

EL «TABARÉ» (1)

El «Tabaré», de don Juan Zorrilla de San Martín, es el único poema épico de asunto indígena americano escrito en el Río de la Plata, dentro del ciclo literario del Romanticismo, que ha logrado resonante y duradera fama en el mundo de habla hispana, sobreviviendo victoriosamente al olvido en que cayeron sus congéneres.

Muchas fueron las tentativas emprendidas en la región del Plata, durante el siglo XIX, para dar vida literaria inmortal al tema autóctono. El movimiento romántico traía en sí mismo, desde su propio origen y raíz —y aun puede decirse que tal era su esencial razón de ser, en el sentido histórico— la tendencia imperativa hacia el asunto de carácter e índole nacionales, apartándose de la motivación mitológica grecorromana, tanto como del canon formal del gusto académico. Ambas habían sido las normas del neo-clasicismo de los tres siglos precedentes, desenvueltos bajo el signo ecuménico del Renacimiento; el Romanticismo, que es, en cierto modo, una restauración del ideal caballeresco y de la subjetividad gótica, imponía una recreación mitológica del mundo, bajo el signo liberador de la expresión original.

Puesto que la «revolución romántica» —que Madame de Staël trajo de la Germania de fines del XVIII—, fué, en verdad, un movimiento de emancipación del genio nacional de cada pueblo, con respecto a la uniformidad retórica del modelo latino, los románticos hispano-americanos, movidos por tal principio, se esforzaron ante todo y desde el comienzo por realizar la épica americana, inspirándose en la naturaleza y la historia del Continente.

Así, Esteban Echeverría, iniciador de la renovación romántica en el Plata, da también ejemplo inicial, escribiendo «La Cautiva», «Insurrección del Sur», «Avellaneda» y otros ensayos de épica nativa. La pauta es seguida de inmediato, en el Uruguay, por Adolfo Berro y por Juan Carlos Gómez, de la generación más joven de la época, que a Echeverría tenía por caudillo, con sus breves ensayos poemáticos

(1) Este hermoso estudio crítico del poema «Tabaré» de Juan Zorrilla de San Martín fué escrito por el autor para servir de prólogo a la nueva edición de aquella obra hecha por la Editorial Estrada, de Buenos Aires, que forma el volumen trigésimo de la colección que lleva el mismo nombre. El eminente crítico, cuyo talento acendrado en el estudio, la meditación y la madurez que da el correr de los años y la más amplia perspectiva del mundo, de la vida y del hombre, ha hecho, con bello estilo y con experta mano, un estudio magistral de «Tabaré», quizás el más claro y concreto de cuantos se han escrito en los últimos años, y acaso el más comprensivo. Estas preciosas páginas de crítica retrospectiva deben incorporarse a la historia literaria del país, pues, además de su valor estético intrínseco, tienen un alto interés exegético. Ellas permiten penetrar el espíritu del poema y ponerlo en valor dentro de su época y dentro del panorama universal y permanente de la literatura americana.

«Liropeya» y «Figueredo»; poco más tarde, Magariños Cervantes intenta de modo más amplio, en «Celiar» y en «Caramurú», fijar en la inmortalidad del bronce épico —aere perennis— la errante sombra del genio americano.

Pero ninguno de esos y de otros altos y generosos empeños, —citamos sólo los principales—, alcanzó la meta literaria a que aspiraban. Factores varios conspiraban contra el éxito de su realización, torciendo el camino de su finalidad hacia extravíos frustráneos. El primero, y más funesto de todos, fué el prurito de imitación del modelo literario europeo, del que no pudieron libertarse, y la sugestión dominante del libro de ultramar, que no pudieron trascender, inhibición que les cerró la visión directa, intuitiva y veraz, del motivo que procuraban trasuntar, falseando los caracteres de la realidad nacional y desvirtuando la autenticidad de la expresión.

Tratamos ahora de la épica; pero, obvio es recordar que lo mismo, o peor, ocurrió en la lírica. Los «Cantos del Peregrino», de Mármol, que con «Los Consuelos» de Echeverría, asumen la máxima representación del alma romántica de aquel período, no son más que un reflejo, muy pálido, del *Childe Harold*, el de las Peregrinaciones poemáticas. Al igual del noble proscrito argentino, el uruguayo Juan Carlos Gómez navega, en su lírica proscrición unitaria, por el mar desolado y proceloso de las reminiscencias byronianas.

