



PEÑA, Beatriz Carolina. Veneno exquisito: *Tabaré* (1888) y los imaginarios de literatura, raza y nación. *Revista Épicas*. N. 14 – dez 2023, p. 50-67.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023.v14.5067>

VENENO EXQUISITO: *TABARÉ* (1888) Y LOS IMAGINARIOS DE LITERATURA, RAZA Y NACIÓN

EXQUISITE POISON: *TABARÉ* (1888) AND THE IMAGINARIES OF LITERATURE, RACE AND NATION

Beatriz Carolina Peña¹
Queens College (CUNY)

Al académico puertorriqueño Juan G. Gelpí

RESUMEN: El ensayo postula e intenta responder el cuestionamiento de por qué si el primoroso poema *Tabaré*, de José Zorrilla de San Martín, promete ser un canto elegíaco elevado por la extinción de los indígenas charrúas, el trágico protagonista, presunto sujeto nativo, se representa con ojos azules. Asimismo, examina qué otros rasgos diferenciadores patentizan el carácter europeizado y fronterizo del personaje de *Tabaré*. Por otro lado, ante el aserto poético de que los charrúas se originaron condenados de antemano a la extinción divina (culminada, según el texto, en el siglo XVI), se aprovecha la noción de “razas monstruosas” (*monstruos races*), de John Friedman, para analizar las características de la etnia que, según los versos, la hacen desmerecer el suelo uruguayo. Se responde si el destino imaginado para los indígenas se constriñe a los charrúas o si se extiende hacia las poblaciones autóctonas de América. En este sentido, comenta cómo *Tabaré* se vincula a la ideología que fundamentó las campañas de exterminio indígena del siglo XIX en la región rioplatense.

palabras clave: *Tabaré*, elegía, ojos azules, los charrúas, raza monstruosa, exterminio indígena.

ABSTRACT: The essay questions and attempts to answer why the exquisite poem *Tabaré*, by José Zorrilla de San Martín, represents the tragic protagonist —a presumed native subject— with blue eyes while, paradoxically, proclaiming to be an elegiac song elevated to lament the extinction of the Charrúa indigenous people. Likewise, it

¹ Beatriz Carolina Peña es especialista en estudios coloniales y catedrática de literatura y cultura latinoamericana en Queens College (The City University of New York). Sus libros más recientes son *26 años de esclavitud: Juan Miranda y otros negros españoles en la Nueva York colonial* (2021) y *Manuel Jala: un afrocampechano ataca la esclavitud en la Boston colonial* (2024). Email: beatriz.pena@qc.cuny.edu

examines what other differentiating features show the Europeanized and liminal character of Tabaré. On the other hand, given the poetic assertion that the Charrúas originated their existence already divinely condemned for extinction, which the text places in the 16th century, the notion of “monstrous races” from John Friedman is used to analyze the ethnic group characteristics that, according to the verses, make them undeserving of the Uruguayan soil. The paper considers whether the destiny imagined for the indigenous people only corresponds to the Charrúas or if it extends to the native populations of America. In this sense, the essay comments on how Tabaré connects to the ideology that founded the 19th-century indigenous extermination campaigns in the River Plate region.

keywords: *Tabaré*, elegy, blue eyes, the charrúas, monstrous race, indigenous extermination.

“Tabaré, ye, ye, ye, / si vos sos indio, yo soy Gardel” canta con sorna el vocalista de El Cuarteto de Nos en la irreverente canción *Tabaré, That’s Right* de 1991. No solo el grupo de rock uruguayo le desconoce la condición amerindia al héroe epónimo del poema *Tabaré* (1888), de Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), sino que también lo acusa de ser “el precursor del racismo nacional”. La razón fundamental entonada es que “con los de su misma raza estaba todo mal, / para él mucho mejor cuanto más blanca la piel”, aludiendo, en particular, a la fascinación del protagonista por una joven española. Mientras la canción le dirige insolencias a Tabaré y al personaje femenino, es más cauta con la figura del célebre “poeta nacional”², cuya imaginación produjo la obra tardo decimonónica. No apela al autor, sino que sugiere que su influjo es asunto del pasado: “y la disertación ha llegado así a su fin / en paz descanse Zorrilla de San Martín”. Al término, *Tabaré, That’s Right* revierte, como al inicio, al estribillo de otra canción de fines de los sesenta titulada *Tabaré*, del cantautor uruguayo Tabaré Etcheverry (1945-1978), a la que también El Cuarteto de Nos refuta. Allí, las inflexiones poderosas de Etcheverry se lamentan, en queja prolongada: “¡Tabaré...! Ya no se escucha tu canto”. En *Tabaré, That’s Right*, el grupo de rock repite el clamor de Etcheverry y, de inmediato, clausura el tema con una réplica de alivio y burla, en coro y sin música: “¡Menos mal!”.

Sintonizado, a ochenta años de distancia, con el objeto manifiesto del poema de Zorrilla de San Martín, Etcheverry parece deplorar la desaparición de la etnia charrúa al clamar nostálgico el nombre de Tabaré. Veinte años después, El Cuarteto de Nos subvierte el lamento de Etcheverry y el arraigado vínculo literario que este cantautor homenajea y rememora. Así, *Tabaré, That’s Right* sostiene y celebra que el canto no escuchado hacia 1970 —sobre todo en las escuelas, donde su lectura y memorización fueron ineludibles— era el del poeta decimonónico. El grupo de rock recurre a la estridencia de la provocación soez para, al desacralizar el texto, llamar la atención de los uruguayos sobre el racismo del venerado y exquisito poema canónico de Zorrilla de San Martín. Asimismo, reitera la inautenticidad indígena del personaje de Tabaré: la voz cuenta que, cuando “era chico”, le “hicieron recitar” el poema y, acaso compelido a representar al protagonista, se ponía plumas y “lentes de contacto celestes”. Con esto, pone

² Zorrilla de San Martín comenzó a recibir este título en 1879 (ACHUGAR, 1985, p. 76 y 83).

el acento en los llamativos ojos azules de Tabaré, el rasgo físico que lo convierte en la “forma imposible de la estirpe muerta”, según el sujeto lírico califica la idea al alzar a los indígenas de la tumba e insuflarles vida (ZORRILLA DE SAN MARTÍN, 1965, p. 30)³.

En la dedicatoria del poema a su esposa Elvira Blanco de Zorrilla, el autor caracteriza a su personaje central como “el pobre indio, soñada personificación de una estirpe muerta que, cuando menos, tiene derecho a nuestra compasión” (ZORRILLA DE SAN MARTÍN, 1965, p. 20). Por otro lado, en la “Autocrítica de *Tabaré*”, expone que entre “lo verdaderamente hondo” que tuvo “la ilusión de inocular” en la obra se hallaba “la sustitución de una raza por otra en un continente predestinado” (ZORRILLA DE SAN MARTÍN, 1965, p. 18). Cabe entonces cuestionar e intentar responder en estas páginas, ¿por qué si *Tabaré* pretende ser un canto elegíaco para lamentar el supuesto fin de una raza, el protagonista no es un indígena autóctono?⁴ ¿Por qué, al final del “Libro Segundo”, el sujeto poético expresa que “¡Para llorar, la moribunda estirpe / una pupila azul necesitaba!”? (p. 118); es decir, ¿por qué les niega la capacidad del llanto a los ojos marrones de los aborígenes⁵ y los describe de color negro absoluto?

