

# Los pre-textos del *Tabaré*: reescrituras, manuscritos y excusas de Juan Zorrilla de San Martín

*Eugenia Ortiz Gambetta*

## **Nombre: Tabaré. Nacionalidad: oriental**

Entre 1948 y 1965, ingresaron como migrantes al puerto de Río de Janeiro 76 hombres nacidos en la República Oriental del Uruguay cuyo nombre de pila era Tabaré; en los mismos años, unos 88 migrantes llevaban el nombre de Yamandú y 14, el de Abayubá. Todos ellos, según la misma base de datos, habían nacido en distintas ciudades uruguayas entre 1900 y 1940, primer año del que se conservan inscripciones civiles (Ancestry Library Edition, 2018). Sólo en la ciudad de Montevideo, entre 1940 y 2012, nacieron 51.200 varones: más del 1,3% de ellos fue registrado con nombres indígenas: 463, Tabaré; 472, Yamandú y 48, Abayubá, mientras que también fueron anotados varones y mujeres con los nombres de Caracé, Zapicán, Gualconda, Urambía y Magaluna (Uruguay, IM 2018). Ninguno de ellos fue identificado racialmente como descendiente de indígenas. A la par que creció durante estos años la popularidad del nombre de Yamandú, la estadística del registro de Tabaré fue disminuyendo: los picos se dieron en 1977, en plena dictadura,<sup>1</sup> y en 1990, cuando inició su mandato

---

<sup>1</sup> El año 1975 fue declarado por el gobierno de facto como “Año de la Orientalidad”.

el primer intendente de izquierda de la capital, Tabaré Vázquez, pero su uso fue mermando al ritmo que el poema de Zorrilla dejaba de ser lectura obligatoria en el sistema de instrucción pública.

Todos estos son considerados popularmente antropónimos de origen charrúa. Con excepción de Tabaré, los otros nombres autóctonos aparecen por primera vez mencionados en el poema épico *Argentina y conquista del Río de la Plata* (1602), de Martín del Barco Centenera. En cuanto al nombre de Tabaré, surge, según el propio Zorrilla de San Martín, del texto de Ulrich Schmidl, *Viaje al Río de la Plata*. Allí el navegante alemán menciona a un cacique indio llamado “Deberé”, en una de sus transcripciones fonéticas tan particulares de las que el texto sobrea abunda, pero Pedro de Ángelis en su edición de 1836, basado en los *Comentarios* de Cabeza de Vaca y en la *Argentina manuscrita* de Díaz de Guzmán, lo denomina “Teberé”, lo que deviene en “Tabaré” en la edición del texto de Schmidl que hacen Mitre y Lafone Quevedo (Schmidl, 1903).<sup>2</sup> Seguramente estos personajes y sus nombres indígenas sean resultado de la interfaz cultural (Nakata, 2010) indígena-colonial, aquel espacio de intercambio entre conquistadores y habitantes originarios donde se produjeron dinámicas diversas: reelaboración de informaciones, supresiones, apropiaciones y traducciones simultáneas, permeando en traslaciones y peregrinas etimologías.<sup>3</sup>

---

Sobre las operaciones culturales sobre este fenómeno ver Cosse y Markian (1996).

<sup>2</sup> Promediando la segunda década del siglo XXI, el nombre de pila del héroe mestizo es el del saliente presidente uruguayo (Tabaré Vázquez), el de una banda de rock (La Tabaré), y el de un popular murguero (Tabaré Cardozo). En el ámbito de la escuela ya no se estudian de memoria sus versos (Achugar, 1985, p. 28) como parte de la liturgia vareliana, sino que forma parte de otra tradición: “Tabaré” es hoy la marca de repuestos de hojas y cuadernos más utilizada en el ámbito escolar. Su nombre y figura se diluyen en la primera memoria de algunas generaciones, pero forman parte de los insumos (“repuestos escolares” y conceptos) del imaginario charrúa aún vigente.

<sup>3</sup> Yamandú es el nombre de un personaje del poema de Barco Centenera y es el

Como señala Teresa Porzecanski (2000), el discurso sobre la identidad indígena en Uruguay tuvo varias instancias: de ser un tema marginado en el discurso nacional hasta el último tercio del siglo XX, pasó a reconsiderarse a partir de los primeros estudios antropológicos y arqueológicos, iniciados en 1976, hasta llegar a la instancia de mayor visibilización con la creación de las organizaciones de descendientes de pueblos originarios surgidas alrededor de 1992 (Porzecanski, 2000, p. 86).<sup>4</sup> Este último movimiento suscitó también en el arte y el discurso popular una verdadera “mitología de la ausencia” (p. 86)<sup>5</sup> que, a su vez, fue generando progresivamente la implementación popular del término “charrúa” como sinónimo del gentilicio oriental o uruguayo, y el sintagma “garra charrúa” fue incorporado al discurso épico del fútbol, como definición de valor e intrepidez (pp. 85-100).

El proyecto de nación blanca, la escasa población de las ciudades coloniales y las masivas inmigraciones europeas propiciaron una invisibilización del colectivo indígena en el Uruguay más que en ninguna otra nación latinoamericana. En el caso charrúa, además, fue un hito constitutivo de este proceso el exterminio dirigido por Fructuoso Rivera inmortalizado en la traición de Salsipuedes, en 1833, y en los sucesivos lugares de la memoria (Nora, 2001, pp. 23-43) en los parques montevideanos, como por ejemplo el monumento a los últimos charrúas en el Prado que recuerda a los cinco indígenas llevados a París por un funcionario francés para su estudio y exposición, en 1832. El poema nacional, publicado por primera vez en 1888,

---

enemigo de Tabaré en el de Zorrilla, pero como también registran varios historiadores, es el nombre genérico para referirse a todo jefe de tribu charrúa.

<sup>4</sup> Para un desarrollo sobre la cultura de los charrúa-minuanes, ver los trabajos de Pi Hugarte (2007) y Padrón Favre (2011).

<sup>5</sup> Una serie de obras de teatro dieron cuenta de una revisión sobre el lugar del indígena en la conciencia colectiva. A mi entender, esta mitología de la ausencia se había inaugurado con la publicación de *¡Bernabé, Bernabé!* de Tomás de Mattos, en 1988.

fue de alguna manera otro lugar de memoria como suelen serlo las ficciones fundacionales (Sommer, 2001). Enmarcado en la tradición literaria latinoamericana, asociado al movimiento indianista de corte post-romántico, en el que el indígena fue un objeto-sujeto idealizado como parte de un pasado mítico, *Tabaré* continúa también la propuesta de la novela *Atala* (1801) de Chateaubriand, y la de sus predecesores latinoamericanos *Cumandá* (1877) de Juan de Mera, *Enriquillo* (1879-1882) de Manuel Galván, *Iracema* (1865) de José de Alencar, entre otros (Meléndez, 1961; Henríquez Ureña, 1980; Bente, 1991). La construcción del héroe mestizo de ojos azules, hijo de una cautiva entre los charrúas, que se reconoce distinto de sus congéneres por su origen español y cristiano, y muere, por supuesto, después de haber devuelto intacta a su amada cautiva al campamento español, es claramente un gesto reivindicativo de la hispanidad y una apuesta fuerte por el humanismo católico más que una construcción positiva de la identidad charrúa. Como en todos los casos del indianismo, lo indígena debía desaparecer y facilitar una *tabula rasa* del progreso o la nueva evangelización.