Forzoso es reconocer que, —exceptuando la novela «Amalia», por su interés histórico— casi nada sobrevive de la obra literaria de la primera generación romántica platense. Ninguna de sus producciones llega, ni lejanamente, a la categoría de la producción europea de la época, de la cual era un simple remedo. Rojas ha comprobado que, en Echeverría y en Mármol hay versos enteros que, sin advertirlo, tal vez, son traducción textual de Byron o Lamartine, los poetas más imitados por los del año 40; como, más tarde, los del 80, imitarían hasta lo textual a Hugo o a Bécquer.

El primer pecador, Echeverría, que trajo el Romanticismo en sus valijas, a su vuelta de Europa, y que tan grande prestigio tuvo en su tiempo, aparece hoy como un poeta muy mediano, de personalidad más importante por su acción que por su obra misma. A la flojedad de su forma, de que es muestra definitiva aquel comienzo: «Era el lugar y la hora —en que el sol la cresta dora— de los Andes...», se aúna la falta de autenticidad de carácter del contenido, en todas sus producciones. «La Cautiva» tiene el mérito relativo, y hoy puramente documental, de haber sido el primer intento de poema americano en que se trasuntara los caracteres naturales y sociales de estas regiones. Gauchos e indios son puestas en escena; pinturas de la pampa, de los Andes, del Plata, fingen las bambalinas de la acción. Pero así estas descripciones de la naturaleza como las figuraciones de aquellos tipos nativos, se resienten de igual falsedad literaria. No son sino adaptaciones de los modelos transatlánticos, y se limitan a vestir con las plumas del indio o el chiripá del gaucho a los héroes del poema y la

novela románticos europeos. Puede decirse que, fuera de algunas exterioridades pintorescas: nombres, usos, costumbres, nada hay de sustancialmente americano en «La Cautiva», que, sin embargo, dió la pauta del género y el estilo a todos los otros épicos platenses que le siguieron. De más está decir que tampoco lo hay en sus epígonos.

El americanismo literario de las dos generaciones románticas que se sucedieron en el agitado correr del siglo XIX, fué sólo una ardiente afirmación de fe, contenida toda en los Manifiestos y los Prefacios. Se frustró en la obra de creación, porque faltó a aquellos varones, de generoso aliento cívico, ese soplo de talento intuitivo, esa sensibilidad directa de la vida, sin gafas literarias, sin andadores librescos, esa imperiosa y atrevida libertad que inspiraron las páginas del «Facundo» y del «Martín Fierro», a los que es preciso llegar si se quiere encontrar la genuinidad de lo americano.

Pero Sarmiento y Hernández operaron con el barro vivo de la realidad que tenían a mano: el gaucho, el caudillo, la pampa, entonces en la plenitud de su imperio autóctono, muy luego transformado. Zorrilla de San Martín, en cambio, tuvo que operar con una realidad evocada, ya muerta en el tiempo e imaginativamente reconstruida, por lo que su labor se presentaba más difícil y peligrosa. Su peligro mayor era caer en la misma falsedad literaria de sus antecesores, transportando al escenario indígena del siglo XVI los personajes de Chateaubriand, o de Hugo. Y peor aún, como ocurrió con más frecuencia, pintarrajeando indios de ópera italiana, en un escenario de cartón. Haber logrado salvar ese mortal escollo literario en el que habían naufragado todos, hasta entonces, es su gran mérito. No es que su poema esté enteramente libre de esas malas influencias; pero lo genuino supera en él a lo falso y lo relega.

La crítica española, por la autoridad de don Juan Valera, consagraba a «Tabaré», en los días mismos de su aparición, hacia 1886, diciendo en rotundo juicio: «Prescindiendo de novelas como las de Cooper y descripciones en prosa, en libros científicos y en relatos de viaje, yo creía que, en poesía versificada, concisa por fuerza y en que no caben menudencias analíticas, los brasileños, tenían hasta ahora la primacía en sentir y expresar la hermosura y la grandeza de las escenas naturales del Nuevo Mundo. Leído «Tabaré», me parece que Juan Zorrilla compite con ellos y los vence».

