vegetación en sus contornos y al que por ignorar sus cualidades se cobija bajo sus ramas, causa un sopor y aniquilamiento que generalmente acarrea fatales consecuencias (J. M. Reyes, Geog[rafía] de la R[epública] O[riental] del U[ruguay]) (Nota del autor).

Sentada sobre la loma 240
 sollozaba Tila-tila,
 cuando lejana, en el bosque
 allá muy lejos perdida

oyó una voz que cantaba
 triste como la agonía 245
 esta canción: y por grados
 amortiguándose iba.

Cantando está el *viraró*
 en el bello *sarandí*;
 yo no puedo hacer así. 250
 ¡Ah! cantar no puedo yo
 como canta el *viraró*.

Lloras, negro *carasú*⁹
 en el alto ñandubay,
 gimes en el *ubajay*¹⁰ 255
 y yo lloro como tú,
 como el negro *carasú*.

¿Tila-tila, dónde está
 que la busca su Yací?
 Su indio herido viene aquí, 260
 y muy pronto morirá:
 ¿Tila-tila, dónde está?

Era Yací; de la indiana
 brilló la negra pupila;

⁹ Carasú: podría ser una errata, por *caráú*, ave zancuda.

¹⁰ Ubajay: árbol de mucho ramaje; su fruto es similar al durazno.

vio a su amante que del bosque
cantando triste salía. 265

Salvó el llano del *ahué*
y sus almas confundidas
soñaron por un momento
en dulce y eterna dicha. 270

Pobre Yací, valeroso;
desgraciada Tila-tila,
eternizad vuestro ensueño,
no volváis más a la vida.

En los brazos de su amada
cayó el indio, que sentía
por momentos extinguirse
su ilusión, su amor, su vida. 275

Herido allá en el combate
por una bala enemiga
voló a rendir a su amada
su postrimera sonrisa. 280

Ella llevó a su querido
entre llantos y caricias
bajo el árbol más cercano... 285
¡¡Bajo el *ahué*!! Tila-tila

sin medir su desventura,
sin pensar en lo que hacía,
mató ella misma a su amante
bajo la sombra maldita 290

.....

El cadáver de Yací
la aurora del otro día

iluminó tristemente
en los brazos de su india.

Con el corazón partido, 295
con el alma adolorida
alzó la niña hacia el cielo
sus apagadas pupilas.

Y vio las ramas del árbol,
el de la sombra maldita; 300
quiere huir con su indio amado
y las ramas la fascinan.

Su maléfica influencia
le arrebatava la vida,
que entre el susurro del bosque 305
lentamente se extinguía.

Del crepúsculo las sombras
oscilaban indecisas,
todo el campo murmuraba
melancólica armonía. 310

Y muriendo dulcemente
plañía la joven india
como el cisne moribundo
la endecha triste y sentida:

Cantando está el *viraró* 315
en el bello *sarandí*,
yo no puedo hacer así.
¡Ah! cantar no puedo yo
como canta el *viraró*.

Lloras, negro *carasú* 320
en el alto ñandubay,

gimes en el *ubajay*
y yo lloro como tú,
como el negro *carasú*.

En la sombra del *ahué* 325
muero con mi indio querido,
con el pecho dolorido;
¡Y yo misma le maté!
¡En la sombra del *ahué*!

Y mi padre morirá 330
cuando a su hija y su Yací
para siempre deje allí
bajo el triste ñapindá.
Y mi padre morirá.

Su último acento en el viento 335
se extinguió como su vida;
¡Pobre corza de los prados!
¡Pobre, pobre Tila-tila!

El libreto de *Tabaré* o Autocrítica de *Tabaré*¹

I

Cuando llegó a mis manos la carta de Tomás Bretón, el insigne músico español que escribió *Garín* y *La Dolores*, leía yo la página en que Anatole France nos dice lo siguiente: «No temamos demasiado prestar a los artistas de otros tiempos un ideal que ellos no tuvieron jamás. No es posible admirar, sin un poco de ilusión; y comprender una obra maestra es crearla en sí mismo... Cada nueva generación de hombres busca una emoción nueva, ante las obras de los viejos creadores».