En 1879, el mismo año en que Juan Manuel Blanes dona al Estado su cuadro “El juramento de los 33 orientales”, Zorrilla de San Martín lee el poema “La leyenda patria” durante la inauguración del monumento a los 33 en Piedra Alta, Florida. A partir de ese hito, por el cual se construye literariamente la imagen de Artigas como prócer para la nación, Zorrilla se consagra como poeta oficial (Sommer, 2001, p. 243; Achugar, 1985, p. 28). La notable calidad literaria –para el contexto–, el aparato de validación oficial y la reafirmación de su lugar de autor nacional por parte de las generaciones del 900 y del 45 (Lema y Pena, 2011, p. 57), le otorgaron el estatus que, aunque vacilante, mantiene en el sistema literario y educativo. Esta permanencia es curiosa por demás: el programa ideológico de Zorrilla se insertaba a contramarcha del proyecto laico y progresista del país moderno (que, por otro

lado, representaba José Pedro Varela,<sup>6</sup> el que canonizaría al autor) pero, con todo, pervivió a las coyunturas políticas erigiendo su propuesta de nacionalidad oriental, aquella que debió construirse a partir de la creación del Estado en 1828 (Caetano, 1992). El proyecto cultural y lingüístico uruguayo de Zorrilla no estaba tan ocupado, como el de Varela, de diferenciarse de Brasil tanto como de Argentina (Oroño, 2015, pp. 39-42), pero tenía como eje una identidad filo-hispanista anclada en los conceptos de raza blanca, lengua española, catolicismo y cultura occidental.<sup>7</sup>

La constitución de lo charrúa como parte del capital simbólico nacional tuvo, es cierto, el derrotero que señala Porzecanski, pero en la línea de los usos de la voz y la figura del gaucho en el sistema literario rioplatense (Ludmer, 1988; Schwartzman, 2013), y replicando la paradoja sarmientina de denostar al gaucho exaltándolo, el indio charrúa tuvo varias representaciones en el siglo XIX. *Tabaré* no fue sólo un fenómeno curioso de valor literario y el resultado de un gran aparato de propaganda oficial, sino que forma parte de una constelación de textos y gestos literarios en torno a la figura de los charrúas. En ellos –una silenciosa pero firme presencia en el XIX

---

<sup>6</sup> José Pedro Varela (1845-1879) fue uno de los impulsores y responsables del actual sistema de instrucción pública del Uruguay. Si bien las escuelas públicas existían desde 1847, en 1876 Varela y otros miembros de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular inicia lo que se conoce como “Reforma Vareliana”, durante el gobierno de Luis de Latorre, cuyo eje principal fue asegurar una educación laica, gratuita y obligatoria. Aunque en una primera instancia la religión católica se impartía en casi todas las escuelas, en contra de lo que pensaba Varela, después de la promulgación del Decreto-Ley de Educación Común, se iniciaron otros debates y finalmente la enseñanza de la religión se redujo a unas horas no obligatorias, las que se suprimieron durante el siglo XX.

<sup>7</sup> Zorrilla fue, además, académico correspondiente de la Real Academia de la Lengua y presidente, en la época de su fundación, de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Para un estudio sobre las políticas de la lengua en Zorrilla, ver Oroño (2015).

oriental–, se intentó representarla no como una nación violenta sino, más bien, aguerrida y valiente, como aparece explícitamente en las obras de Alejandro Magariños Cervantes, Pedro Bermúdez y Florencio Escardó, y de manera paradójica, al sarmientino modo, construyendo su tumba y monumento en “El ángel de los charrúas” y en el *Tabaré* de Zorrilla.

### **En el principio estaba el archivo: intertexto cultural y reescrituras**

Por lo general, en los estudios del poema de Zorrilla de San Martín no se establece una relación temática entre el *Tabaré* y otros textos literarios uruguayos del siglo XIX, y menos aún con la construcción del archivo colonial en la Banda Oriental que se produjo antes y después de la Guerra Grande (1839-1851). Existieron varios ejercicios de recuperación y reescritura de textos históricos sobre la conquista y la colonia en Montevideo, como en el resto de América Latina, cuyos hilos conductores han quedado poco visibilizados. Las reescrituras literarias, por ejemplo, a la par que los ensayos históricos, y antes que los estudios antropológicos modernos, fueron nutriendo el discurso cultural uruguayo en relación a su identidad charrúa, a la par que se celebraba el genocidio de aquel pueblo como un proceso necesario para el blanqueamiento y la “pacificación” del territorio.

*Tabaré* es un relato de la muerte de una raza con una descendencia imposible, es la justificación del exterminio, el final de un proceso necesario y lírico de la historia de la conquista del Río de la Plata, y como tal, forma parte de esas reescrituras del archivo colonial. Sin embargo, la emergencia del poema tiene un rasgo muy particular: desde la primera edición<sup>8</sup> (aunque no desde el origen, como señalaremos) hubo una voluntad explícita del autor por no declarar sus

---

<sup>8</sup> *Tabaré* fue editada y publicada en París, pero el sello editorial fue el de Barreiro y Ramos, en Montevideo. Sobre los avatares de la primera edición, ver Speroni (1961).

fuentes históricas, ni antecedentes ni trabajo de documentación en relación a la factura del poema (Brotherson, 2000, p. 61).

Dos años antes de la lectura de “La leyenda patria”, el autor había publicado en Chile *Notas de un himno*, donde aparece el poema “El ángel de los charrúas” (1877). Esa pieza, que sería de inspiración para el cuadro homónimo de Blanes, suscitaría unos comentarios de Zorrilla, unos años más tarde, en su periódico de orientación católica *El bien público*. Ahí responde los halagos del pintor, hace un análisis crítico de la obra y también comenta su propio proyecto: el de hacer una serie de poemas de temática indígena. Al referirse a la luna del cuadro de Blanes (objeto central de su poema también), menciona con total franqueza: “Es tradición, no sé si fidedigna, que los charrúas adoraban a la luna. No citaré las fuentes de donde he sacado esa idea; ni quiero acordarme de las fuentes ni tengo interés en hacer prevalecer la idea” (Zorrilla de San Martín, 1880, p. 1): ni recuerdo ni interés, sostiene, lo que también se ampliaría en su poema mayor. Con todo, los nombres de Zapicán, Liropeya y Gualconda, que aparecen en el texto, dan cuenta de sus referencias, aunque ya en “El ángel de los charrúas” y en este comentario construirá una imagen que sostendrá en relación al pueblo originario: los llama “indomables salvajes” (p. 1) y hace el andamiaje de la paradójica necesidad de la muerte de aquella raza y del fatal sino de la conquista: “venía una civilización que no supo entrar en América sino por la herida mortal abierta en el corazón de una raza inocente y libre” (p. 1).

En el comentario a la obra de Blanes, por otro lado, Zorrilla habla de sus propios hipotextos, es decir, los documentos coloniales que ya eran parte del intertexto cultural montevideano. Aunque su intención no era validarse por medio de las fuentes, en un claro gesto de desmarcar su poética del historicismo y afiliarse a autores como G. A. Bécquer (Zorrilla de San Martín, 1880, p. 1), *Tabaré* comulga en fondo y forma con un corpus de obras de temática histórica editadas en la segunda mitad del siglo XIX.