Algunos años van transcurridos desde que el castizo ingenio español que tan preferente atención dedicara a las letras sudamericanas en sus célebres *Cartas*, escribió ese juicio consagratorio, que fué casi unánimemente compartido durante un cuarto de siglo por toda la opinión culta del mundo de habla castellana, citándose el poema del Zorrilla uruguayo, como la producción magistral en su género. Posteriormente, el imperio de nuevos criterios literarios, más alejados de la atmósfera romántica del XIX, han tendido a reconocer primacía —en cuanto a originalidad y vigor del tema americano se refiere—, a obras como «Facundo» y «Martín Fierro», un tanto invaloradas todavía, en

los días en que Valera pontificaba sobre letras de nuestras tierras. Y sobre todo, más cerca de la sensibilidad y los gustos literarios del siglo, que se han ido apartando cada vez más de la manera de «Tabaré».

Su fama sufrió un eclipse a poco de entrar en el siglo que cruzamos. El Realismo literario, por una parte, por otra el imperio del Simbolismo, alejaron el concepto y el gusto de las minorías cultas, de la modalidad romántica del poema de Zorrilla, haciéndole perder mucho de su viejo prestigio. Se llegó, inclusive, por parte de los más radicales, a la negación total de sus méritos. La verdadera posición crítica a este respecto, está, empero, tan lejos de esa negación radical más reciente, como de aquella admiración absoluta que suscitó «Tabaré» en otros lustros. Porque «Tabaré» es también, en cierto sentido, la expresión del gusto y la modalidad de una época; mas su interés no se ha agotado con la época a que pertenece.

El proceso evolutivo de los tiempos tiende a restablecer el equilibrio de los valores, porque las modalidades y los gustos pasan, pero las formas representativas permanecen. La crítica está obligada a prescindir de toda limitación temporal de escuelas literarias —y de todo gusto exclusivo— para atender sólo al valor intrínseco y permanente. Los románticos negaron y excluyeron a los clasicistas; los realistas negaron a los románticos; los simbolistas negaron a ambos y, luego, a su vez, fueron negados por los *ultraístas*; pero el llamado ultraísmo pasó también, y ahora se está en algo difícil de definir y de denominar, por su complejidad y dispersión, al menos aparente. La verdadera crítica, elevándose por sobre la cambiante faz de los tiempos y las modalidades, sólo debe tratar de seguir el curso profundo de la corriente que atraviesa las épocas. Felizmente, nos hallamos en un tiempo y un lugar, donde puede valorarse igualmente lo romántico y lo simbolista, lo supra-realista y lo neo-clásico —porque también existe ahora un neo-clasicismo— y hasta lo criollista, sin implicancias ni contradicciones. Es evidente que pasamos por una crisis de eclecticismo literario, que ha de conducirnos a una más alta síntesis.

En tal momento, son más que oportunas una reaparición y una crítica de «Tabaré». Pero una crítica de «Tabaré» no es fácil, si hemos de superar, como es menester, el punto de vista exclusivo de las épocas literarias, remitiéndonos a valores fundamentales, valederos en toda época.

Ciertamente, preciso es reconocer que «Tabaré» es, también —y ante todo— la expresión típica de una época; pero, ¿acaso no es uno de los valores estéticos más estimables de una obra como ésta, el que nos transporte y nos haga vivir en el tiempo de su floración?... Pues, ¿por qué otro camino que por el de la obra poética romántica, podríamos volver a vivir en el clima histórico del Romanticismo? Mas, para que tal mágico poder de sugestión se opere en nosotros, es menester que, de algún modo, la obra supere los defectos más chocantes de la escuela —chocantes fuera de su época—, pues de lo contrario no podríamos entrar en ella.

De nuestro siglo XIX, tan recalcitrante, ninguna obra, tal vez, como «Tabaré» —exceptuando «María», de Jorge Isaacs, cumbre de la novela romántica en esta parte del mundo— nos da, en su más viva percepción, aquel especial perfume del Romanticismo hispanoamericano —que está más en la vida que en el arte, aunque también, a veces, está en éste— con su mezcla original de lo caballeresco y lo selvático; el sentimentalismo, que es su esencia lírica, siempre a un paso de la cursilería —mal paso que dió con frecuencia— envuelto y traspasado por el aliento bárbaro de la realidad telúrica del Continente. Y ello, más que por el argumento mismo —como en la novela— por el acento poético, por el tono.