Enrique Anderson Imbert concluyó que, al considerar la obra “como poema épico”, Zorrilla de San Martín había aclarado “que daba a la palabra epopeya una connotación personal: mostrar las leyes de Dios en los sucesos humanos”⁶. En consecuencia, el crítico lo catalogó como “poema católico”, y adujo que “por eso resulta grosero interpretarlo, como se ha hecho, a la luz de una verosimilitud naturalista. Al describir a los indios, Zorrilla no tiene una actitud etnográfica, sino metafísica” (ANDERSON IMBERT y FLORIT, 1988, p. 29-30; ANDERSON-IMBERT, 1956, p. [xiii]-[xiv]). En mi opinión, a la crítica contemporánea le corresponde caer en la “grosería” no solo de demostrar la inverosimilitud de la representación aborígen, sino de aplicarle el *giro decolonial* al texto para mostrar cómo se entronca con la ideología perversa que había fundamentado las campañas de exterminio indígena del siglo XIX en la región rioplatense. Esta postura epistemológica asume el concepto de raza como “el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años” (QUIJANO, 2000, p. 192).

Otro asunto subyacente es la falacia del límite temporal y espacial del tema cantado. A primera vista, el poema se centra en el destino trágico de los charrúas —“¡la desgraciada estirpe, que agoniza, /

³ Las citas del poema proceden de la edición de Íber H. Verdugo (Buenos Aires: Kapelusz, 1965). Por lo tanto, en adelante, solo se colocará entre paréntesis el número de la página.

⁴ En el glosario, el poeta lo llama “mi imposible charrúa de ojos azules” (p. 215).

⁵ “pero jamás un ruego, / nunca una sola lágrima / plegó los labios, ni anubló los ojos / del dueño de las selvas uruguayas” (p. 58).

⁶ El estudioso se basó en uno de los señalamientos realizados en el glosario al poema, en concreto, en la entrada de la voz “*Tabaré*”. Allí, Zorrilla de San Martín explica:

¿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 ésta 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 (p. 216).

sin hogar en la tierra ni en el cielo!” (p. 70)—, extinguidos por voluntad de la Providencia en el siglo XVI (no aniquilados por la de los europeos a lo largo de tres siglos ni por la de los criollos republicanos en el XIX)⁷ en territorios del actual Uruguay. Pero, en múltiples instantes, la visión del destierro y muerte indígenas se hace extensiva al continente: “cuando veo tu imagen impalpable / encarnar nuestra América, / y fundirse en la estrofa transparente, / darle su vida, y palpitar en ella” (p. 28). El tono elegíaco y los espectros deambulantes dilucidan en *Tabaré* las poblaciones autóctonas como fenómenos del remoto pasado americano, perdidos “en un origen paradisíaco” con caída y condena. Este resultado estético se vincula a otros productos literarios de las repúblicas decimonónicas que aspiraban a “que la cultura criolla enmendase su propio sentimiento de desarraigo o usurpación en Hispanoamérica” (BUSH, 2006, p. 413). Que la versión fantasmagórica del amerindio, revivido en beneficio de los versos, no se constriñe a los charrúas ni a la ficción se comprueba en la reveladora conferencia que Zorrilla de San Martín dictó, desde su “óptica hispana, católica y blanca” (LEMA y PENA, 2011, p. 57), en el Ateneo de Madrid el 25 de enero de 1892, en el año del cuarto centenario del arribo de Cristóbal Colón al Caribe:

Res sacra miser, ha dicho con razón el poeta latino: es sagrada la desgracia; por eso está bien un latido de compasión, y aun de ternura, en el pecho del poeta americano, señores, y también del pensador cristiano, cuando se piensa en el inexorable destino de las razas aborígenes americanas, que desaparecieron bajo el peso de una ley providencial que ofusca la mente y contrista el corazón (ZORRILLA DE SAN MARTÍN, 1930, p. 58-59).

1. El cielo azul de unos ojos: “y mirome en los ojos / do el alma se trasluce”⁸

El origen mestizo y singular de *Tabaré*, hijo de una hermosa cautiva blanca y de un cacique charrúa, líder temido y fortísimo, complace el gusto por el misterio y el exotismo, propio del Romanticismo al que se vincula. Esta progenie, sin embargo, trasciende las exigencias de la estética romántica para enlazar con la ideología, el ánimo y los objetivos del poeta. El sentimiento de culpa de Zorrilla de San Martín lo lleva a crear un poema como ofrenda y sacrificio para apaciguar, según manifiesta en la “Autocrítica de *Tabaré*”, los espíritus de los indígenas doblegados y extinguidos durante la apropiación europea de sus tierras: “oblación compasiva de la raza vencedora, para aplacar los manes de la vencida y

⁷ El poco espacio no me permite detenerme en la asesina emboscada gubernamental contra los charrúas en Salsipuedes, el 11 de abril de 1831; en los subsiguientes ataques mortales contra grupos dispersos que escaparon la infame celada; en el repartimiento de mujeres y niños a familias de Montevideo para convertirlos en sirvientes, ni en la expulsión de muchos, sacados en embarcaciones y llevados a otros lugares fuera del territorio nacional. Sobre estos temas, v. el exhaustivo estudio *El genocidio de la población charrúa*, de José Eduardo Picerno. También sobre Salsipuedes y las agresiones exterminadoras a través del tiempo, v. el libro *Con las armas en la mano*, de Diego Bracco.

⁸ Tomo este verso del Canto XXI de la sección Paraíso, de *La divina comedia*, de Dante Alighieri. Que esta obra influyó en el poeta uruguayo se comprueba cuando admite en su “Autocrítica de *Tabaré*” la incidencia “del canto XII del infierno” en una parte del texto (ZORRILLA DE SAN MARTÍN, 1965, p. 17).

muerta” (p. 18). Pero el poeta, conocedor y participante eficaz de su entorno ideológico-cultural y, en particular, de la desestimación y discriminación del amerindio, intuyó que, para suscitar compasión por un charrúa, no podía configurar a un nativo con una fisonomía tipificada⁹.

Asimismo, en cuanto al argumento, si Tabaré no hubiera tenido los ojos azules, Blanca no se habría sentido atraída por él, porque el personaje no habría sido acreedor del interés de una española: “el indio / de ojos extraños de color de cielo... / Blanca esa noche se encontró llorando, / al acordarse del salvaje enfermo” (p. 75). De manera preliminar, podría decirse que lo que destaca a Tabaré, en términos de merecer ser figura central del texto y favorecido con el afecto de Blanca, es la herencia europea, cuyo signo externo es el color de los ojos¹⁰. Asimismo, su posición en la ficción es la del primer mestizo de la Banda Oriental cuyas características físicas y psicológicas europeizantes lo humanizan, aun siendo en parte charrúa, para así acceder al lector decimonónico que busca conmover.