El maestro Bretón me hacía saber por su carta, fechada en Buenos Aires, que, de muchos años atrás, abrigaba el propósito de escribir una ópera, interpretación musical de mi poema *Tabaré*; el propósito se había convertido para él en obsesión; la música de su obra era «un perpetuo ensueño de su oído»; había venido a América, a la tierra de *Tabaré*, con el objeto principal de ver si se oía esa música en la naturaleza y en el espíritu popular. En resumen: me pedía autorización, y también concurso intelectual, para llevar a ejecución su pensamiento.

Yo le contesté inmediatamente que sí, que era suyo todo el caudal de sonidos que pudiera hallarse en *Tabaré*, y que yo, por mi parte, no dudaba de

¹ El texto «El libreto de *Tabaré*» apareció en la revista *Mundial Magazine*, de París (II, n.º 20 (diciembre de 1912): 705-709). En el artículo Zorrilla de San Martín expresa su opinión acerca de la adaptación musical de *Tabaré* a cargo del músico español Tomás Bretón. En ediciones posteriores del poema el texto, con alguna variación, se editó en los preliminares con el título «Autocrítica de *Tabaré*».

que, en esos versos, debe de haber algo que suena armoniosamente, pese a los versos.

Al manifestar esto último, recordaba yo que el mismo Anatole France, cuya página leía, me había dado el placer de oírle decir a mis compatriotas, en conferencia pública: «Tenéis una epopeya nacional, que ha sido traducida en todas las lenguas: el poema *Tabaré*, que data, según creo, de veinte años atrás. Ha sido vertido al francés, y he podido entrever su invencible encanto. Juan Zorrilla de San Martín es hoy, para la América del Sur, lo que Longfellow para la del Norte: la voz, la grande voz del río y de la llanura. Su obra fue, según la bella expresión del mismo poeta, amasada con el limo de vuestra tierra virgen y hermosa».

Si hay en esta transcripción algún pecado de vanidad o vanagloria, como lo está diciendo, con razón acaso, el que esto lee, sírvame de atenuante, además de nuestra común humana flaqueza, lo muy a propósito con que hago la reproducción, como se verá. No es esto decir que tenga empacho, por otra parte, en confesar que no me siento con fuerzas para desdeñar el aplauso de mis semejantes; confieso que la esperanza de haber realizado algo bello se vigoriza en mí tanto más, cuantos más hombres dicen que han tenido sensación de belleza en lo que yo he hecho. Y esa esperanza no debe sernos vituperada a los que la tenemos como único estímulo, de tejas abajo; y mucho más si se considera que, ese anhelo de vivir en el alma de los demás hombres, es el mayor homenaje que al hombre tributamos.

¡La grande voz del río y de la llanura! También este Anatole France ha oído música, pues, voz de la naturaleza, más o menos lejana, en mi poema. Pues bien: yo declaro haberla percibido cuando lo escribí; también yo sentí, con mayor o menor intensidad o vaguedad, aquello que decía Schiller en su carta a Goethe, cuando le describía el proceso anímico de su inspiración: «Primero invade mi espíritu una especie de disposición musical; la idea concreta viene después».

Esa disposición musical, o lejana armonía, no es otra cosa que el despertar, en la memoria, de las ideas pasadas o sensaciones dormidas. Estas se buscan mutuamente, como los insectos de élitros sonoros, para fecundarse; resuena nuestro cerebro como una caja armónica fuertemente sacudida; nuestro corazón se paraliza un momento, como si recibiera un golpe, y reemprende enseguida, con mayor rapidez, su movimiento rítmico.

Eso es, sin duda, lo que se llama el advenimiento del Numen. Las Musas de los griegos eran hijas de la Memoria.

Lo que viene después, la idea concreta de que habla Schiller, no es otra cosa que la intervención de la conciencia, que, en compañía de la razón, elige

las imágenes salidas de las células cerebrales, las ordena, las ilumina, y las hace servir de transmisoras de emoción entre un alma y otra.

Acaso es esa la diferencia fundamental entre la ciencia y el arte: en la primera no vibra o vibra poco el corazón; en la segunda este domina; pero son un acorde. Varias facultades no son diversas almas; la verdad vibrante conmueve el corazón del sabio. Y dice Novalis que, siendo, como es, la poesía lo real absoluto, una cosa será tanto más real cuanto más poética. Ese es el núcleo de toda mi filosofía, dice.