*
* *

Una serena revisión de «Tabaré» a la luz de la crítica contemporánea, y trazada en el plano de objetividad conceptual que corresponde, justifica el derecho de ese poema al interés de la posteridad, puesto que acredita ciertos valores intrínsecos y permanentes, realizados dentro de la relatividad de su escuela.

El punto principal a aclarar es el siguiente: ¿Hasta dónde es «Tabaré», como se lo propuso el autor, el poema de la conquista del territorio indígena por los españoles, el choque del alma primitiva y selvática de la raza aborígen con la civilización clásico-cristiana de los conquistadores?; ¿y, en qué medida «Tabaré» expresa el carácter original de la primitiva vida americana y simboliza el espíritu de la historia? Procuremos dar respuesta a estas preguntas, concretando el problema crítico que plantea el poema de Zorrilla.

El mestizo Tabaré, que da nombre al poema, es una total ficción del autor; no pertenece ni a la historia ni a la leyenda. La finalidad del poeta, al concebirlo, fué encarnar y simbolizar en él, el choque y fusión de las dos razas, de las dos almas, la salvaje y la cristiana. Tal símbolo, a la par que concilia en el sentimiento patrio su doble culto por el pueblo aborígen y por la cultura hispana, representa el sentido histórico de la fusión de ambos elementos en el perfil genealógico de la Conquista. Y como la tradición no le daba al autor personaje alguno representativo de tal concepto, tuvo que inventarlo, creándolo a la manera como el novelista crea sus personajes, por especulación mental, y en virtud del paradigma caracterológico que ha concebido. Con ello, es evidente que el autor se aparta de las normas clásicas del género; pues la poesía épica, epopéyica, tiene siempre como protagonista a un héroe histórico o legendario —de vida popular—, moviéndose la ficción del poeta en torno de él. Al revés de ello, y más de acuerdo con el procedimiento de la novela histórica, Zorrilla de San Martín invierte los términos: crea su personaje principal por abstracción imaginativa y en torno de él mueve la realidad histórica.

Hay, sin embargo, una diferencia grande entre la entidad del

personaje representativo creado por el novelista y la del protagonista del poema que comentamos. El novelista tiene siempre, como base real de su creación imaginaria, los datos concretos aportados, ya que no por la observación directa, puesto que se trata de tiempos pretéritos, por la documentación histórica, por el testimonio de la época. En el mestizo Tabaré no se da tal fundamento de caracteres, pues no existe testimonio ni tradición de un tipo de mestizo tal como lo presenta el poeta. Tabaré es, pues, íntegramente, un producto imaginativo del autor, que ha operado sólo con conceptos, con inducciones, y en virtud de la concepción poético-histórica que es su entelequia.

Dadas las circunstancias y la anécdota imaginadas por el autor, Tabaré es un personaje verosímil, y esta verosimilitud de caracteres salva, en cierto modo, la ausencia de aquella verdadera entidad histórica procedente de la tradición popular en que se basa la poesía épica. Pues conviene señalar, además, que la acción misma del poema, la anécdota fundamental, no es tampoco hija de la tradición o de la historia, sino, también, puramente supuesta, y concebida por el autor para la realización de su designio. El procedimiento novelístico sigue rigiendo. Pero también de ello cabe decir que está dentro de la verosimilitud histórica; es decir, que ese rapto de la mujer blanca por el cacique indígena, y el nacimiento del mestizo Tabaré, híbrido de sus sangres, pudo haber ocurrido, puesto que se sabe que ocurrieron raptos semejantes en los asaltos que los indígenas llevaban a los fortines y poblaciones de los españoles, en los primeros años de la Conquista. Lo mismo cabe decir del segundo rapto, el de Blanca por Tabaré, aun cuando en éste ya interviene el elemento imaginativo puro, como es la actitud sentimental del mestizo hacia la mujer hispana, en virtud de las características de que el autor ha dotado al protagonista, y en las que interviene por mucho, como luego veremos, la propia sentimentalidad lírica del autor.