Cuja, entonces, en el Libro Primero de la obra, el arribo en el siglo XVI de los conquistadores a las orillas del río Negro, territorio de los indígenas charrúas; la intervención bélica del cacique Caracé, que había coordinado el ataque con sus guerreros; la muerte de la mayoría española; la huida de los europeos sobrevivientes; el abandono en la playa de Magdalena, una de las mujeres de la expedición; su apresamiento y violación por parte de Caracé; el nacimiento y bautismo de Tabaré, y, casi enseguida, la muerte de la cautiva.

Pese a la violencia de su origen, Tabaré inspira amor en su madre Magdalena, de quien hereda los ojos azules y la capacidad humana del llanto: “Siempre llorar la vieron los charrúas; / siempre mirar al cielo, / y más allá ... Miraba lo invisible, / con los ojos azules y serenos. [...] Hay luz en la mirada de la esclava, / luz que alumbra sus lágrimas de fuego” (p. 41)¹¹. También de ella el niño obtiene el bautismo: “le ha entregado, sollozando, / el gran legado eterno” (p. 44). La ceremonia sacramental, de la que Magdalena es sacerdotisa¹², distancia al recién nacido del resto de los charrúas pues lo humaniza al

⁹ Aun cuando Tabaré no posee una apariencia charrúa integral, Zorrilla de San Martín pronóstico que los entendidos objetarían la inferioridad del personaje: “¡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!” (p. 216).

¹⁰ Quizá para enfatizar el aspecto cultural, Blanca no es blanca en la epidermis, sino por pureza y procedencia: “esa otra niña, la de tez morena, / Blanca, la hermosa, la inocente Blanca” (p. 67).

¹¹ Como víctima martirizada, se la conduce, gradualmente, a la cima de esa santidad, sustentada, en parte, por el nombre de procedencia bíblica: “Es la hermosa mujer del Evangelio” (p. 44).

¹² El episodio del bautismo, místico y plástico, nos presenta a Magdalena caminando silenciosa y “a paso lento, / con el niño en los brazos” hacia el río. En el rito, todo el cosmos participa: “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 / el resplandor del nimbo entre los seibos”. Comparece un orfeón invisible de ángeles: “Se adivinan cantares / a medio pronunciar, que flotan trémulos, / y de seres que absortos los escuchan / se cree sentir el contenido aliento; 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. / Y aparece el misterio” (p. 44-45).

convertirlo en criatura de Dios. Lo limpia del pecado original con el don de la salvación, le otorga el carácter de cristiano y lo “blanquea” a través de la gracia de Jesucristo que brilla sobre el individuo bautizado (PEGIS, 1957, 33; FRIEDMAN, 1981, p. 65)¹³.

Por intermedio del sacramento y de la ascendencia materna, Tabaré gana un alma que vierte por los ojos¹⁴. La función principal de la mirada azul es, entonces, revelar en Tabaré la presencia de alma, emanación que procede de Dios, habitante de la morada celeste. De hecho, una vez el poema explicita que el mestizo “es capaz de alumbrar, con luz del alma, / esos sus ojos de color de cielo” (p. 75). Esta conexión refractaria entre la mirada, la luz y el alma, de inspiración neoplatónica, también la revela Jesús en el Evangelio de Mateo 6:22: “La lámpara del cuerpo es el ojo; así que, si tu ojo es bueno, todo tu cuerpo estará lleno de luz; pero si tu ojo es maligno, todo tu cuerpo estará en tinieblas”.

Tabaré reaparece en el Libro Segundo del poema veinte años después del bautismo. Don Gonzalo de Orgaz y “diez arcabuceros” lo llevan detenido al pueblo de San Salvador junto con otros charrúas apresados en la selva, mientras “muchos quedaron / tendidos en el campo” (p. 70). Después de presentar al conjunto indígena como imperturbables en su salvajismo, el foco cae en el joven Tabaré, a quien se perfila como una especie rara, un híbrido que no es blanco ni aborigen, siendo ambos. Su aspecto de nativo blanqueado y su sensibilidad de blanco aindiado provoca extrañeza y atrae la atención de Blanca, la joven hermana de Don Gonzalo:

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

¡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? (p. 73).

El rasgo fisonómico que establece la diferencia de Tabaré respecto de su grupo es el matiz de los ojos. Ese azul, “color del cielo, de la lejanía, del agua; en la mayoría de los casos, considerado como transparente, puro, inmaterial y frío” es el “color de lo divino, de la verdad” (OESTERREICHER-MOLLOW y MURGA, 1983, s. v. *azul*). Cargado de significados benignos, el azul difiere del tono de la mirada charrúa: “negros los ojos, como el odio negros” (p. 71). La equivalencia entre *ojos* y *odio* carga de perversidad a los indígenas; y, con la epanadiplosis, el endecasílabo persiste en lo pernicioso. El color negro ocupa “el lugar

¹³ Según tradiciones legendarias, diversos negros gentiles blanquean tras ser bautizados como cristianos (FRIEDMAN, 1983 p. 65).

¹⁴ Se parafrasea la frase de Tamar en *Los cabellos de Absalón*, de Pedro Calderón de la Barca: “Por los ojos vierto el alma”.

más alejado de la divinidad”. En efecto, “está ampliamente asociado con la enfermedad, la locura, la muerte, la corrupción y lo maligno”. Además, constituye “la marca de la alteridad que en Europa demarcó los límites entre la civilización y la barbarie (o la monstruosidad), el bien y el mal, los órdenes superior e inferior del ser” (WEY-GÓMEZ, 1992, 201; mi traducción¹⁵).

Si bien tanto los ojos de Blanca como los de los indígenas son negros, el color acarrea connotaciones opuestas en cada caso. Los de la española son refulgentes: “¿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?” (p. 67). En contraste, los charrúas reflejan “en los ojos oscuros el abismo” (p. 70), como si se tratara de la imagen de la morada infernal. En Mateo 6:23, Jesús alerta también sobre la espesura de las tinieblas del alma de quien rehúye a Dios: “Si la luz que hay en ti es oscuridad, ¡qué densa será esa oscuridad!”. Y, si en los charrúas se descubre algún resplandor, este es perverso: “Parece que, en el fondo / de esos ojos, a intervalos, / un monstruo luminoso se moviera, / sus anillos flexibles revolviendo” (p. 70-71).