Hay música, pues, allí donde existe inspiración, incorporación del espíritu humano a la eterna armonía en que se confunden lo verdadero, lo bueno y lo bello.

Conocidas son las preciosas páginas de Carlyle sobre Dante, en que habla de eso, de la *sustancia musical* de que está formado el pensamiento rítmico.

«Si vuestra composición, dice, es auténticamente musical, no solamente en la palabra sino en el corazón y en la sustancia, en los pensamientos y articulaciones, en toda la concepción, entonces será poética; más no de otra manera. ¡Musical! ¡Cuánto se encierra en esta palabra! Un pensamiento musical es el que ha penetrado hasta lo más íntimo del corazón de las cosas, y puesto al descubierto lo más recóndito de sus misterios...»

«Todos los viejos poemas, el de Homero como todos los demás, son auténticamente cantos... Solo cuando el corazón del hombre es transportado a las regiones de la melodía, y el acento mismo de su voz llega a convertirse, por la grandeza, profundidad y música del pensamiento, en notas musicales, solo entonces podemos llamarle poeta».

II

Convergamos, pues, en que puede existir algo de eso en *Tabaré*, si es que este es un poema real. Pero no basta con eso, o mucho me equivoco, para que la elección de Bretón merezca ser alentada, sin estar un poco sobre aviso. Bien es verdad que mi compatriota Alfonso Brocqua (sic), que es un noble artista, ha oído esa intrínseca palpitación de vida musical americana en *Tabaré*, y la ha inoculado en inspiradísima partitura que me encanta; pero el músico uruguayo ha hecho con mis versos lo que Schumann, pongo por caso, con los de Heine, su compatriota alemán: ha traducido en música los versos mismos.

Y lo que Bretón va a hacer es otra cosa. La ópera, género a mi parecer menos intenso que el otro, por lo más extenso, no es solo deleite difuso del oído;

lo es al par concreto de los ojos y de la atención. No basta, para que haya ópera, que se oiga música; es preciso ofrecer espectáculo, color, personajes visibles, fábula interesante, acción dramática.

¿La hay suficiente en *Tabaré*? Ese fue el problema que yo sometí a la consideración de Bretón al contestar su carta, y el que me propuse a mí mismo: el libreto, el cuadro y desarrollo escénicos de la ópera *Tabaré*; no tanto los versos, por más que siempre hubiera querido que fueran los míos, ingenuos y todo, como son.

Y eso fue lo que hizo que me encontrara en mi poema con personas sonoras, tan nuevas para mí, que parecía que mis estrofas habían retoñado con el tiempo; me hallé con cosas puestas allí por otro que no era yo propiamente; que se habían puesto a sí mismas. Y acordé aquello de la predisposición musical, generadora de ideas, de que habla Schiller, y lo del crítico francés, que nos aconseja no temamos atribuir a los artistas un ideal que ellos mismos no tuvieron. Y también la frase de Platón: «Los poetas dicen cosas grandes y sabias que no entienden».

III

La fábula de mi poema, como concebida que fue a los veinte años, es infantil; tan infantil como su versificación, llena de candores e ingenuidades, que hoy no escribiría, por cierto, pero que me parecen en extremo amables y dignos de indulgencia, como si lo fueran de un niño que vivió conmigo, y a quién yo quise con predilección.

Los cinco personajes del quinteto clásico, el tenor, la soprano, etc., etc., se distinguen perfectamente, me parece, en aquella fábula. Se escuchan también en ella los dúos de amor, que son de orden, según se ve, por ahora; los concertantes polífonos; los cantos guerreros o crepusculares; los coros de soldados y de salvajes, y lo demás. Pero, ¿qué se puede hacer con todo eso, que no sea muy vulgar?

Como pensara en ello, se me aparecieron, reclamando su puesto en el cuadro escénico, los otros personajes de *Tabaré*: los productores de la interna melodía que precede a la idea concreta, verdaderos cantantes; la voz del río y de la llanura, que dice France; la idea que los artistas no tuvieron, pero que debemos atribuirles, si hemos de comprenderlos como es debido. Esos personajes, que no son de carne y hueso, figuran en el poema, sin embargo, y deben encontrarse en el libreto.