Cierto es que la carencia misma de tradición épica, en lo que se refiere a ese período de la historia uruguaya, obligaba al poeta a inventar su personaje y su argumento. Del pasado indígena, y de las luchas del aborigen con el conquistador, ninguna leyenda quedaba en la tradición popular ni en las páginas de los cronistas, que no fuese de carácter puramente militar, exceptuando el episodio de Liropeya, que narra el Arcediano Barco Centenera en su pesado cronicón en verso, y que había dado tema al breve ensayo poemático de Adolfo Berro, en 1838. Pero el episodio heroico-amoroso de Liropeya no servía al intento de Zorrilla de San Martín; no porque en sí y en torno de él no hubieran todos los problemas necesarios para dar forma al poema hispano-indígena representativo, sino porque la idea poemática del autor de «Tabaré» requería un personaje que uniera en su alma contradictoria y atormentada los caracteres de ambas razas.

En la realidad histórica, el fenómeno del mestizaje, en lo que respecta al Uruguay, no da los caracteres de que Zorrilla dota a su personaje epónimo. Pero hay que tener en cuenta que Tabaré es sólo

un símbolo poético y no una realidad histórica. Tabaré, híbrido de ojos azules y de cuerpo de bronce, extraña sombra de pelo hirsuto y de corazón blando, es, en verdad, un héroe típico de la literatura romántica, digno hermano de la progenie similar europea. En su alma vaga, —*vagula, blandula*— se confunden el salvajismo oscuro de su tribu y el sentimentalismo caballeresco de los héroes cristianos. Eso fué, precisamente, lo que quiso hacer el autor, aunque en la realidad no se haya dado el caso.

Tabaré ama a Blanca, la doncella española, con ese amor puro, hecho de casta adoración y de sublime sacrificio, que es rasgo característico en la literatura romántica, y del que dió la pauta el primero de los protagonistas literarios, el joven Werther. Este idealismo sentimental —por así decirlo—, en el que renacía el ideal caballeresco, gótico —pues en el fondo, el Romanticismo fué un renacimiento caballeresco, tanto como el llamado Renacimiento lo fué del humanismo greco-latino— es el que Zorrilla infunde a su protagonista, aunque de un modo oscuro, como resultado de su herencia cristiana, viva en su subconciencia. Podría objetarse que el autor incurre en cierto anacronismo, puesto que da a un mestizo del siglo XVI rasgos característicos del estado de alma europeo de tres siglos más tarde, de aquel en que el autor concibe y escribe el poema, dotando al personaje creado de su propia sentimentalidad.

Sin embargo, y aun reconociendo que lo predominante en la concepción de esta figura es su valor simbólico, y que, por tanto, él representa una verdad poética más que una verdad estrictamente histórica, podría señalarse —a aquel respecto— que obran en él ciertos rasgos que lo asimilan muy anticipadamente a los caracteres de la psicología del subconsciente, en cuyo plano se desenvuelve lo más valioso de la novelística de nuestro tiempo; y hasta puede entrar en los dominios, más oscuros, del psicoanálisis. Todas esas reminiscencias penumbrosas de la infancia y esos atormentadores «complejos» de la psique conflictual, en el mestizo ideado por el poeta, ¿no podrían explicarse perfectamente por la experiencia psicoanalítica de nuestros días?

El autor sólo quiso expresar en la individualidad flotante y un tanto fantasmal de su protagonista, el conflicto mismo de las dos razas, de las dos almas, pugnando dentro del ente fronterizo y errabundo. Pero, acaso su intuición poética llegó a crear un ente de verdad, en el campo mismo de la alegoría.

Otro rasgo común de Tabaré con la literatura romántica universal de su época, es ese conflicto trágico entre la oculta idealidad de sus sentimientos y la fiera exterior de su figura, que sólo inspira aversión o terror a aquellos a quienes ama y rinde culto en secreto. Pero en el caso de Tabaré tal circunstancia no es forzada y de remedo, sino consecuencia lógica y natural de su condición de mestizo, viviendo en el medio salvaje de su tribu. De igual modo, los otros rasgos comunes del poema de Zorrilla con sus similares literarios, están casi siempre justificados dentro de los factores propios que los determinan. Dado

el principio de que parte, todo lo demás es de perfecta congruencia.