La discrepancia entre Tabaré y sus compañeros no es solo física, sino también metafísica, porque los atributos simbólicos “azul” y “negro” se anclan en unos órganos que, por ser los principales de la percepción sensorial, están muy vinculados “con la luz, con el sol, con el espíritu”. El ojo constituye “el símbolo de la percepción espiritual, pero también —como «espejo» del alma— [es] instrumento de la expresión anímico espiritual” (OESTERREICHER-MOLLOW y MURGA, 1983, s. v. *ojo*). Los ojos indígenas asustan pues nos asoman a la vacuidad espiritual y a la maldad intrínseca. La siniestra mirada del grupo de charrúas, prisionero en el pueblo, no revela ni un distante influjo espiritual: “no hay en su rostro inmóvil / ni siquiera un reflejo / del espíritu extraño y concentrado / que, al parecer, lo anima desde lejos” (p. 71).

Los ojos de Tabaré están abiertos a la existencia espiritual por el bautismo; transfieren la bondad de la madre, pueden ver más allá y manifiestan vida interior. Por esto, el mestizo se siente atraído hacia Blanca, ya que la presencia de la joven inocente le evoca, casi por intuición, un borroso recuerdo de Magdalena: “Y él clava en ella los azules ojos, / [...] alumbra sus pupilas / el cercano reflejo / de algo como una aparición radiosa” (p. 74). En esencia, la mirada azul indica que, entre aquellos con quienes ha vivido por veinte años desde su nacimiento, Tabaré es el único individuo poseedor de alma y humanidad, y, por consiguiente, de la capacidad de llorar. Se trata del “indio imposible, el extranjero, / el salvaje con lágrimas” (p. 185).

2. Un estadio inferior: El *hombre-charrúa*

¹⁵ Para evitar la repetición de esta aclaratoria, me responsabilizo del resto de las traducciones del inglés al español.

Las diferencias culturales en aspectos “como la dieta, el habla, la indumentaria, las armas, las costumbres y la organización social” eran decisivas en el mundo clásico para distinguir y apartar a los foráneos. Estos criterios etnocéntricos se impusieron también durante la Edad Media, y entrañaron tanto poder como rasgos culturales para determinar la monstruosidad de una raza, que han prevalecido como elementos de juicio al intentar establecer si otros sujetos con quienes nos topamos pertenecen a nuestro grupo (FRIEDMAN, 1981, p. 26). Por otro lado, si bien los seres fabulosos catalogados por el naturalista latino Plinio llegaron a ser obsoletos en Europa, la vitalidad de estos mitos no se agotó en el imaginario colectivo. Así, llegado el momento, estas introyecciones saltaron a América con los europeos y les proveyeron una perspectiva familiar para percibir a los nativos del Nuevo Mundo (FRIEDMAN, 1981, p. 206-207).

La configuración de los charrúas en *Tabaré* demuestra que los criterios para enjuiciar al amerindio habían cambiado muy poco desde el siglo XVI. De hecho, Zorrilla de San Martín, “el patricio letrado” (ACHUGAR, 1985, p. 99), evocó a fines del siglo XIX la óptica de los conquistadores, aún vigente por desgracia, que achacaron a los indígenas la condición de salvajes irredimibles. Dada la reputación, fama y ubicuidad de *Tabaré*, investido del “carácter ritual y cuasi-sacramental que el texto tiene para todo uruguayo” (ACHUGAR, 1985, p. 92), la imagen siniestra y repulsiva de los charrúas se legitimó en la colectividad. Con el correr del tiempo y respaldada por otras claves del ámbito cultural, tal representación se fue estampando en las nuevas generaciones, hasta el punto de que un ex presidente de Uruguay expresó en un artículo hace catorce años: “No hemos heredado de ese pueblo primitivo ni una palabra de su precario idioma, ni el nombre de un poblado o una región, ni aun un recuerdo benévolo de nuestros mayores, españoles, criollos, jesuitas o militares, que invariablemente les describieron como sus enemigos” (SANGUINETTI, 2009). Siguiendo la designación *monstruos races*, de Friedman, propongo que el poema *Tabaré* conforma a los indígenas como una “raza monstruosa”.

Comenzando desde el rasgo más externo, una marca de extrañeza para repudiar al individuo era su existencia “fuera del marco cultural de la ciudad” (FRIEDMAN, 1981, p. 30). La civilización en *Tabaré* está representada por San Salvador: “un villorrio español” (p. 53), fundado por Juan de Ortiz a las orillas del río del mismo nombre. La voz poética magnifica la villa como una aparición maravillosa: “El pueblo aquél / sentado en el desierto / como un aventurero temerario, / ¿es algo más que una visión de gloria? / ¿Brotó del suelo, o descendió de lo alto?” (p. 53). En contraposición, el espacio fuera del asentamiento está cargado de elementos negativos: “¿Qué hay más allá? Lo ignoto, lo imprevisible, quizá lo sobrehumano; / algo más que la muerte, más obscuro... / ¿Quién se llega hasta él? ¿Quién va a retarlo?”

(p. 55). En estos versos, lo desconocido se considera amenazante y terrible; y, en otros, las dilatadas extensiones de la selva ocultan seres mortíferos que perciben la sangre como chacales asesinos:

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

Allá en el matorral algo se mueve...
¿Quién trepa en el barranco?
¿Sentís un grito en la lejana orilla?
Es la muerte... si váis, veréis su rastro (p. 55).

La posesión de lenguaje era otro elemento central para definir la pertenencia o exclusión de individuos (FRIEDMAN, 1981, p. 29). *Tabaré* no niega del todo la capacidad lingüística de los charrúas. Como ejemplos, se halla la alocución inicial de Caracé en la que reclama a Magdalena como su único motín de guerra y la arenga de Yamandú para incitar a los indígenas a la lucha contra los españoles. No obstante, el texto está cargado de referencias a los rugidos, alaridos y aullidos de los nativos, sonidos que los aproximan más a las fieras que al género humano. Cuando Yamandú le habla a su gente, “feroz alarido, y pavoroso, / en los aires revienta; / nadie, a fauces humanas, esos gritos, / al escucharlos de noche, atribuyera” (p. 150). El mismo Yamandú reconoce la bestialidad de su discurso: “los perros que devoran a las lunas / no ladran como yo” (p. 148). Cuando “las indias viejas” se dejan oír durante el funeral de “un viejo cacique”, sus articulaciones semejan el sonido de un ave zancuda: “Hay en sus voces algo de chirrido, / que acaso el grito del *chajá* recuerda” (p. 139). Hasta el llanto desgarrado de Tabaré se compara, en un punto, con los sonidos de las bestias: “Sus sollozos, cual rugidos / de fieras moribundas, se dilatan” (p. 117).