Estarán en la ópera, se me dice; sonarán todos ellos; pero para eso está la orquesta, con sus riquezas de instrumentación, cuerda, metal, madera; hasta ruidos, si se quiere.

Pues bien: he ahí el problema. Yo creo que no; que no ha de ser en la orquesta, sino en la escena misma, donde esos personajes, el árbol, el grillo, el camalote, el lirio, la hoja seca, deben hablar. Conviene, y es preciso para explicar eso, que conozcamos algo de la generación o genealogía literaria de *Tabaré*.

IV

Bien recuerdo las influencias que obraban en mi espíritu cuando escribía mi agradecido poema. Nada me ha causado mayor alegría que el verlas descubiertas por la crítica magnánima; es esa satisfacción parecida a la que uno experimenta cuando oye decir que se parece a su padre. Es grato, dígase lo que se quiera, ser *hijo de algo*, de padre conocido, de vieja y notoria estirpe. Maurice Barrés, que es a quien debe *Tabaré* el mayor elogio recibido, vio en él la estirpe de Dante; *l'allure du Dante*, dice; Juan Valera fue quien advirtió muy bien la influencia del barón Munch-Belinghansen, el poeta austriaco que escribía con el pseudónimo de Federico Halm; otros han creído descubrir otros parentescos. Y para que mi pequeña obra no carezca de lo que tienen las grandes, no le ha faltado un buen crítico denigrante, que se ha dado un trabajo penoso, digno del de Avellaneda, el matador literario del manco Cervantes, para demostrar que todas esas influencias no son otra cosa que plagios de tomo y lomo.

Dice Plutarco: «Se debe ir a buscar la luz al hogar ajeno; pero no demorarse mucho en él, sino encender lo más pronto posible la propia antorcha».

Todo es asunto de ver si yo me he demorado más de lo regular en las casas ajenas, cuyas puertas están abiertas de par en par para todo el mundo.

No son difíciles de percibir, por cierto, las luces que me alumbraban, al escribir *Tabaré*; las de Dante se distinguen, claras como un día de sol; las reminiscencias de Shakespeare parecen escritas en mis versos con tinta roja o azul; bien fáciles de tocar con la mano son las influencias de Homero y Esquilo, que yo deletreaba con pasión, o adivinaba en traducciones deplorables; nada digamos de las de los clásicos castellanos, las de Cervantes sobre todo, que yo me sabía de memoria. ¿Y quién, que tenga ojos, deja de ver, como las vio Valera, no solo las de mi Gustavo Bécquer, geniecillo amable y querido,

despertador de mi adolescencia poética, sino también las fortísimas de Goethe y Schiller y Ossian, que hacían resonar mi recién nacido corazón, como un escudo, con los golpes de sus verbos inauditos, y *comenzaban* a extirpar, en mi vocabulario, los adjetivos afónicos de la retórica? ¡Vaya usted a saber las flores de que la abeja forma, en su laboratorio, la miel de su vida!

Entre esas voces que me llamaron, hay una, la de Dante, que es la que ahora me viene a cuento, porque nos aclara el concepto que dejé pendiente sobre quién ha de hablar en el libreto. Me encuentro con un canto de *Tabaré*, el primero del último libro, que está sugerido, todo él, por algunos tercetos de la *Divina Comedia*: por aquellos tan conocidos del Canto XIII del Infierno, en que el poeta, conducido por Virgilio, se encuentra con los condenados por suicidas. Están allí convertidos en árboles nudosos, de ramas y troncos epilépticos, en los que se posan las repugnantes arpías, de mirada humana. Se oyen voces y quejidos; pero no se ve a nadie. El Grande italiano, a indicación del latino, su maestro y guía, rompe una rama del que cree árbol insensible, y sale sangre, y el árbol grita: ¿Por qué me lastimas? ¿No tienes instinto alguno de piedad?

Perche mi scerpi?

Non hai tu spirito di pietate alcuno?