No choca, por tanto, Tabaré, como los otros personajes de la épica romántica hispanoamericana, por el exotismo de sus caracteres, frente a la realidad del medio nativo y las condiciones de vida natural y social, de estos países, en la época de su largo imperio. Lo exótico que hay en Tabaré está explicado por lo excepcional de su carácter y compensado, en todo caso, por la verdad del ambiente histórico que le rodea, ajustado a una disciplina de realismo documental.

Como en todo poema épico, distínguese en «Tabaré» dos planos de realización: el de primer término, en que interviene el protagonista, y configura el argumento propiamente dicho; y el otro, que forma como el ambiente o fondo de la obra, con su descripción de cuadros naturales o históricos y sus episodios complementarios, en los que el protagonista no interviene. Es en este segundo plano donde el poema de Zorrilla acusa una más decidida e incontestable superioridad literaria sobre todos sus congéneres, por la autenticidad del carácter. Todos los elementos que en él aparecen —paisajes, figuras, escenas— trasuntan, de modo fiel, la realidad épica de la historia y del ambiente; y constituirían por sí solos el verdadero y completo poema de la doble conquista del territorio indígena por los guerreros y por los frailes españoles, más por los segundos que por los primeros, ya que, de los hechos, surge que el sometimiento de nuestros indios —los del Uruguay— y la fundación de las primeras poblaciones, fueron obra, más que de la bravura de las armas, de la dulzura catequística de los misioneros.

Claro está que esta comprobación no reza con los charrúas, la más belicosa e irreductible de las tribus que poblaban este territorio, y a la que, precisamente, se refiere el poema de Zorrilla, por haber sido, también, la de más fuerte carácter, la de personalidad más acusada, dentro de su oscuro salvajismo. La vida original de esta extraña raza aborigen, en el escenario selvático y desierto, con sus sombrías supersticiones mágicas acerca del mundo y de la muerte, con sus feroces y lúgubres ceremonias guerreras y funerarias, está dado, en «Tabaré», en su genuinidad, y por primera vez en la literatura americana. La otra vez, y la última, se da en «Martín Fierro». Pero entre el salvajismo crudo de los indios que aparecen en el poema magistral de la pampa y los que figuran en éste, el de los montes uruguayos, media la diferencia de tonalidad que va del realismo del uno al romanticismo del otro. Es de advertir, sin embargo, que el romanticismo poético no resta, en esta parte del poema de Zorrilla, ningún valor sustantivo a la verdad del carácter; sólo lo envuelve en una atmósfera más de sueño.

La pintura de la naturaleza —aquello que Valera llamaba «la

hermosura y grandeza de las escenas naturales del Nuevo Mundo—, con sus montes vírgenes, sus riberas silenciosas, sus desiertas colinas, su flora y su fauna, pintura a la que se mezcla, para darle más vivo y original colorido, multitud de voces de la lengua gutural charrúa—discreta y oportunamente empleada— es, en verdad, la más verídica de la poesía americana de aquel período, en su doble veracidad, objetiva y poética. El autor logra hacernos respirar aquel aroma virginal y áspero de la tierra que «aun vivía su salvaje primavera», y guardaba su primitivo soplo animador, aquella «sonrisa de Dios de que nacieron», como dice en su verso.

La descripción del asalto al villorrio español por los charrúas, cuya horda mandan sus famosos caciques; los salvajes funerales del jefe muerto en la pelea, entre hogueras y alaridos; la aparición de Yamandú, el brujo, saliendo de la espesura, y su proclamación como nuevo jefe de la tribu; el rapto de Blanca, la española, por Yamandú, durante el entrevero y la matanza, y el furor vengativo del capitán Gonzalo; estos y otros episodios de vigoroso relieve, que forman ese segundo plano de la acción, componen el verdadero cuadro épico del poema. La vida de la raza indígena está en ellos; en ellos está, asimismo, el carácter de la raza conquistadora.