Otro recurso para establecer la inferioridad de los charrúas es la animalización: “¿Sentís moverse ese cardal cercano, / y ese roce de cuerpos escondidos, / que se arrastran, cual suele, entre los juncos, / arrastrarse callado el cocodrilo?” (p. 155); “la tribu [...] obscuro rebaño de culebras” (p. 152). A lo largo de todo el poema, hay abundantísimas referencias al tigre como término de paridad con aquellos. Las comparaciones se basan en la apariencia intimidante: “*Caracé*, en cuyo cuerpo / las heridas se cuentan / como las manchas en la piel del tigre, / y por eso le prestan obediencia” (p. 35). También se ciñen a la irracionalidad: “Héroes sin redención y sin historia, / sin tumbas y sin lágrimas! / Indómitos luchasteis ... ¿Qué habéis sido? / ¿Héroes o tigres? ¿Pensamiento o rabia?” (p. 64). La voz poética llama héroes a los indígenas escasas veces; y, si bien, en el primer verso de esta estrofa los tilda de tales —aunque olvidados

e intrascendentes—, en el tercero y cuarto, igualando el *indio* al *tigre*, cuestiona si la lucha fue valentía y estrategia u odio e instinto puro. Por asociación, ambos vocablos, el explícito “tigre” y el implícito “indio”, vehiculan el significado de *bestia*.

El desplazamiento de los aborígenes que entran al pueblo de San Salvador como prisioneros de Orgaz se compara con el de las fieras: “No son tigres, aunque algo / del ademán siniestro / del dueño de las selvas se refleja / en el andar de aquellos hombres”. Luego de calificarlos como “hombres”, el verso siguiente plantea una dicotomía muy similar a las de las denominaciones de las razas monstruosas: “Son el *hombre-charrúa*” (p. 70). La combinación sintáctica de “nombre más nombre” yuxtapone dos significados para que se excluyan mutuamente. El maridaje forja la idea de un híbrido, un organismo aberrado o un nuevo ser que podría añadirse al catálogo latino de seres fabulosos.

La animalización se acentúa con una peculiar circulación sanguínea: “la sangre apresurada / circula bajo de ellos, / como corre callado, entre las breñas, un rebaño de fieras que va huyendo”. Sigue con contracciones equinas: “con rápidos espasmos / se sacuden sus miembros; / sus músculos, elásticos y duros, / al asalto y la carrera están dispuestos” (p. 71). Para completar el cuadro del rostro, cuyo marco grotesco es un “cabello, / en crenchas lacias, rígidas y oscuras, / que enlutan más aquel huraño aspecto” (p. 71), se les atribuye una “dilatada nariz, y estrecha frente” y, “entre sus labios pálidos y gruesos”, se coloca la dentadura de una bestia: “semejantes / a los colmillos del jaguar sediento, / brillan, entre los labios taladrados, / los dientes blancos, con horrible gesto” (p. 72).

Ciertos usos de los charrúas contribuyen a su estampa desfavorable. Ciertamente, “las costumbres curiosas del indio parecen seleccionadas para chocar, hasta para repugnar al lector” (BENTE, 19, p. 20); por ejemplo, cuando las viejas elaboran una bebida alcohólica, “mastican algo, que al brebaje arrojan” (p. 139) o, cuando los familiares del viejo cacique difunto lo lloran, se cortan “los dedos, con el filo / de sus hachas de piedra” (p. 139). Como breve excursión, se comenta que hace trece años, el renombrado antropólogo uruguayo Renzo Pi Hugarte, quien desconoce “el aporte de los charrúas a la conformación de una cultura e identidad nacional” (el mismo hilo temático de Zorrilla de San Martín), se dirigió en una entrevista a los que, por burla, ha denominado “charrumaníacos”, y los invitó a que, “ya que son tan estrictos, que vuelvan a resucitar” los bien conocidos “viejos rituales funerarios de cortarse una falange como señal de duelo por el muerto” (“Tabaré, That’s Right: Renzo Pi Hugarte y los charrúas”, 2010).

Otras costumbres, proyectadas en el poema como faltas morales, son: 1) la poligamia y la explotación, atribuidas a Caracé, “que tiene diez mujeres / que aguzan las espinas de sus flechas, / y los fuegos encienden de su toldo, / y el jugo de las palmas le fermentan” (p. 35); 2) la desidia: “y el que miraba,

más allá, tendido / con su eterna indolencia, / a sus mujeres fermentar la chicha, / y levantar las pieles de la tienda” (p. 133); 3) la libidinosidad encarnada en Yamandú, mientras observa a Blanca “con las negras pupilas luminosas / en lascivia empapadas” (p. 171), y en el señor que sujeta a Magdalena: “Pálida como el lirio, / sola con vida entre los muertos queda. / Caracé que a su lado se detiene, / con avidez felina la contempla” (39); 4) la violencia sexual contra una mujer blanca: “llegaos en silencio / al tálamo sangriento de la selva...” (p. 40); 5) las desmesuras sexuales y alcohólicas, tanto individuales: “¿Sentís la risa? Caracé el cacique / ha vuelto ebrio, muy ebrio” (p. 50), como colectivas: “Las tribus embriagadas / aullaban a lo lejos / ... Tras la salvaje orgía, / vendrá el cacique ebrio; / vendrá a buscar a su cautiva blanca” (p. 47).

Por otra parte, dada por sentada la bastardía del pueblo charrúa, el poema pone en tela de juicio su valor, futuro y existencia desde unos presupuestos utilitaristas: “¿Dónde va? ¿Qué persigue? Tras su paso, / sobre ese hermoso suelo, ¿qué nos deja?” (p. 34). Establece, además, el desmerecimiento del territorio y de la naturaleza idealizada:

¿Para él está formada
esa encantada tierra,
que a los diáfanos cielos de diciembre
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? (p. 34).

En síntesis, el poema plantea que la maravilla natural no pudo haber sido creada para “una raza, / falta de luz” (p. 34), que se condena a sí misma. Pero el yo poético a veces vacila; muestra la angustia de quien es incapaz de descifrar un misterio y se siente inseguro de la solución concebida. Por ello, ya considera a los nativos criaturas de Dios en decadencia terminal: “En esa raza, de un excelso origen / aún el vestigio queda, / como el toque de luz amarillento / que un sol que muere en los espacios deja”; ya los condena desde su nacimiento: “¿Crepúsculo sin día? ¿Noche acaso, / que surgió oscura de la luz eterna?” (p. 34). Sin embargo, priman los criterios del desvío moral de la etnia charrúa y de su atracción de una merecida condena divina: “Nacida para el bien, el mal la rinde; / destinada a la paz, vive en la guerra ...” (p. 34).

Zorrilla de San Martín se dispuso a ser la voz que le cantara a la etnia que enjuicia extinta. Le era imposible hacerlo sin menospreciarla, no obstante, porque no se identificaba con esa. Se propuso una

labor para la que poseía el talento artístico, pero no la conexión emotiva ni atávica. “El poeta, que siente en su sangre el pasado, más de español que de charrúa, no podía deslustrar en su poema, la herencia española” (VERDUGO, 1965, p. XXI). Zorrilla de San Martín experimenta la culpabilidad del blanco, habitante de tierras invadidas y expoliadas, pero lucha contra esa desazón y elabora diversas racionalizaciones para aplacarla. Justifica la posesión del territorio uruguayo y americano con la idea de la inferioridad amerindia y el castigo de la Providencia por la pérdida de la gracia divina. La carencia del bautismo cristiano desgaja al charrúa del tronco ascendiente de Adán, el padre de la humanidad. Dirigido a su marido Don Gonzalo de Orgaz, “jefe de la plaza”, el parlamento terminante del personaje de Doña Luz, despojado de sentimentalismos, es el que reproduce la postura auténtica del autor. Doña Luz, la castellana, es su *alter ego*: “esos salvajes / hombres no son; / la redención cristiana / no alcanza a redimirlos, / pues para ellos no fue: no tienen alma; / no son hijos de Adán, no son Gonzalo; / esta estirpe feroz no es raza humana” (p. 78)¹⁶.