En ambas orillas del Plata los documentos sobre el pasado colonial permearon en la imaginación de su ciudad letrada, al igual que sucedió en otros países de Hispanoamérica, donde el discurso histórico y sus formas de representación fueron esenciales para la construcción de las nuevas naciones. La premisa historicista, el proyecto liberal y la idea del progreso continuo abrieron los archivos para la reescritura del presente (González Stephan, 1995, p. 103; González Echavarría, 2006, p. 10) y, desde luego, del futuro, en el que el pasado de dominación hispánica quedaría como una etapa superada en el camino de la evolución de los pueblos. La historia, así, utilizaba modelos literarios (Unzueta, 1996, p. 13) y la historiografía y la literatura debían formar aquella incipiente comunidad imaginada y fortalecerla en los programas de educación popular. El lugar preeminente de la historia en la creación literaria fue parte de un proceso en el que la reelaboración de la conquista, la vida virreinal y prehispánica debía lograrse mediante un discurso estetizado que incluyera topografías, costumbres y especialmente rasgos lexicales que distinguieran la nación americana de la metrópoli y de otros Estados-nación. La lírica, la épica y la novela fueron, así, factores de legitimación histórica (Ianes, 1999, p. 24), según la correspondencia entre nivel de evolución de un pueblo y los géneros literarios que daban cuenta de su grado de sofisticación cultural.<sup>9</sup>

Lo que acompañó la emergencia de la imaginación histórica en ese contexto fue seguramente el impacto de las suscripciones de la

---

<sup>9</sup> Con menos desarrollo colonial en comparación con otras partes de Hispanoamérica, el Río de la Plata tampoco cultivó la larga tradición de novela histórica sobre la colonia que presentan otros sistemas, y sin embargo, el escaso material al que se accedió durante el siglo XIX suscitó una interesante producción. Ya he desarrollado este fenómeno en Argentina en otros trabajos (Ortiz Gambetta, 2013; 2016; 2018), pero habrá que dar cuenta del fenómeno en Uruguay como antecedente de las obras de Zorrilla. Ver este tema de la evolución de los géneros y la madurez de las culturas en el prefacio al *Cromwell* de Victor Hugo (1836, pp. 11-70) y sus reformulaciones en Mitre (1847, pp. i-iv) y Sarmiento (1900, p. 159).

*Colección de obras y documentos del Río de la Plata*, la obra editada por el napolitano Pedro de Ángelis, bajo las órdenes del gobierno rosista.<sup>10</sup> Las suscripciones en la Banda Oriental fueron más numerosas incluso que en la ciudad de Buenos Aires (Sabor, 1995, p. 48), dato que De Ángelis reconoce con satisfacción en su correspondencia (p. 49).<sup>11</sup> Este fenómeno de publicación y circulación favoreció una serie “operaciones de archivo”, al decir de Goldchluk (2009).

En los textos de Zorrilla, en cambio, se detectan ideogramas vinculados al rechazo del progresismo liberal y a la construcción de una “orientalidad” en el eje de la fidelidad espiritual con España y el desarrollo de la “historia de la salvación” en la que estaba, desde luego, incluida América.<sup>12</sup> Pero hay evidencias de la lectura y la permeabilidad archivística en su artículo mencionado, cuando establece una genealogía para la temática indianista de su poética, resaltando textos y autores desplazados hoy del sistema literario uruguayo:

---

<sup>10</sup> Para la llegada del tomo I a Montevideo, 1836, ya había comenzado la migración de varios argentinos opositores de Rosas a la otra orilla, y una comunidad binacional se consolidó alrededor de tertulias y periódicos. Entre los primeros poetas orientales se distinguió Adolfo Berro quien, junto a otro poeta local, Ramón de Santiago, compusieron sendos textos líricos sobre leyendas tomadas de Barco Centenera: el primero, “Liropeya y Yanduballo” (1840), y el segundo, “Cabará” (1856). Ver Ortiz Gambetta (2016) en donde comento la vinculación de estas composiciones y las de Juan Ma. Gutiérrez.

<sup>11</sup> Hebe Molina registra unas 488 suscripciones en Buenos Aires y alrededores, y sugiere que el interés por estos temas históricos en la ciudad porteña también podría haber tenido relación con estos novedosos materiales (Molina, 2006, p. 460).

<sup>12</sup> Con el sintagma “historia de salvación” se designa en la teología cristiana a la concepción de la historia providencialista y progresiva donde la fe se revela y expande a lo largo de los tiempos a todo el orbe. La cuestión de si los indígenas americanos estaban dentro de este supuesto plan divino fue debatida durante los primeros siglos de la conquista, pero ya en el primer Concilio de Lima (1551-1552), Bartolomé de las Casas y Francisco de Vitoria mediante, era una cuestión zanjada. Zorrilla de San Martín, en línea con la tradición cristiana, resuelve la necesidad de la conquista religiosa de América y sostiene mediante sus textos y poemas que aquellos que se resistían a los principios de la fe debían desaparecer.

En nuestra naciente literatura uruguaya, tengo para mí que morirá más de las tres cuartas partes de lo que existe, y sin embargo vivirá *El charrúa* del coronel Bermúdez, drama que, a pesar de su desaliño, tiene el gran mérito de su sabor indígena. Lo que sobre temas análogos ha escrito el Dr. Magariños Cervantes lleva en su género mismo la garantía de su perpetuidad. Su *Celiar* es mil veces más conocido en América que las demás obras de no escaso valer debidas a su fecunda pluma (Zorrilla de San Martín, 1880, p. 1).

Magariños Cervantes, amigo del poeta, su predecesor en el parnaso oriental, y uno de los primeros lectores de los borradores del *Tabaré* (Pérez Pintos y Real de Azúa, s/f, p. 109), publicó tres novelas sobre la conquista y colonización del territorio oriental de cierta repercusión en las décadas del 50 y 60 del XIX: *La estrella del Sur* (1849), *La vida por un capricho* (1865) y el poema-leyenda americana *Celiar* (1852), publicados en España, Uruguay y Argentina. Estos trabajos tuvieron un significativo eco en la crítica peninsular (De la Vega, 1852, p. 5-21), la cual remarcó la originalidad del autor al ficcionalizar temas coloniales, algo que fue visto como un aporte innovador a la literatura americana. Como primer gesto legitimador, Magariños cita a Schmidl, Díaz de Guzmán y Barco Centenera como fuentes en *La vida por un capricho* y toma del poema del arcediano los personajes de Magaluna y Urumbía.<sup>13</sup>

En el poema épico-lírico *Celiar*, Magariños le otorga una clara centralidad a la comunidad charrúa, como lo harían Bermúdez y Ramón de Santiago. Se ocupa, siguiendo la línea de los cronistas e historiadores indianos, de hacer anotaciones proto-etnográficas y filológicas so-

---

<sup>13</sup> Cánovas del Castillo señala: “Magariños ha desenterrado del polvo los antiguos poemas de la conquista, los romances y cánticos que aliviaban sus fatigas los soldados del descubrimiento. Las crónicas o historias españolas de aquellos sucesos toman por lo común un colorido local que nada tiene que ver con el estilo de Pulgar, de Mendoza o de Coloma” (citado en De la Vega, 1852, p. 12).

bre las costumbres y particularidades culturales del pueblo originario, y si bien su personaje principal, gaucho/payador y matrero a la vez, tiene una vida paralela como cacique de una tribu charrúa, el texto fluctúa en su representación de los indígenas. Habla de ellos como los “salvages orientales” (Magariños Cervantes, 1852, p. 30), una “tribu indómita” (p. 30) de “tan selvático idiotismo/tanta fuerza material” (p. 57) que aún disputaban palmo a palmo el territorio. “Tanto heroísmo y constancia/merecían otro premio!” (p. 30), ya que “antes de vivir esclavos/sucumbieron con valor” (p. 57). El paralelismo entre los indios charrúas y los criollos independientes o los proscritos del rosismo –que el autor no deja de mencionar en su prólogo–, podría haberse aprovechado mucho más, aunque la comparación hubiese sido un desequilibrio para aquel momento.