V

Y volvamos, con esa impresión despertadora, al libreto de *Tabaré*. Véase si hay en el poema, que sí debe de haberlos, algunos árboles dantescos, cuerpos vivos arraigados en mi tierra, que sangran, que gritan y se quejan, e increpan al que pasa. Si los hay, como es posible, esos seres atormentados, magníficos barítonos, tenores agudos, bajos profundísimos, deben verse, no solo oírse, en el cuadro escénico de la ópera; debe vérseles hablar con *Tabaré*, como deben verse los lagartos o iguanas, y los ñacurutús o lechuzas enormes, con cuernos de plumas y ojos amarillos como monedas enrojecidas, y humano espíritu; y los grillos y las lagartijas; y también las cosas acurrucadas detrás de los troncos, que espían al indio fugitivo, y siguen tras él después que pasa de largo; y las hojas caminantes, secas o verdes, secas sobre todo, que lo miran y lo interrogan; y las sombras llenas de luz de luna, que se ven con toda precisión, como pueden verse los ojos de la cabeza que forma el sauce llorón que se mira en el arroyo. Yo vi todo eso. No sé si lo dije; probablemente no.

Hay también remeros extraños que tripulan el *camalote* o isla flotante, arrastrada por la corriente; y fuegos fatuos intencionados como mariposas; y otras muchas criaturas llenas de sonoridades, que sería largo de contar.

Todos esos personajes lo son del drama; lo son tanto o más que Don Gonzalo y que Blanca, y tanto como el mismo Tabaré, su interlocutor; debe vérselos, no solo oírseles, si se quiere transformar el poema en comedia divina. Si bien se observa, el arte, en todas sus manifestaciones, no es otra cosa que una condensación, una personificación, mejor dicho; atribuye a las cosas, al Universo, las cualidades de las personas; da a estas la facultad de convertirse en cosas sonoras. No puede menos de ser así, desde que el arte es expresión. El hombre mismo, la mujer, trasladados de la naturaleza al arte, son solo signos, «la victoria más bella de la naturaleza explicándose a sí misma», dice Emerson.

El que indico es, pues, el único camino por donde podría llegarse, en mi concepto, a la interpretación musical de lo verdaderamente hondo, que no sé si existe en mi poema, pero que yo tuve la ilusión de inocular, sin darme cuenta, en su frágil organismo: la de un espíritu épico que ha querido hacerse visible en sus formas infantiles; la sustitución de una raza por otra en un continente predestinado, y la oblación compasiva de la raza vencedora, para aplacar los manes de la vencida y muerta.

O mucho me equivoco, o ese pensamiento es épico. Si no lo ha realizado el poeta, no hubiera hecho poco con sugerirlo al que sabe de la otra lengua, de la en que cantan las esferas.

VI

Creo que me explico, más o menos vagamente, sobre lo que sería el libreto que yo hubiera concebido para una ópera que se llamara *Tabaré*: el libretista, como el traductor, y más que este, tiene que ser el poeta del poeta.

El cómo y cuándo debieran aparecer y cantar los extraños personajes que denuncio, es harina de otro costal: asunto de maquinista escénico.

Yo, por mi parte, recuerdo que, en *Las ranas* de Aristófanes, las ranas cantan esta estupenda sinfonía: «Somos amadas de las bellas musas que pulsán dulces arpas. Y de Pan, el de las patas de cabra, que se goza en que los juncos suenen la flauta. Nos ama el dios excelso de la cítara, el padre Apolo, pues hacemos crecer, en el agua turbia de nuestras charcas, la caña que es soporte de la lira. Cuando el sol fulgura, hallamos placer en saltar entre el junco y

la pimpinela, y en nadar y cantar al mismo tiempo. Y cuando el padre Zeus manda la lluvia, hundidas en el fondo del estanque, confundimos nuestras voces ágiles con las burbujas hervorosas».

Todas esas maravillas (no conozco nada más bello) pueden ser dichas por la orquesta, no hay que ponerlo en duda; pero es mejor lo sean por las ranas personalmente, artistas recomendables en todo sentido, muy finas de patas, y amables de voz y de expresión.

Pero como todo eso no es fácil, antes lo juzgo difícilísimo para quien no esté al tanto de los recursos escénicos, no seré yo quien ponga mano en el libreto de *Tabaré*, así me lo pida el mismo Wagner redivivo, cuanto más un artista de carne y hueso. Con haberlo sugerido para este caso, y para otros análogos, yo he salido con mi intento, que no era otro, como se ha visto, que el de comentar la página de Anatole France, que leía cuando recibí la carta de Bretón, el buen amigo y maestro.