3. Un ejemplar de las “razas intermedias”

Para aquel fin de ofrendar, como integrante “de la raza vencedora”, una “oblación compasiva” a los espíritus abatidos de los aborígenes, el poeta requería, en la obra obsequiada, una víctima inocente. Ciertamente, sin esta no hay sacrificio. Zorrilla de San Martín debió desechar la noción de concebir a un charrúa *des-almado*, miembro de la inhumanidad proscrita, como víctima propiciatoria. Para la inmolación, requirió a un sujeto de mayor valía, ejemplar de, lo que denomina, las “razas intermedias” (p. 26). Formó a un individuo que, como los cimientos del asiento ficticio español de San Salvador, mostrara miembros corporales “con sangre de dos razas amasados” (p. 53).

¹⁶ Esta afirmación se respalda con la disertación “Descubrimiento y conquista del Río de la Plata”, impartida por el autor en el Ateneo de Madrid el 25 de enero de 1892. En algunas secciones, hay tan marcada similitud con *Tabaré*, que es como encontrarse con el poema en prosa:

Mirad al hombre que allí existía: procede de una noche misteriosa y vive sumergido en ella; despojo de las tempestades del alma y de la naturaleza, vino acaso formando caravanas sin historia; a excepción de algunas semicivilizaciones que agrupan algunas razas en torno á fragmentos monumentales o vestigios de civilizaciones humanas sin recuerdo, el hombre vaga, desnudo y solitario, como el ciervo o el tigre, por los bosques, las montañas, las costas o las llanuras; va triste; sufre acaso la nostalgia de su olvidado divino origen; el tiempo le ha teñido la piel con los cambiantes del rojo; tiene la frente estrecha, los cabellos rígidos, el pómulo saliente, los ojos pequeños, melancólicos y negros; parece que camina a tientas, en actitud huraña, irresoluta y desconfiada; es un extranjero; en su cara casi no se refleja el alma; parece impassible, atónito; habla en voz baja; nunca ríe; apenas si una amarga sonrisa contrae alguna vez sus labios, formando en ellos una mueca desdeñosa o sarcástica; luego gritando, mata rugiendo, pero muere en silencio; no ama, no espera, no canta sino alguna que otra melodía triste y monótona, y, lo que es más triste, señores, el desgraciado no sabe llorar.

¿Era para ese hombre el mundo espléndido sobre cuyas cumbres hemos volado? (ZORRILLA DE SAN MARTÍN, 1930, p. 57).

No es nada nuevo apuntar el mestizaje de Tabaré: “El autor sólo quiso encarnar en la individualidad flotante y un tanto fantasmal de su protagonista el conflicto de las dos razas, de las dos almas, pugnando dentro del ente fronterizo y errabundo” (ZUM FELDE, 1956, p. [XVII]). Ahora bien, esas dos almas no podrían ser, como se asumiría, la indígena y la española, puesto que —se ha demostrado— la primera no existe en los aborígenes del poema. Se trata más bien de la lucha en un alma, palpitante en el mestizo Tabaré, de dos fuerzas atávicas: la del charrúa y la del blanco. Rehuendo generalizaciones, es conveniente examinar qué rasgos, además del fundamental de los ojos, antes analizado, patentizan ese carácter fronterizo de Tabaré.

En cuanto a su nombre de origen tupí, “la palabra *Tabaré* está compuesta”, según explica el autor en el glosario a la obra, “de las voces *Taba*, pueblo o caserío, y *re*, después; es decir el que vive solo, lejos o retirado del pueblo” (p. 215). En conjunto, el personaje forma una naturaleza dual: “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?” (73). Pero este binarismo no es étnico, sino entre especies. La oposición línea charrúa / línea humana expresa, otra vez, la exclusión de lo humano en los charrúas. Por esto, los atributos positivos le vienen a Tabaré del lado español, por ejemplo, la esbeltez: “¡Extraño ser! ¿Qué raza da sus líneas / a ese organismo esbelto?” (p. 73). A diferencia de otros indígenas, en cuyas descripciones se destaca la estrechez de la frente¹⁷, Tabaré posee en su lugar para el entendimiento: “Hay en su cráneo hogar para la idea, / hay espacio en su frente para el genio” (p. 73).

La indumentaria también lo distingue: “La blanda piel de un tigre / ha ceñido su cuerpo” (p. 73). Esta variación robustece la naturaleza pensante del personaje y lo distancia del charrúa-fiera, en tanto este anda desnudo: “Cruza el salvaje errante / la soledad de la llanura inmensa, / y el amarillo tigre, como él hosco, / como él fiero y desnudo, la atraviesa” (p. 33). El vestido, contrario a la desnudez, es “consecuencia y expresión de la capacidad del ser humano a sentir pudor o vergüenza” (OESTERREICHER-MOLLOW y MURGA, 1983, p. 224). Este atavío, como símbolo, vehicula otro significado más complejo que el de ser un sujeto consciente del cuerpo: Tabaré como salvaje noble. Por su fiereza, peligrosidad e instinto sanguinario, el tigre constituye, a lo largo del texto, el elemento principal de comparación con el charrúa.

¹⁷ De Caracé, los nativos cautivos y “*Sapicán*, el cacique más anciano”, se menciona la “estrecha frente” (p. 37, 58, 59 y 72). La insistencia en la pequeñez frontal no solo atañe a una característica física típica de los charrúas. Tras ella hay un signo del reducido intelecto de los amerindios. En este caso, *frente* sustituye *inteligencia* en una relación metonímica que aún se emplea para menospreciar la capacidad intelectual de alguien. Esta interrelación se confirma en el episodio en el que el Padre Esteban trata de sosegar el enfado de Tabaré. Confundiéndolo con un fantasma por su deambular nocturno, los españoles de la ciudadela lo atrapan. La ira provoca una metamorfosis en el personaje: “Es el indio puro; / es el charrúa de la frente estrecha; / ... Como del fondo oscuro del abismo / vuelan las aves negras, / del fondo de su alma se levantan / las fierezas ingénitas” (p. 103-104).

Tabaré se viste con la piel de esta bestia; pero su apariencia no es intimidante porque el adjetivo *blanda* debilita el concepto *tigre*. Así, Tabaré compone una fiera mansa.