Cierta necesidad de un revisionismo histórico acerca del valor de los indios charrúas ya despunta en la otra obra mencionada en el artículo de *El bien público*: el drama *El charrúa* (1852), de Pedro Bermúdez, pero también en la novela *Abayubá* (1873), de Florencio Escardó. Tanto Bermúdez como Escardó eligen poner a los indios como los héroes de sus historias, tomando como eje los motivos y protagonistas de la leyenda que transcribe (¿inventa?) Barco Centenera sobre los amores de Liropeya y Yanduballo. A partir del desarrollo de este núcleo narrativo, ambas obras fusionan todos los personajes charrúas que aparecen en el poema épico colonial. Ambos, como lo hace también Barco Centenera, encuentran en los charrúas aspectos más nobles y heroicos que en los españoles: la leyenda de los amantes indígenas tiene como antagonista al soldado Carvallo y al mismo Ortiz de Zárate quien aparece, como Pedro de Mendoza, totalmente degradado en el poema épico.<sup>14</sup> Como vimos en Magariños, lejos estaban estos escritores del siglo XIX de aprovechar todo el bagaje representativo

---

<sup>14</sup> Para un estudio del discurso subversivo presente en este poema, ver Ortiz Gambetta (2016).

de tan irreverente texto colonial, aunque la seducción que despertó aquel poema seguramente tuvo que ver con su heteroglosia. Así, en cierta forma, Barco Centenera hace un poema “épico” donde cobran centralidad los indios, como en la *Araucana* de Ercilla, pero con un desequilibrio inesperado para la retórica de la empresa imperial. Estos núcleos narrativos, seguramente originados en los espacios de interfaz indígena-colonial de los primeros años de la conquista del Río de la Plata, se convierten en un tema de hondo calado en la estética romántica vigente. Así, Bermúdez y Escardó, con muy poco arte pero muchísima intuición, aportan a la construcción de la nacionalidad oriental insumos antropológicos mediante una pretendida forma estética.

*El charrúa* empieza a escribirse en 1843 en Buenos Aires (Bermúdez, 1853, p. 7), pero sólo se logra acabar y publicar en 1853 y en Montevideo. Seguramente lo más interesante de esta obra sea la valoración de los rituales de los charrúas, y la insistencia en su sistema de creencias y el valor de su mitología, comparables con los de otros pueblos originarios de América (pp. 115-117), tema que el autor desarrolla en eruditas notas y tematiza en la acción teatral. Allí se cuestiona por qué sería más válida la fe del Evangelio para quienes ya tenían sus creencias. Sin embargo, con un fluctuante punto de vista propio del autor y su época, Bermúdez se va desmarcando de su argumentación ecuménica y se justifica al hablar de las costumbres y creencias de los indígenas:

los españoles no juzgarán de mis creencias por el lenguaje que he hecho necesario el asunto, la época, y las dos razas que se disputaban entonces el señorío del nuevo mundo. La verdad debió ser respetada hasta en sus oídos, y hasta en su modo de sentirlos, acaso, y de espresarlos [sic] (p. 7).

Pese al esfuerzo descolonizador, el discurso se vuelve errático

cuando se adelanta a las posibles críticas de lectores españoles, comentario llamativo en un autor americano decimonónico. Con todo, un personaje de su invención, Chacón, un cautivo blanco de la expedición de Solís, supuesto compañero de Francisco del Puerto, defiende a los charrúas y reivindica al buen salvaje, en un parlamento muy cercano al de los cautivos de los textos rioplatenses que se conocerían décadas después:

Los llama salvajes el hombre de Europa  
Traidores, cobardes, y mas, hasta impíos  
Tan solo por que andan vagando en sus montes  
O viven en toldos á orillas de ríos.  
Se engañan, se engañan que son jenerosos [sic]  
Y tienen virtudes y tienen valor,  
Y allá á su manera le dan homenaje  
Al ente supremo de todo creador (Bermúdez, 1853, p. 29-30).

El aparato de notas que acompaña la obra, así como los versos laudatorios de Acuña de Figueroa, validan y autentifican el trabajo de fuentes y la tan anhelada “veracidad”. Allí tienen lugar todos los autores que edita De Ángelis, sumado el trabajo de Juan Manuel de la Sota, estudio canónico de la historiografía uruguaya ya por entonces.<sup>15</sup> Así, el poema de Barco Centenera ocupa la mayoría de las notas como si su filiación literaria e histórica fuese una garantía. Esto se da en relación inversamente proporcional en el caso de los historiadores Félix de Azara (1943, p. vii) y el deán Funes (1856, p. 85), para quienes no es el poema un texto fidedigno, aunque lo citan irremediamente y al mismo tiempo, lo denostan.

---

<sup>15</sup> Juan Manuel de la Sota había publicado los dos tomos de su *Historia del territorio oriental del Uruguay* en 1841.

Florencio Escardó también recupera a Bermúdez como “el único escritor oriental que ha hecho justicia al valor y al patriotismo charrúa” (Escardó, 1873, p. 27): la fidelidad a la patria y su humanismo son los ejes de la argumentación a favor de reconsiderar el lugar de aquella raza para la memoria del pueblo oriental. En un trabajo más ensayístico que novelístico, Escardó matiza la ferocidad del pueblo indígena al defender sus tierras, comparándola con las actitudes de las naciones europeas, por ejemplo, en la guerra francoprusiana (p. 27), ya que los charrúas no tuvieron otro crimen “más que haber defendido su suelo” (p. 27). Si bien la considera una raza extinta, de la cual “hasta se mira con desprecio sus nombres” (p. 27), propone reinstalar para el acervo a los “héroes indios” (p. 27) y no a los de los tiempos bíblicos o a los espartanos, con quienes los compara, en una propuesta de revalorización de lo americano y en una arenga de justicia histórica.

La novela *Abayubá* se escribe en ocasión de la fundación del pueblo y puente homónimos del departamento de Montevideo, en 1873, tal como señala el subtítulo de portada de la “novela histórica”. Los nombres de los personajes aún forman parte del callejero del actual barrio del norte montevideano y son, con mínimos cambios, los antropónimos charrúas del poema del arcediano, incluido el de Siripó, el protagonista de la leyenda de Díaz de Guzmán. La recuperación de los valores indígenas a través de la construcción de este lugar de la memoria (la novela y el emplazamiento, y que incluye la erección de un monumento de Abayubá a la entrada del barrio) quedó solapada por el poema nacional, pero se inscribe como aporte para el discurso indianista. El texto de Escardó tiene también un interesante trabajo filológico que redundaba en las fuentes de la *Colección...* pero que recupera léxico local y etimologías del guaraní como lo habían hecho sus predecesores. Las costumbres charrúas y guaraníes son asuntos de interés para esta novela, porque permitían la revalorización de los estadios evolutivos de los pueblos para una comparación justa con

Occidente. De todos modos, la obra reescribe el material histórico consultado, al mismo tiempo que se desmarca de él, en línea con lo que hace Bermúdez, ya que la antropofagia y la ferocidad de los charrúas son señaladas por De la Sota y De Ángelis, pero no por los autores coloniales:

Siendo extraño que acaso muchos años e incluso siglos después de Ruy Díaz de Guzmán, Centenera [...], escritores de este siglo y de este país, se hallan empeñado (*sic*) en presentar a los pobres charrúas más bárbaros de lo que [...] fueron, formando la atmósfera bajo la cual en su mismo país se los conoce por antropófagos inhumanos y más bárbaros y salvajes que todas la tribus conocidas, etc., formando esto tal contraste que el Sr. Pedro de Ángelis en su *Colección* [...], publica entre otros lo que dice el historiador Ruy Díaz de Guzmán asegurando, como lo dejamos transcrito, que los charrúas eran osados en acometer y crueles en pelear siendo después muy piadosos y humanos con los cautivos, y lo que dice Centenero [*sic*] en su canto XI que dejo transcrito; y sin embargo, dos siglos después en el mismo libro [...] agrega por su cuenta estas palabras entre paréntesis: 'una de las tribus más feroces, más indómitas y más salvajes en estas regiones', formando notable contraste esta apreciación con la de Ruy Díaz de Guzmán y Centenera escrita dos siglos atrás [...] Tenemos, pues, [...] entre los charrúas, en la pureza de su primitivo ser, hogar, familia, creencias, moral, caridad, trabajo, respeto a la autoridad, libertad amplia del sufragio, igualdad, fraternidad y unión y esto lo dice la historia. De cierto que estas tres últimas virtudes son aun en pleno siglo XIX un mito para casi todo el mundo civilizado (Bermúdez, 1873, p. 14).