VII

No puedo disimular el placer que me causa el pensar en que mi obra pueda seguir retoñando en emociones nuevas para nuevas generaciones; mi alegría se parece a la que debe experimentar el labrador, cuando, de noche, desde su cama, oye caer la lluvia sobre la tierra en que echó semillas; acaso la del muerto que, desde su eternidad, siente germinar, en el tiempo, la simiente de buenas inspiraciones que dejó en la vida. Porque, como dice France, cada nueva generación busca y encuentra una emoción nueva en las obras viejas; pero es solo en las que tienen simiente viva de emoción, en las que fueron ingenuas y sinceras, así sean tan balbucientes como *Tabaré*. Eso explica la sugestión misteriosa de ciertas palabras simplísimas, vulgares muchas veces, que, como ráfagas de viento, sale de las pronunciadas por los genios. Estos nos describen las cosas con un adjetivo que parece incoloro; nos narran los sucesos con verbos al parecer insípidos; nos conmueven con una tontería. Uno quiere hacer otro tanto, y no da en el clavo, fracasa. Es que uno no cree como ellos, en sí mismo.

«Creer en nuestro propio pensamiento, dice Emerson; juzgar que lo que es verdad para nosotros, en nuestro propio corazón, es verdad para todos los hombres, eso es genio. Repudiamos, sin embargo, dice después, con ligereza, nuestras ideas porque son nuestras. En cada obra de genio reco-

nocemos nuestros propios pensamientos desdeñados: vuelven a nosotros con cierta majestad prestada».

En eso, pues, en el secreto que ciertas obras tienen dentro, de origen misterioso, se distinguen las vivas de las muertas o de artificio; no en el verso, en la frase, en la estructura. Solo las primeras nacen, crecen y se reproducen según su especie, que es lo que se llama vivir; las otras, las de artificio, duran lo que la moda, lo que el colorete en la cara de un difunto más o menos inmóvil; se las lleva el viento, secas o podridas, en cuanto pasa la estación.

¿Cómo no había yo de decir a Bretón que sí, que hiciera, en buena hora, su ópera *Tabaré*, pues ello me permitía forjarme la ilusión de que mi obra, que ya puede considerarse vieja, acaso tiene vida dentro, puesto que persiste y engendra seres de su especie?

No deseo otra cosa, y lo tengo a gran ventura. De aquí para delante de Dios, como dice Sancho, autorizo a los músicos presentes y futuros, a hacer salir de su jaula, cuya llave dejo aquí, todas las criaturas melodiosas, pájaros y espíritus, que puedan estar encerradas en mis versos. Que salgan, y canten su himno al sol. Y que den gloria a Dios, y lleven a los hombres la paz y la alegría de las conciencias puras.

Juan Zorrilla de San Martín

Obra cumbre del poeta Juan Zorrilla de San Martín (Montevideo, 1855-1931), *Tabaré* es un texto fundacional de la literatura decimonónica uruguaya. La epopeya, publicada en 1888, recrea el mundo de los charrúas y ofrece al lector una visión poética del pasado indígena. La historia de Tabaré (mestizo de ojos azules nacido de una española raptada y del cacique Caracé) se sitúa en la época de la conquista y refleja el choque de dos mundos, con sus distintas cosmovisiones y maneras de sentir. Texto romántico por excelencia, por la exaltación de la naturaleza uruguaya y la búsqueda de las raíces americanas, pero dotado también de las libertades y osadías del incipiente modernismo, *Tabaré* ocupa un lugar destacado en la historia de la literatura hispanoamericana, con una gran acogida a una y otra orilla del Atlántico desde su aparición hasta nuestros días; no en vano, ha sido elogiado por autores como Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera, Ricardo Palma, Miguel de Unamuno, Rubén Darío o Anatole France. La presente edición, preparada por la profesora Almudena Mejías Alonso, sigue escrupulosamente la última revisada y corregida por el autor, anota variantes significativas y aporta como apéndice dos iluminadores textos de Zorrilla de San Martín.