Otro rasgo para la conformación de la alteridad de Tabaré es la ausencia de pintura facial: “no se ha pintado el rostro” (p. 73). Los europeos vieron como salvaje e intimidante la costumbre de algunos pueblos de decorarse el cuerpo. Por ejemplo, el doctor Diego Álvarez Chanca, un expedicionario en uno de los viajes de Colón, expresó en una carta al Cabildo de Sevilla que la pintura negra de ciertos caribes atrapados los afeaba o le generaba terror: “venían tiznados los ojos é las cejas, lo cual me parece que hacen por gala, é con aquello parecían más espantables” (ÁLVAREZ CHANCA, 1893, p. 55). Se infiere que la ausencia de pintura del rostro de Tabaré hace su apariencia más cercana a la europea que a la indígena, y, por tanto, suscita menor rechazo. De su lado, los aborígenes aparecen teñidos en dos episodios bélicos: en uno, llamados a la guerra, “se han pintado las caras y los cuerpos / con rayas muy azules y muy negras” (p. 133); y, en otro, listos para el ataque, ambiguamente, muestran e infunden miedo: “¿No veis, entre las ramas, asomarse / las temerosas caras de los indios, / embijadas de rojo, y dibujadas / con trazos verdes, negros y amarillos?” (p. 155).

El mismo efecto sosegador se logra con la ausencia en el labio de Tabaré de un objeto no especificado (debe tratarse del *tembetá*)¹⁸, y del que hay otras referencias en el poema siempre aliadas a los combatientes. Este “signo del guerrero” (p. 73) parece ser parte de la parafernalia o atavíos de batalla que sirve para amedrentar al enemigo y demostrar resistencia al dolor y al miedo. Tabaré no lo lleva y el texto no explica el porqué de esta diferenciación, si por razones de edad o rango. Parecería una distinción gratuita, creada solo para desemejar y despojar al personaje de intenciones bélicas, en contraste con el grupo que lo acompaña al entrar prisionero al pueblo. Acaso, el rasgo pacifista lo dibuje como aliado más que oponente. Este Tabaré no beligerante, pálido, acongojado viene a ser, entonces, el único indígena “que inspira amor, o desazón, o duelo” (p. 73) a Blanca y al yo poético con voz de “trovador cristiano” (p. 65). Los sentimientos intuitivos los inspira “algo misterioso” procedente de “su azorado aspecto” (p. 73). El aura enigmática del personaje trasciende el efecto de los ojos azules y lo revela pronto como sujeto trágico.

En suma, Tabaré está europeizado a través de los siguientes rasgos: ojos azules, alma bautizada y sentimental, frente amplia para albergar el raciocinio, cuerpo cubierto y esbelto, no lleva el “signo del guerrero” en el labio ni pintura en la piel, ama el recuerdo de su madre blanca y se siente atraído hacia la andaluza Blanca. Sin embargo, a partir del episodio en el que Tabaré se indigna por el acoso de los guardias

¹⁸ *tembetá*, vocablo guaraní, es un adorno de piedra o metal colocado en una horadación del labio inferior (Morínigo, 1998, p. 715-716).

castellanos, su posición pacífica se modifica y, de pronto, se convierte en oponente de Don Gonzalo, la autoridad colonial. Así, el indígena se desplaza de una actitud sumisa a otra rebelde, pero no violenta. En esto es la contraparte de Yamandú, quien, una vez asumido el cacicazgo en la selva, convoca la guerra contra los españoles.

El encuentro entre Ordaz y Tabaré es tenso. El colono llama al nativo para que le explique qué hacía alrededor de la casa principal a altas horas de la noche. Como indicio de su próximo final inmerecido, el joven (semejante a Cristo ante Pilatos) no se defiende. Por momentos, denota al charrúa, pues apenas gruñe adolorido: “suena un ronco gemido en su garganta; / pero calla” (p. 107-108). El blanco intenta dialogar; pero Tabaré, a quien se barbariza en este trance, se le despoja de la capacidad del habla. Asimismo, como signo de la incompatibilidad de las facciones representadas, no hay comunicación posible entre los dos personajes: “Quiso en la boca / de *Tabaré* asomar una palabra; / alzó la frente ... ¡y la inclinó de nuevo! / Mudo y sombrío, abandonó la estancia” (p. 108). Ante el silencio del nativo y la elocuencia de las advertencias de la esposa, Orgaz expulsa a Tabaré del pueblo. No obstante, la rebeldía de este se ve doblegada cuando, muy enfermo y solo en el bosque, cae ante la tumba de su madre: “La cruz abre los brazos a su lado; / la cruz de la cautiva. / Parece que, inclinando la cabeza, / al indio inerte en su regazo abraza” (p. 130). Este acto simbólico significa la aceptación del cristianismo y la rendición ante los valores europeos. Ahora es cuando la víctima, digna de amor y piedad, está lista para generar la catarsis en el lector.

4. Sobre el cadáver del *mestizo*

El poema es elegíaco, pero contiene poca queja sentida, mucho reproche y degradación para los indígenas y una apología al español. En la dedicatoria de *Tabaré*, Zorrilla de San Martín le contesta a su esposa Elvira Blanco, quien, según dice, le había pedido que dejase vivo a Tabaré: “No: tu idea era imposible”. Y, acaso estableciendo una identificación entre su mujer y la ficticia joven española, se dirige a aquella con el nombre de esta: “Blanca —tu raza, nuestra raza—, ha quedado viva sobre el cadáver del charrúa” (p. 21). El muerto es Tabaré, víctima inocente de Don Gonzalo de Orgaz. Embargado de fiebre y con esfuerzos sobrehumanos, el protagonista había regresado al pueblo, desde un lugar recóndito de la selva, para entregar a la joven desmayada, tras rescatarla de las manos libidinosas de Yamandú¹⁹.

¹⁹ En el pasaje en el que Blanca se despierta en la selva y se encuentra víctima de raptó por Yamandú, la apariencia grotesca del aborigen y su actitud divertida y despiadada están diseñadas para incrementar el terror en el personaje y la repulsión en el lector, quien se identifica con la víctima y detesta al victimario. La crueldad del personaje viene a justificar su muerte a manos de Tabaré: “Una estúpida risa lo contrae / con una mueca bárbara; / la cabellera rígida y oscura / sobre el pintado rostro se derraman / el cuerpo tiembla, y el jadeante aliento, / al rozar la garganta, / forma un sonido, intermitente y áspero, / que se acelera, y al rugido alcanza” (p. 171). Otro detalle odioso es que, en medio de la lucha contra los españoles, Yamandú abandona a los charrúas tan

Asumiendo que Tabaré había sido el raptor, Orgaz le traspasa el pecho con la espada cuando lo ve con Blanca en brazos.

Las palabras citadas de Zorrilla de San Martín a Elvira Blanco/Blanca son congruentes con su propósito, según lo plantea y ejecuta: cantarle al indígena vencido y extinto; pero, como se expuso antes, el autor decidió que su obra literaria no podía configurar a un charrúa inocente como figura central, ni aun como pretendida ofrenda a los espíritus de los aborígenes, sombras errantes en la selva. En consecuencia, idea la víctima en un mestizo que, al matar al formidable Yamandú y salvar de violación a una mujer blanca, demuestra que en él no prevalece “la primitividad salvaje de su tribu”, heredada del padre, sino “la sentimentalidad caballeresca de los héroes cristianos” (ZUM FELDE, 1956, p. [XVI]), recibida de la madre.