El trabajo filológico y mitológico adquiere, así, una contrapartida política: lo que se debía recuperar para la identidad nacional tenía

que ver con lo propiamente americano pero, de todos modos, aquellos insumos debían formar parte del monumento del charrúa porque el discurso oficial había instalado la verdad sobre el final de una raza en Salsipuedes. La novela termina con un tributo a la verdad histórica en relación a la cultura originaria pero también con una exclamación –“¡Paz a la tumba del charrúa!” (p. 28)– que sintetiza el *dur désir de durer* en la piedra de la conmemoración, la sepultura y la lírica: tumba en la que, por otro lado, comienza el *Tabaré*.

### **Exhumación: la lengua y el cuerpo enterrado del charrúa**

Levantaré la losa de esta tumba;  
e, internándome en ella,  
encenderé el fondo del pensamiento,  
que alumbrará la soledad inmensa  
Zorrilla, *Tabaré*.

No sólo el héroe mestizo, sino también la génesis del poema de Zorrilla tiene un lugar de memoria: en 1936 la Intendencia Municipal de Buenos Aires descubrió una placa en el exterior de la vivienda de la ciudad donde el escritor uruguayo había terminado de escribir su trabajo en 1886, durante sus años de exilio político. El acto conmemorativo por los cincuenta años del poema contó con una publicación en la que se reunieron las intervenciones de distintos representantes de entidades culturales y políticas del momento.<sup>16</sup> La placa tiene, a su vez, una suerte de respuesta protocolar: unos años después de este

---

<sup>16</sup> En la publicación se reúnen los discursos de Mariano de Vedia y Mitre, intendente de la ciudad de Buenos Aires; Baldomero Fernández Moreno, representante de la Academia Argentina de Letras; Roberto Guisti, presidente de la SAE; Julio Noé, del PEN Club; Juan Burghi, de la revista *Nosotros*; Federico Kussnow, del Club Oriental, y Alejandro Gallinal, en representación de la ROU (*El cincuentenario del poema Tabaré*, 1936, p. 3).

evento, el presidente argentino Roberto M. Ortiz, en nombre del Estado nacional, devuelve al Uruguay los manuscritos del *Tabaré*, los que a su vez, en la década del 50, se reúnen y exponen en el salón de actos del Teatro Solís de Montevideo, bajo la curaduría del archivólogo Roberto Ibáñez (Bajter, 2012, p. 42). El homenaje, la restitución y la exposición de los manuscritos del *Tabaré* no sólo fueron actos de diplomacia (bi)nacionales, sino que también conformaron la habilitación de dos novedosas prácticas patrimoniales para entonces: la marcación espacial del acto de escritura y la publicidad y circulación de los pre-textos como acto público.<sup>17</sup> Por otro lado, la exposición inscribió a los manuscritos del poema en la doble realidad de los mismos, al decir de Louis Hay, como documentos y monumentos (Hay, 1996, p. 5). Estos tres eventos, sin embargo, seguramente hayan escapado a la previsión del autor quien, con elegancia y reticencia, se rehusó a dar detalles del desarrollo creativo de la obra, más allá de los comentarios de su apéndice y de su “Autocrítica al *Tabaré*” (Zorrilla de San Martín, 1965, p. 13-22).

Zorrilla quiso enterrar al charrúa y también a sus fuentes, las que apenas menciona en la entrada “*Tabaré*” de su “Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto”, un apéndice que acompaña todas las ediciones de su obra. De esto da cuenta su archivo, donde los pre-textos del poema permiten entender la génesis de escritura, lo que también da pautas para enfocarse, al decir de Lois (2001), en la estructura del campo cultural y en las tensiones del proceso social (p. 4), en este caso, vinculadas a la representación cultural del charrúa en el siglo XIX. Sus papeles de trabajo y manuscritos son también un “lugar de conflictos discursivos” (p. 4) donde hay un trabajo profundo de fichaje, recolección de datos históricos y hasta de reconstrucción filológica tanto o más consciente que el de sus predecesores: el trabajo sobre los añadidos, las tachaduras y enmiendas en

---

<sup>17</sup> Para un comentario de la función, criterio y catalogación de los materiales para esta exposición, ver Ibáñez (1956).

búsqueda de americanismos léxicos, por ejemplo, pero también los dibujos y bocetos permiten la lectura de un proceso multidimensional (p. 6).

La serie de manuscritos del *Tabaré* está archivada junto a cuartillas de apuntes a mano, portadas y dibujos.<sup>18</sup> El material prerredaccional es significativo en cuanto al trabajo de fuentes y documentos, y en cuanto a la génesis del argumento, ya que en ellos se puede acceder a las versiones en prosa de las historias que se desarrollan en los versos. Ahí se distingue cómo se fusiona, para la construcción del poema, el núcleo argumental de tres historias: los amantes charrúas, el ataque del cacique Yamandú y su simulación y enfrentamiento con el Adelantado Juan Ortiz de Zárate, y la historia de Zapicán y su hijo Abayubá. A su vez, los apuntes integran nominalmente a este elenco de personajes de Barco Centenera con el cacique Tabaré y detentan breves datos etnográficos sobre los guaraníes tomados, por ejemplo, de Mello Moraes y el arcediano. En un ejercicio de apropiación de las leyendas indigeno-coloniales, el autógrafo revela el proceso de creación, la casi nula transcripción literal de sus investigaciones, la instancia de borrador que adquiere la reconfiguración de la historia en la que Tabaré se integra a la fusión de leyendas.<sup>19</sup> En el “Índice alfabético...”, Zorrilla devela el proceso de construcción de su personaje y desestima por completo los ejes principales de los relatos que los prerredaccionales evidencian. En la entrada “Tabaré”, luego de hacer breve alusión al cacique guaraní que Schmidl y Díaz de Guzmán mencionan, señala:

---

<sup>18</sup> El archivo de Juan Zorrilla de San Martín está hoy en las colecciones de Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay: Colección Juan Zorrilla de San Martín. Originales Tabaré. Carpetas 1 a 4. Carpeta 1: portada/ introducción/Libro Primero; carpeta 2: Libro segundo; carpeta 3: Libro tercero/ Libro final y carpeta 4: documentos diversos. Los prerredaccionales se encuentran en la carpeta 4, los que Celuja y Paganini (1979, p. 9) llamaron “folios diversos”.

<sup>19</sup> Ni Schmidl ni Ruy Díaz ni Cabeza de Vaca mencionan a los otros personajes y situaciones que narra Barco Centenera en su poema épico y que Zorrilla retoma en su poema.

No es éste, sin embargo, el protagonista de mi poema. ¿Cuál es, entonces? Otro; y para explicaciones basta y sobra lo dicho. Que de sólo 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 [...] y que por fin, que la palabra Tabaré está compuesta de las voces *Taba*, pueblo o caserío, y *ré*, después; es decir, el que vive lejos, solo o retirado del pueblo. [...] ¡Ojalá que mi Tabaré, olvidado por los historiadores, porque no lo vieron o no quisieron ver, o no pudieron verlo, resulte, sin embargo, más histórico que el Tabaré de Schmidl o Díaz de Guzmán (Zorrilla de San Martín, 1888, p. 294).<sup>20</sup>

En cuanto al grado de historicidad de la verdad poética, este es, al final, lo que sostiene su justificación (un aspecto que se tratará más adelante). A lo que apunta esta nota es a develar apenas la superficie de un abultado entramado genético. Por ejemplo, en el folio n° 3 (carpeta 4) de los papeles de trabajo, anota “canto xiv” (de la *Argentina* de Centenera), adenda hecha sobre una línea para separar secciones de apuntes, y debajo se redacta: “Tabaré dice que la lumbre de sus dioses muestran Magaluna, Zapicán, Abayubá, Tabolá etc., muerta en la batalla dada contra Garay. Yamandú puede ser no tanto un hechicero. Tupaayqua, Tabolia, mujeres indias” (fo.3). Este apartado muestra la fusión de las leyendas comentadas antes: todos los personajes son tomados del arcediano, como indica con el número de canto, pero sus reformulaciones le quitan la potestad de hechicero a Yamandú, ya que, como recogen algunas versiones, el jefe de los charrúas solía ser el sacerdote de la tribu. Debajo de otra línea de separación, continúa

---

<sup>20</sup> La etimología del término la toma de las notas de Pedro de Ángelis al texto de Ruy Díaz de Guzmán. Por otro lado, en cuanto a la idea del indio de ojos azules, el autor comenta en la entrada “Tabaré” que él había escuchado de un profesor chileno la historia de un indio mestizo que tenía este fenotipo, como también recuerda Anderson Imbert (1955, pp. 35-36).

anotando: “Creen que las almas de los muertos buenos van a un lugar en donde tienen mucha miel y chicha (Mello Moraes). Guaraní-guerreiro. Dioses malos: Macachera- Curupirá- Agñaguazú” (fo. 3).

