

fás—y lo mismo podría ser de La Cierva, nuestro sumo sacerdote del saduceísmo conservador—que expresa la quinta esencia del conservadurismo saduceo. Y nuestro interlocutor se descomponía.

Empezamos luego a recitarle las paradojas evangélicas, empezando por aquella de que el que quiera salvar su vida la perderá, luego la de que hay que odiar a los de la familia, la de que quien no está conmigo está contra mí—frente a la cual se dice: «quien no está contra vosotros por vosotros está»—, y al llegar a lo de que es más

difícil que entre un rico en el reino de los cielos que el que pase un camello <sup>(1)</sup> por el ojo de una aguja, nuestro conservador saduceo, socio de la Adoración Nocturna y de las Conferencias de San Vicente de Paul y ciervista él, nos interrumpió bruscamente exclamando: «Bueno, es que Nuestro Señor Jesucristo era un exagerado!» ¡Definitivo!

Exageraciones! Exageraciones! Es lo que ahora han dado en llamar paradojas.

MIGUEL DE UNAMUNO

(España, Madrid).

## El Libreto de “Tabaré”

CUANDO llegó a mis manos la carta del insigne músico español que escribió *Garín y La Dolores*, Tomás Bretón, leía yo, con mucho interés, la página en que Anatole France nos dice lo siguiente:

«No temamos demasiado prestar a los artistas de otros tiempos, un ideal que ellos no tuvieron jamás. No es posible admirar, sin un poco de ilusión; y comprender una obra maestra, es crearla en sí mismo de nuevo... Cada nueva generación de hombres busca una emoción nueva, ante las obras de los viejos creadores.»

El maestro Bretón me hacía saber en su carta fechada en Buenos Aires, que, de muchos años atrás, abrigaba el propósito de escribir una ópera sobre mi poema *Tabaré*. El propósito se había convertido, para él, en obsesión; la música de su obra «era un perpetuo ensueño de su oído;» había venido a América, a la tierra de *Tabaré*, con ese objeto principal; a ver si oía sonar su soñada música en la naturaleza y en el espíritu popular. En resumen: me pedía autorización, y también concurso, para llevar a ejecución su pensamiento.

Yo le contesté inmediatamente que sí, ¿cómo nó? que era suya toda la riqueza de sonidos que pudiera hallar en las entrañas de *Tabaré*, y que yo, por mi parte, no dudaba de que en él había algo que sonaba armoniosamente.

Al expresar esto último, recordaba que el mismo Anatole France, que estaba yo leyendo, me había dado el placer de oírle decir a mis compatriotas, en una conferencia que leyó en Montevideo: «Tenéis una epopeya nacional, que ha sido traducida en todas las lenguas: el poema *Tabaré*, que data, según creo, de veinte años atrás. Ha sido vertido al francés, y he podido entrever su invencible encanto; Juan Zorrilla de San Martín es hoy, para la América del Sud, lo que Long-

fellow, en el siglo XIX, para la del Norte: la voz, la grande voz del río y de la llanura. Su obra fué, según la bella expresión del mismo poeta, amasada con el limo de vuestra tierra virgen y hermosa.»

Si hay en esta transcripción algún pecado de vanidad o vanagloria, como lo está diciendo, con razón acaso, el que esto lee, sírvame de atenuante, además de nuestra común humana flaqueza, lo muy a propósito conque hago la transcripción, como se verá. No estará demás el confesar, por otra parte, que no me siento con fuerzas para desdeñar el aplauso de mis contemporáneos. Confieso que la esperanza de haber realizado algo bello se vigoriza tanto más en mí, cuantos más hombres dicen que han sentido belleza en lo que yo he hecho. Y esa esperanza no debe sernos negada, a los que la tenemos como único estímulo, de tejas abajo.

¡La grande voz del río y de la llanura! También este Anatole France ha oído música, pues, voz de la naturaleza, en mi poema. Y bien; yo declaro haberla oído cuando lo escribí; también yo sentí, con más o menos intensidad o vaguedad, aquello que decía Schiller en su carta a Goethe, cuando le describía el proceso anímico de su inspiración: «Primero, invade mi espíritu una especie de disposición musical; la idea concreta viene después.»

Conocidas son las preciosas páginas de Carlyle sobre Dante, en que habla de eso, de la sustancia musical de que se forma el pensamiento rítmico:

«Si vuestra composición, dice, es auténticamente musical, no solamente en la palabra sino en el corazón y en la sustancia, en los pensamientos y articulaciones, en toda la concepción,

(1) Tanto Chesterton en su *Ortodoxia* como aquí Unamuno repiten la equivocación tradicional de la *Vulgata*. La parábola no habla de un «camello», sino de un «cable».—Nota de A. Reyes, que nos envía este trocito.

entonces será poética; mas no de otra manera. ¡Musical! ¡Cuánto se encierra en esta palabra! Un pensamiento musical es el que ha penetrado hasta lo más íntimo del corazón de las cosas, y puesto al descubierto lo más recóndito de sus misterios»...

«Todos los viejos poemas, el de Homero como todos los demás, son auténticamente cantos... Sólo cuando el corazón del hombre es transportado a las regiones de la melodía, y el acento mismo de su voz llega a convertirse, por la grandeza, profundidad y música del pensamiento, en notas musicales, sólo entonces podemos llamarle poeta».

Convengamos, pues, en que, como yo lo creo, existe algo de eso, algo de música en *Tabaré*, si es que éste es un poema real; pero no basta, o mucho me equivoco, para que la elección de Bretón merezca ser alentada, sin meditarlo un poco. Bien es verdad que mi compatriota Alfonso Broqua, que es todo un artista, ha oído esa intrínseca palpación de vida musical americana en *Tabaré*, y la ha inoculado en inspiradísima partitura; pero el músico uruguayo ha hecho, con mis versos, lo que Schuman, pongo por caso, con los de Heine, su compatriota alemán: ha traducido en música los versos mismos.

Y lo que Bretón va a hacer es otra cosa. La ópera, género que me parece menos intenso que el otro, por lo más extenso, no es sólo deleite del oído; lo es al par de los ojos y de la atención. No basta, para que haya ópera, que se oiga música; es preciso que haya espectáculo, personajes visibles, fábula interesante, acción dramática.

¿La hay suficiente en *Tabaré*? Ese fué el problema que yo propuse a la consideración de Bretón, al contestar su carta, y el que me propuse a mí mismo: el cuadro y desarrollo escénicos de la ópera *Tabaré*.

Y eso fué lo que hizo que encontrara en mi poema algunas personas sonoras, tan nuevas para mí, que parecía que mis estrofas habían retoñado con el tiempo; me hallé con cosas puestas allí por otro que no era yo propiamente; que se habían puesto a sí mismas. Y recordé aquello de la predisposición musical, generadora de ideas, de que habla Schiller, y de lo del crítico francés que nos aconseja no temamos atribuir a los artistas un ideal que ellos mismos no tuvieron. Y también la frase de Platón: «Los poetas dicen cosas grandes y sabias que no entienden». La fábula de mi poema, que analizo como si fuera yo mi propio crítico, es infantil, como concebida a los veinte años; tan infantil como su versificación, llena de candores e ingenuidades, que hoy no escribiría, pero que, por eso mismo, me parecen