La progresión antagónica es: el mestizo aniquila al indígena culpable; el europeo aniquila al mestizo inocente. Como resultado, quien parece sustraerle la existencia futura a los charrúas no es Gonzalo, el español, sino Tabaré, el mestizo, porque es quien elimina al cacique Yamandú, el último líder. Con este acto, deja acéfala a la tribu, que queda reducida y dispersa en la selva. No se puede evadir la conclusión de que, en el fondo, la fórmula que el texto parecería proscribir es la del mestizaje. Esta postura resulta ultraconservadora cuando se recuerda que, en 1891, a apenas tres años de publicarse *Tabaré*, José Martí, en su ensayo más famoso, se referiría al continente como “nuestra América mestiza”.

*

Tras la palabra exquisita con la que el talento artístico de Juan Zorrilla de San Martín engalanó la composición, se agazapa el veneno o la ideología racista del autor uruguayo y de la sociedad blanca de su tiempo. Así, el refinamiento poético pudiera actuar como un muro de contención para bloquear la lectura crítica aun de los sujetos afectados. “La sofisticación de la agresión racista suele desarmar o impedir la respuesta del discriminado” (ZURBANO TORRES, 2015, p. 19). Con la excepción del protagonista, humanizado con ojos azules, rasgo físico europeizante, el texto animaliza al resto de los indígenas. Concordante con un imaginario excluyente, los charrúas se representan como repulsivos seres sin alma que, distantes de la humanidad española asentada a orillas del arroyo San Salvador, desmerecen el territorio que ocupan. En consecuencia, se configuran con rasgos justificadores de su extinción, como la irracionalidad, el sangriento afán vengativo y la intimidante lascivia perniciosa: Caracé, en el pasado, y Yamandú, en el presente textual, acometen contra los españoles y raptan mujeres blancas. De allí, el

pronto como se apodera de Blanca: “¿No es *Yamandú*, el cacique, / el que huye allá en la sombra? / Corre, volviendo el rostro abigarrado, / huye, trepando las cercanas lomas” porque “el indio ha conquistado / lo que su ardor provoca” (p. 162).

destino tenebroso al que la voz enunciativa, perfilándolo como voluntad divina, condena a la etnia charrúa.

Referencias bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. **Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)**. Montevideo: Arca, 1985.

ÁLVAREZ CHANCA, Diego. Carta del doctor Chanca. In: COLL Y TOSTE, Cayetano. **Colón en Puerto-Rico; disquisiciones histórico-filológicas**. Puerto-Rico: Tip. al vapor de La Correspondencia, 1893. p. 36-88.

ANDERSON IMBERT, Enrique y FLORIT, Eugenio. **Literatura Hispanoamericana: Antología e Introducción histórica. Tomo 2**. Orlando, Florida: Holt, Rinehart and Winston, 1988.

ANDERSON-IMBERT, Enrique. Foreword. In: ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. **Tabaré: an Indian Legend of Uruguay**. Translated into English verse by Walter OWEN. Washington, D.C.: Pan American Union, 1956. p. [vii]-[xviii].

BENTE, Thomas O. *Cumandá y Tabaré: dos cumbres del indianismo romántico hispanoamericano*. In: **Revista Interamericana de Bibliografía**, Washington, D.C., Estados Unidos, v. 41, n. 1, p. 15-23, 1991.

BRACCO, Diego. **Con las armas en la mano: charrúas, guenoa-minuanos y guaraníes**. Montevideo: Planeta, 2013.

BUSH, Andrew. La poesía lírica en los siglos XVIII y XIX. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto y PUPO-WALKER, Enrique (Ed.). **Historia de la literatura hispanoamericana. I. Del Descubrimiento al Modernismo**. Madrid: Gredos, 2006. p. 391-414.

FRIEDMAN, John Block. **The Monstrous Races in Medieval Art and Thought**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

LEMA, Álvaro y PENA, Fiorella. Romanticismo y Nación. Configuración de la nacionalidad uruguaya desde la evolución del Romanticismo: Adolfo Berro y Juan Zorrilla de San Martín. In: **Revista [SIC]**, Montevideo: Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, n. 3, p. 57-61, dic 2011.

MORÍNIGO, Marcos A. **Nuevo diccionario de americanismos e indigenismos**. Versión actualizada por Marcos Alberto Morínigo Vázquez-Prego. Buenos Aires: Claridad, 1998.

OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne; MURGA, Purificación (versión y adaptación). **Diccionarios Rioduero: Símbolos**. Madrid: Rioduero, 1983.

PEGIS, Jessie Corrigan. **A Practical Catholic Dictionary**. New York: Hanover House, 1957.

PICERNO, José Eduardo. **El genocidio de la población charrúa. Documentación y análisis**. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2008.

QUIJANO, Aníbal. ¡Qué tal raza! In: **Revista del CESLA**, Varsovia: Center for Latin American Studies (CESLA) de la Universidad de Varsovia, n. 1, p. 192-200, nov 2000.

SANGUINETTI, Julio María. El Charruismo. In: **El País digital**. Montevideo, Uruguay, 19 de abril de 2019. Disponible en: http://historico.elpais.com.uy/09/04/19/predit_411886.asp. Accedido el 9 de marzo de 2023.

Tabaré, That's Right: Renzo Pi Hugarte y los charrúas. In: **Montevideo Portal**. Montevideo, Uruguay, 26 de febrero de 2010. Disponible en: <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Renzo-Pi-Hugarte-y-los-charruas-uc104044>. Accedido el 9 de marzo de 2023.

VERDUGO, Íber H. Estudio preliminar. In: **Tabaré**. ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. VERDUGO, Íber H. (Ed.). Buenos Aires: Kapelusz, 1965. p. IX-XXXV.

WEY-GÓMEZ, Nicolás. Cannibalism as Defacement: Columbus' Account of the Fourth Voyage. In: **Journal of Hispanic Philology**, Tallahassee, Florida State University, v. 16, n. 2, p. 195-208, 1992.

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. **Tabaré**. VERDUGO, Íber H. (Ed.). Buenos Aires: Kapelusz, 1965.

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. Autocrítica de Tabaré. In: ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. **Tabaré**. VERDUGO, Íber H. (Ed.). Buenos Aires: Kapelusz, 1965. p. 13-19.

ZUM FELDE, Alberto. Prólogo. In: ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. **Tabaré**. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1956. p. [VII] – [XXIII].

ZURBANO TORRES, Roberto. Racismo vs. socialismo en Cuba: un conflicto fuera de lugar (apuntes sobre / contra el colonialismo interno). In: **Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos**, Santiago: Universidad de Chile, n. 4, p. 11-40, abril 2015.