La atención sobre los rituales y creencias charrúas es una constante en todos los trabajos indianistas, pero en este reviste cierto interés, tal vez, dados los fines apologéticos de la obra. En otra cuartilla, en el folio 6, continúa retomando el inventario de costumbres y creencias: “Los charrúas tenían por cierto la realización de un proyecto cuando disparaban al aire una flecha se clavaba en el suelo perfectamente derecha (Centenera)” (fo.9); “los antiguos charrúas en la muerte de un pariente se cortaban un artejo de los dedos” (fo.9) y en otra parte, “Zarate derrotado en sus buques vio a un indio por la mañana que vino a desconfiar (Aparte de la luna a quien adora, etc)” (fo. 9) y a continuación, hace una versión libre del episodio del indio gigante del arcediano (canto XIII de la *Argentina*) en la que pone como testigo al Adelantado y no al sacerdote que narra la escena en el hipotexto colonial:

Por un pequeño río iban [sic] Zarate cuando vieron una gran salvaje llamado Tabobá en una canoa que gobernaban dos ninfas de buen traje. Esperaron las balsas y la barca y se pararon en medio de un remanso. El salvaje se pone de pie abraza un grandísimo escudo por yelmo un cuero alrededor de la cabeza, el escudo era una concha de pescado, y el baston [sic] que este barbaro tenia [sic] llevar de antena una nave bien podría (fo.4).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Es una paráfrasis en prosa del episodio del canto XIII de Centenera (1998). La prosificación de los versos del arcediano deja rastros, como los hipérbatos y anacolutos que remiten a los originales:

“las balsas y la barca caminaban,  
cuando vimos venir un gran salvaje.  
La canoa en que viene gobernaban,  
al parecer, dos ninfas de buen traje.  
En viéndonos a priesa se tornaba,

La primera y lujosa edición de la obra, hecha en París en papel de Japón, contiene grabados de Juan M. Blanes, otra muestra del trabajo compartido entre el autor y el pintor. Los manuscritos del *Tabaré* también incluyen dibujos y bocetos de Zorrilla. Como muestra la **Figura 1**, el cacique Yamandú y Tabaré emergen hasta la cintura, cuerpos robustos pero mutilados, al lado de cascos y perfiles de soldados españoles.

Una de las portadas (**Figura 2**) también revela, como esos bocetos, otros aspectos como la concepción holística de la obra artística del autor (Pickenhayn, 1992) pero también la adscripción genérica del poema que la crítica ha desarrollado (Anderson Imbert, 1955; Pérez Pintos y Real de Azúa s/f; Friedlein, 2015). Allí se ensayan subtítulos como “Poema americano”, “epopeya lírica”, y mediante signos de inserción e inscripciones al margen aparecen categorías (“lirico”, “uruguayo”) y el sintagma “la raza muerta” acompañados, en un rincón del folio, de un boceto de tumba en forma de gran cruz que es, también, la “T” (tau) de Tabaré (**Figura 2**). La variante “uruguayo” para “americano” denota un residuo de la tradición del primer romanticismo rioplatense, en el que se apelaba a una idea de lo americano como sinónimo de lo nacional, pero permite rastrear la construcción definitiva de la identidad del poema. En la primera edición, todos estos subtítulos desaparecen al igual que la fecha “1576”, que recuerda sugestivamente el año de la llegada de Martín del Barco Centenera al Río de la Plata.

Los doce folios de preredaccionales revelan un interesante material para el análisis de la exogénesis (Lois, 2001, p. 20): bosquejos de las obras,

---

y desde al Paraná grande llegaron,  
en medio de un remanso se pararon.  
Allí nos esperaron grande pieza,  
y así como la barca hubo llegado,  
el salvaje se estira y endereza  
y un escudo grandísimo ha embrazado.  
Por yelmo un cuero de anta en la cabeza,  
el escudo era concha de pescado,  
y el bastón que este bárbaro tenía  
servir de antena en nave bien podía” (Centenera, 1998, p. 204).

paráfrasis y reescrituras, un trabajo de investigación y documentación entre los que se incluye la conformación del glosario o voces indígenas y distintos indicadores de marcha de escritura propios del proceso de adaptación y búsqueda de las formas rítmicas y léxicas que dieran cuenta de una obra nacional y “original”, en varios sentidos del término.



Figura 1

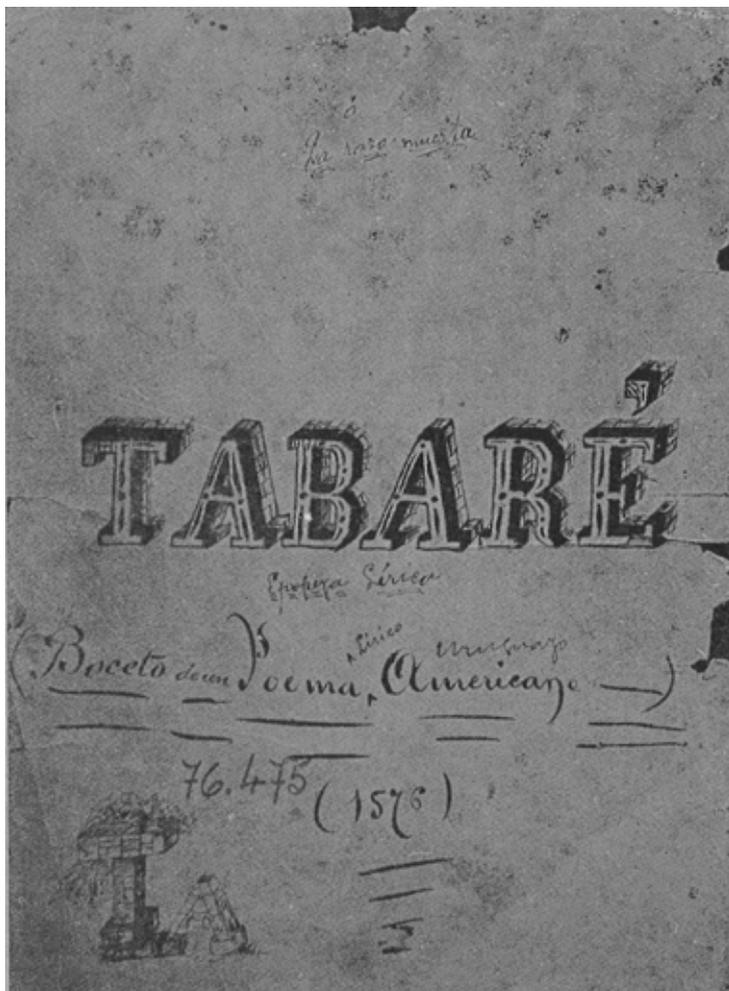


Figura 2

### **Justificación y menardismo: una hipótesis de archivo**

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes.

Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote"

Tanto los prerredaccionales como los redaccionales del poema evocan un trabajo de enterramiento de origen que busca, paradójicamente, la inmortalización del mismo. Por un lado, los charrúas son considerados “la raza muerta” (“la raza maldita”, en uno de los bocetos) y sus creencias, un acervo caduco; por otro lado, hay un enterramiento de las fuentes de documentación y también de la lengua originaria que emerge en lexemas guaraníes que provienen de la investigación bibliográfica. La “lengua madre”, a la que Zorrilla se siente fiel siguiendo la estética becqueriana, se impone sobre ella en un movimiento estético de eurotropismo y en un gesto filológico de fatalidad idiomática.

El manuscrito A del poema (cajas 1 a 3) da cuenta de un trabajo de corrección y reescritura, operaciones que se documentan también en el cotejo de las primeras doce ediciones en vida del autor, quien modificó el texto de manera obsesiva en cada oportunidad (Anderson Imbert, 1955, p. 37). Tres ediciones posteriores a la *príncipeps* presentan un número considerable de variantes en relación a la de 1888: 417, la de 1892 (Madrid); 249, la de 1918 y 78, la de 1923 (ambas de Montevideo); en esta última también se registran seis variantes por regresiones a la versión de 1888 (Ibáñez, 1956, p. 10). Por su parte, el análisis de todos los manuscritos refleja una intensa variedad de lecciones (Fig. 3) según el cotejo del pre-texto con la edición de 1886 (“la sonrisa de Dios que les dio vida” (A, fo. 6) por “la sonrisa de Dios, de que nacieron” (Zorrilla de San Martín, 1888, p. 3); “y nace esplendor de luz en las auroras” (A, fo. 6) por “anuncia el día y, por las tardes, enciende” (p. 4), algo que muestra, sobre todo en los primeros versos, un intenso ensayo de la rima y el ritmo, de la alternancia del tipo métrico que debía alejarse definitivamente de la octava real o del hexámetro dactílico, a pesar de mantener el vínculo con cierta tradición épica como da cuenta en su “Autocrítica” (Zorrilla de San Martín, 1965, p. 15).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Las referencias al Manuscrito A serán señaladas como A, y las de Folios Diversos, FD.



instaurar nombres originarios botánicos, por ejemplo, en especies que, de todos modos, aún hoy se denominan de esa manera (y suponemos que entonces también poblaban la ciudad y la campaña uruguaya), como el mburucuyá, al que Barco Centenera denomina “pasionaria”, y sobre el cual explica, también en clave salvífica, que los pistilos representan clavos y espinas de la simbología cristiana. El manuscrito muestra el registro de una investigación libresca sobre el léxico guaraní. Por poner un ejemplo, en la primera parte del poema (**Figura 3**) se lee: “aun viste el espinillo de su amarillo chal” tachado y en su lugar: “aun viste el espinillo su dorado tipoy” (A, fo. 6) lo que en la *editio princeps* derivará en “amarillo tipoy” (Zorrilla de San Martín, 1888, p. 4). Comparando estas lecciones, notamos dos operaciones de desplazamiento: por un lado, de “dorado” a “amarillo”, una suerte de reversión del lirismo, pero de “chal” a “tipoy” no hay sólo una variante léxica con fines estéticos, sino también una elección explícita por un lexema guaraní, por una prenda de vestir local en contraposición a una europea, aunque no fueran sinónimos.

La lengua del charrúa emerge en la zoología, la botánica y en relación a las creencias y costumbres: se “desnaturalizan” en bastardilla, se analizan en el glosario final. Pero la del charrúa es una voz parecida a la del chajá: los indios gritan, dan alaridos, no articulan palabra (García Méndez, 1991, s/p). Sólo lo hacen algunos, como Yamandú, cuando atrapa a su tribu con su relato de nuevo cacique “cuya ruda elocuencia/es como un vértigo que estalla” (Zorrilla de San Martín, 1888, p. 189). Después del discurso, los charrúas danzan en una escena que recuerda ya no al Yamandú de Centenera, sino a su endemoniado falso mesías Oberá, que hace bailar y cantar a su gente. Ese canto es aprovechado por el sacerdote para evangelizar a los charrúas, haciéndoles adorar subrepticamente a su Dios:

Entre otros cantares que les hacía cantar, el más celebrado y ordinario, según alcancé a saber, era éste: Obera, obera, obera, pa-

ytupa, yandebe, hiye, hiye, hiye, que quiere decir: “Resplandor, resplandor del padre, también Dios a nosotros, holguémonos, holguémonos, holguémonos”. Y yo les hice entrometiesen entre aquellas dos palabras paytupa y la otra yandebe, que quiere decir “también el dulce nombre de Jesús”, por manera que de allí adelante cantaban así: Obera, obera, paytupa Jesús, yandebe, hiye, hiye, hiye (Barco Centenera, 1998, p. 295).

En un proceso de reescritura de Centenera por Zorrilla y de la voz del “otro” por ambos, los cantos de los charrúas son apropiados y modificados, como anota en este pie de página el arcediano. Pero también la asimilación de la escena por parte de Zorrilla, y la transformación de la leyenda de Liropeya y Yanduballo y el soldado Carvalho (que aparecen como prehistoria en la deixis) en la de Tabaré, Blanca y Yamandú, entre otras tantas operaciones que han sido registradas, permiten hablar de un gesto de menardismo de Zorrilla en relación al poema de Centenera, al cual, de todos modos, pretende superar, tal como sostiene en el glosario:

Sin embargo, lo diré sin vana pretensión: no creo que los cronistas de la conquista (incluso el bueno del arcediano Centenera, que tantas cosas archicuriosas vio por esos mundos con los ojos de la imaginación [...] en *La Argentina*), no creo, digo, que los cronistas hayan visto a aquellos indios estafalarios, que tanto quehacer dieron a los heroicos conquistadores con mayor intensidad que la con que yo he visto a mi imposible charrúa de ojos azules (Zorrilla de San Martín, 1888, p. 294).

No sólo en este comentario marginal revela la operación consciente de desautorización, sino que, al decir de Iber Verdugo, “Zorrilla se ha documentado, pero ha desechado toda documentación, conven-

cido de que su verdad poética tiene mayor realidad que la histórica” (1965, p. xxi). El silencio sobre el exterminio de Salsipuedes pero también sobre su documentación se configura en el poema como una excusa, una justificación poética sobre la verdad y la veracidad. Zorrilla reescribe la *Argentina* de Barco Centenera, y lo hace agrupando sus versos en cantos, intentando una epopeya de aquel material narrativo sobre los indígenas, a quienes el arcediano dio más jerarquía que a los españoles. Y si bien es cierto que su poética estaba inscrita en el romanticismo becqueriano, superando el afán historicista de la primera generación romántica, la motivación explícita es repetir la reivindicación del caudillo en *La leyenda patria* y *La epopeya de Artigas*: contribuir a una falaz pero efectiva memoria histórica para la nación.

En suma, Zorrilla retoma la tarea de sus fuentes: hollar el territorio y la memoria de una empresa justificada desde una perspectiva religiosa, dar al charrúa una categoría de raza acabada por cumplimiento de una predestinación inexorable. Así, el charrúa se convierte en un mártir pagano para un país laico que debe entregar su vida para que vivan las nuevas generaciones de uruguayos: generaciones que recibieron casi como único legado sus nombres originarios.

## Referencias Bibliográficas

- Achugar, H. (1985). *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*. Montevideo: Arca.
- Achugar, H. (2008). Imágenes fundacionales de la nación. *Aletria*, 18, 215-219.
- Ancestry Library Edition (2018). *Brazilian Immigration Cards* [base de datos]. Recuperado de <https://ancestrylibrary.proquest.com/>
- Anderson Imbert, E. (1955). La originalidad del Tabaré. En L. M. (ed), *La literatura y la cultura iberoamericanas* (pp. 33-53). Berkeley: California University Press.