Para la realización de toda esta parte del poema, Zorrilla se documentó concienzudamente acerca de los caracteres, costumbres, lenguaje, y demás formas, así de los hispanos como de los indígenas; sobre todo de estos últimos, cosa que no parece haber preocupado a sus antecesores. Se pasó bastante tiempo, *de claro en claro y de turbio en turbio*, consultando los amarillentos cimelios en que, por aquel entonces—cuando aun no existían las reediciones vulgares— se guardaban los prolijos cronicones del tiempo de la Conquista, y en especial los trabajos de los jesuitas de las Misiones, que fueron, como es sabido, los más sagaces y pacientes estudiosos de la primitiva vida americana. Y si algo hay en el poema de Zorrilla que no encaje estrictamente en la verdad histórica, fruto es, no de su desconocimiento de los elementos reales de la época, sino del arbitrio poético de su imaginación, al crear el mito expresivo del propio sentimiento.

Yamandú es el indio más auténtico de toda la poesía hispano-americana, una real encarnación del tipo aborígen, de su taciturna fiereza ancestral, de su misteriosa hechicería; hirsuto y tenebroso, huele a fiera y brilla en sus ojos el fuego lúgubre de las hogueras rituales; sus pupilas apuntan como flechas mortales entre la maleza y su palabra es de una ruda inspiración atávica. ¡Lástima que su intervención sea sólo episódica!... Según el plan y espíritu del poema, él, el cacique charrúa, debe desaparecer, para dejar su lugar al mestizo Tabaré, engendro mítico, híbrido de ojos azules y dura crencha salvaje, ficción lírica en cuya sangre oscura flotan reminiscencias del cielo cristiano.

Como protagonista del poema, el cacique Yamandú sólo pertenecería al pasado de la raza aborígen, desaparecida para siempre en esta

banda del Plata, borrada de su historia futura. Tabaré, en cambio, hijo de una española cautiva y de un jefe charrúa, acunado entre lloros y rezos, en medio de la primitiva soledad de los bosques, tiene ya su perfil triste vuelto hacia la posteridad de la herencia; pues, «para llorar, la moribunda estirpe — una pupila azul necesitaba»; lágrima del salvaje resbalando sobre el sayal del monje; otro símbolo cristiano-romántico.

Los mestizos indo-hispanos que conoce la historia, y la tradición recuerda, fueron rudos gauchos de nuestras guerras y de nuestras faenas de estancia, cuando no matreros o milicos. Pero la concepción cristiano-romántica del poema requería ese personaje esencialmente lírico.

Puesto que «Tabaré» nos da la interpretación romántica del tema indígena o, en otros términos, la épica autóctona sentida y conformada por la subjetividad y el ideal románticos, tenía que ser, necesariamente, un poema de esencia lírica, más que épica. Y, aún más: dentro de lo lírico, elegíaco. El tono de la elegía es predominante en cuanto se refiere a Tabaré, al personaje, y a su desventura. Lejos, pues, en esto, de la severa disciplina clásica, que imponía la objetividad de la visión al poema épico, la concepción de Zorrilla procede más bien de la sugestión *ossianica*. Percíbese en su poema el influjo directo del lirismo exaltado y profundamente melancólico, no obstante la heroicidad de sus temas, que caracteriza los cantos del supuesto bardo celta, que tan poderosamente influyeron en la definición posterior de la poesía romántica. La genial impostura del poeta inglés, cuyo espíritu ha sido, por ironía, una de las presencias más vivas y dominantes en toda la lírica del romanticismo, ejerció sobre Zorrilla de San Martín, como sobre muchos poetas europeos de su tiempo, un hechizo supremo. El autor de «Tabaré» estaba hondamente empapado de Ossian; y a tiempo que escribía su poema, traducía al verso castellano algunos de esos Cantos del Norte, que pueden, paradójicamente, llamarse engaño verdadero. Esas traducciones aparecieron conjuntamente con pasajes —luegos modificados— de «Tabaré», en la «Revista de la Academia Literaria del Uruguay», una publicación de la época, órgano del centro de filiación católica en que militaba el poeta.