- Bajter, I. (2012). Archivocracia y literatura en Uruguay. Figura y método de Roberto Ibáñez. En *Lo que los archivos cuentan* (pp. 31-100). Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Barco Centenera, M. d. (1998). *Argentina y conquista del Río de la Plata*. (S. Tieffemberg, Ed.) Buenos Aires: Eudeba.
- Bente, T. (1991). Cumandá y Tabaré: dos cumbres del indianismo romántico hispanoamericano. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 41(1), 15-23.
- Bermúdez, P. (1852). *El charrúa*. Montevideo: Imprenta Uruguaya.
- (2018). *Brazilian Immigration Cards*. Recuperado el 18 de julio de 2018 de <https://ancestrylibrary.proquest.com/aleweb/ale/do/login>
- Borges, J.L. (1944). Pierre Menard, autor del Quijote. *Ficciones*. Buenos Aires: Sur.
- Brotherson, G. (2000). La América de Rodó: sus banderas y sus silencios. En T. H. (ed.), *José Enrique Rodó und seine Zeit* (pp. 59-71). Frankfurt: Vervuert.
- Caetano, G. (1992). Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis de lo perdurable del Centenario. En H. Achugar, & G. Caetano, *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* (pp. 75-96). Montevideo: Trilce.
- Celuja, A. y Paganini, A. (1979). *Tabaré: proceso de creación*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Cosse, I. y Markian, V. (1996). *1975: año de la orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Trilce.
- Cosse, R. (2008). *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya*. Montevideo: Linardi y Risso-Biblioteca Nacional.
- Díaz de Guzman, R. (1836). Argentina y conquista del Río de la Plata . En De Ángelis P., *Coleccion de obras y documentos relativos a la historia antigua de las provincias del Río de la Plata* (Vol. I). Buenos Aires: Imprenta del Estado.
- El cincuentenario del poema "Tabaré". Homenaje de la intendencia*

- municipal de Buenos Aires a don Juan Zorrilla de San Martín (1936)*. Buenos Aires: Intendencia Municipal.
- Escardó, F. (1873). *Abayubá. Novela histórica*. Montevideo: Imprenta a vapor de LaTribuna.
- Friedlein, R. (2015). A autorreflexividade na épica indianista romantica (Goncalves Dias, Goncalves de Magalhaes, Zorrilla de San Martín, Daniel Campos. En R. B. (ed), *Estudos da AIL em literatura, histórica e cultura brasileiras*. Coimbra: AIL.
- García Méndez, J. (1991). *Tabaré o la leyenda blanca*. En U. Montreal (Ed.). (s/p). Montreal: Ponencia presentada en el coloquio L'indien naissance et évolution d'une instance discursive.
- Goldchluck, G. (2009). *El archivo por venir, o el archivo como política de lectura*. VII Congreso Internacional Orbis Tertius. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Hay, L. (1996). La escritura viva. *Filología. Número especial dedicado a la crítica genética.*, XXVII(1-2), 5-22.
- Henríquez Ureña, P. (1980). *Obras completas*. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.
- Hugo, V. (1836). Cronwell. En V. Hugo, *Ouvres Completes* (Vol. I). Paris: Eugene Reundel.
- Ianes, R. (1999). *De Cortés a la huérfana enclaustrada. La novela histórica del romanticismo hispanoamericano*. New York: Peter Lang.
- Ibáñez, R. (1956). *Originales y documentos de Juan Zorrilla de San Martín*. Montevideo: Instituto de Investigaciones y Archivo Literario. Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Lema, Á. y Pena, F. (2011). Romanticismo y Nación. Configuraciones de la nacionalidad uruguaya en Juan Zorrilla de San Martín y Adolfo Berro. *APLU*, 56-61.
- Lois, E. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.
- López, V. F. (2001). *La novia del hereje*. Buenos Aires: Emecé.

- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Magariños Cervantes, A. (1852). *Celiar*. Madrid: Mellado.
- Meléndez, C. (1961). *La novela indianista en Hispanoamérica*. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Mitre, B. (1847). *Soledad. Novela original*. Paz de Ayacucho: Imprenta de la Época.
- Molina, H. B. (2006). Un nacimiento acooplejado: justificación de la novela en el contexto decimonónico argentino. *Alba de América*, 25(47/48), 457-466.
- Nakata, M. (2010). La interfaz cultural. *Revista peruana de investigación educativa*, 1(2), 7-26.
- Nora, P. (2001). *Les lieux de mémoire* (Vol. 1 La République). Paris: Gallimard.
- Oroño, M. (2015). Las representaciones sociolingüísticas en José Pedro Varela y Juan Zorrilla de San Martín en el Uruguay de fines del siglo XIX: primera aproximación. *Revista Digital de Políticas Lingüísticas*, 27-50.
- Ortiz Gambetta, E. (2013). *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ortiz Gambetta, E. (2016). La leyenda aborígen en la lírica de J.M. Gutiérrez y A. Berro. *Verba Hispanica*, 201-215.
- Ortiz Gambetta, E. (2016). Heteroglosia y tradiciones discursivas. Formas burlescas en la épica de M. del Barco Centenera. *Hipogrifo*, 4.1, 65-86.
- Ortiz Gambetta, E. (2018). Textos permeables: archivo colonial, prensa y literatura. *Universum*, 33.1, 211-239.
- Padrón Favre, O. (2011). *Los charrúas-minuanes en su etapa final*. Montevideo: Tierra Adentro.
- Pérez Pintos, D. y Real de Azúa, C. (s.f.). *Vida y obra de Juan Zorrilla de San Martín* (Vol. Capítulo oriental 7). Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- Pi Hugarte, R. (2007). *Los indios del Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental.

- Pickenhayn, J. (1992). *El amplio mundo de Juan Zorrilla de San Martín. Sus aportes en la materia literaria, filosófica, teatral, historiográfica, pictórica y musicológica*. Montevideo: Barreiro y Ramos.
- Porzecanski, T. (2000). Indios, africanos e inmigrantes: la búsqueda del origen en los nuevos discursos del imaginario uruguayo. En *Catálogo de la exposición "Como el Uruguay no hay"* (págs. 80-101). Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes.
- Sabor, J. (1995). *Pedro de Ángelis. Los orígenes de la bibliografía argentina*. Buenos Aires: Solar.
- Sarmiento, D. F. (1900). *Obras de D.F. Sarmiento* (Vol. XXXVI). París: Belin Hermanos.
- Schmidl, U. (1903). *Viaje al Río de la Plata (1835-1554)*. (B. Mitre y S. A. Lafone Quevedo, Edits.) Buenos Aires: Cabaut y cia.
- Schwartzman, J. (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sommer, D. (2001). *Foundational Fictions. The National Romance of Latin America*. Berkley: University of California Press.
- Speroni Vener, J. (1961). Sobre la edición original de *Tabaré* de Zorrilla. *Revista Iberoamericana de Literatura*, 2/3, 131-134.
- Unzueta, F. (1996). *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima: Latinoamericana.
- Vega, V. d. (1852). Discurso preliminar. En A. Magariños Cervantes, *Celiar* (pp. 5-21). Madrid: Mellado.
- Verdugo, Í. (1965). Estudio preliminar. En J. Zorrilla de San Martín, *Tabaré* (pp. ix-xxxv). Buenos Aires: Kapeluz.
- Zorrilla de San Martín, J. (1880). "El ángel de los charrúas. Cuadro de Juan M. Blanes". (A. S. Cesín, Ed.) *El bien público*, pág. 1.
- Zorrilla de San Martín, J. (1888). *Tabaré*. Montevideo: Rinardi y Risso.
- Zorrilla de San Martín, J. (1965). Autocrítica del *Tabaré*. En Z. d. Martín, *Tabaré*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Uruguay, Intendencia de Montevideo (2018). *Partidas de registro civil de Montevideo*. Recuperado de: <https://catalogodatos.gub.uy>