En concordancia y unidad con la concepción y los rasgos de Tabaré, su verso es, en general, y salvo ciertos pasajes más recios, de estructura y modulación blandas, vagas, tendiendo más a la dulzura que al vigor. Predomina en su musicalidad, de violines y flautas, el tono elegíaco que corresponde al sentimiento mismo de la obra; y la estrofa tiene, en mayoría, ese contorno leve, suspirante, y como fugaz, que caracteriza la suave manera becqueriana. Bécquer era otro de los cultos poéticos de Zorrilla de San Martín, y su influencia es perceptible inmediatamente en toda la versificación de «Tabaré». Pero, entre Bécquer y Ossian, ¿no existe, a la vez, un íntimo parentesco, a través de Heine y otros líricos del Norte?

Casi todo «Tabaré» está escrito en cuartetos, en su mayor parte

alternando los endecasílabos graves con los eptasílabos graves y agudos, estrofa favorita de Bécquer, y que su influencia puso de moda entre los románticos hispano-americanos. Tal dulzura de tono, predominante en el poema, contrastaría y parecería inapropiada en un poema épico, si lo entendemos en el sentido de lo heroico, y sugerido por la naturaleza histórica del tema: la conquista guerrera de un territorio, la lucha a muerte de dos razas. Sin embargo, se acuerda íntimamente con el modo elegíaco en que el autor sintió y trató el asunto, haciendo de «Tabaré» un poema esencialmente sentimental.

Habiendo nacido «Tabaré» —por temperamento y designio del autor— privado de la presencia y de la acción del héroe, como protagonista, el poema carece, desde luego, en su mayor parte, de la energía y la grandeza que sólo el heroísmo puede engendrar. El carácter sentimental del mestizo en quien su autor ha simbolizado su idea, derrama por todos los cantos del poema su tristeza selvática e irredimible, hasta acabar en aquel llanto de la última estrofa, en que culmina el pathos romántico de su origen.

La presencia de Yamandú, personaje de índole heroica, aunque salvaje, determina el momento más enérgico y recio del poema, así en la acción como en el verso. La fuerza del fiero *Tubichá* se comunica al poema y vigoriza su estrofa. Son, también, de un apropiado, vigoroso tono, las escenas de guerra entre indios y españoles, tales como el asalto al fortín. Es, asimismo, más enérgica y majestuosa que en lo general, la *Introducción*, de tono inspirado, con esa *inspiración* típicamente romántica, que tiende a la elocuencia, aunque sin caer del todo en ella, y no obstante algunos versos bastante flojos que la afean, en parte. Un defecto frecuente en la forma de este poema es la impropiedad de ciertas imágenes, en relación con al índole del motivo a que se aplican; defecto, decimos, aunque pudiéramos decir sólo característica defectuosa, y que proviene de la disparidad que se produce en ciertos momentos entre la naturaleza recia del tema y la sentimentalidad excesivamente blanda de la emoción. Ejemplo típico de ello nos lo da, cuando se compara «aquella raza que pasó desnuda y errante por mi tierra», con «el eco de un ruego no escuchado — que camino del cielo el viento lleva». A los dos primeros versos, vigorosos, de esa estrofa de la *Introducción*, suceden los otros dos, evidentemente muy débiles e inadecuados. Nada menos congruente con la idea de aquella raza charrúa, dura y belicosa, que ese blando ruego de modulación tan tierna y vagarosa. Mucho más sostenido sería el vigor general de su verso si se hubiera desenvuelto siempre en la tensión que alcanza en pasajes como el siguiente:

Héroes sin redención y sin historia,
sin tumbas y sin lágrimas,
estirpe lentamente sumergida
en la infinita soledad arcana.

Luz expirante que apagó la aurora,
sombra desnuda muerta entre las zarzas,
ni las manchas siquiera
de vuestra sangre nuestra tierra guarda.

Y aun viven los jaguares amarillos,
y aun sus cachorros maman,
y aun brotan las espinas que mordieron
la piel cobriza de la extinta raza!

.....

No obstante, la *Introducción* es de lo más vibrante del poema. Y, felizmente, se mantienen en un congruente tono fuerte todos los episodios guerreros. La modulación blanda característica aparece y predomina precisamente cuando se trata de Tabaré mismo y de sus desventuras; lo cual, después de todo, conserva en el poema cierto equilibrio alterno de estilo, dentro de su concepción épico-lírica.

ALBERTO ZUM FELDE
