

# La invención lírica de la nación: los himnos nacionales de Centroamérica

Por *Leonel* ALVARADO\*

LOS HIMNOS CENTROAMERICANOS en su mayoría se compusieron siguiendo los parámetros del nacionalismo musical decimonónico, inspirado, desde luego, en el romanticismo. Como los monumentos y los símbolos nacionales, los himnos eran parte del proyecto de legitimación de la identidad nacional impulsado, en la mayor parte de los casos, en la época de la Reforma Liberal. Como señala Jim Samson, “la búsqueda de una voz nacional motivó y le dio forma a la composición musical decimonónica”;<sup>1</sup> precisamente, tanto en Europa como en Latinoamérica, la conciencia nacionalista fue la que llevó a la proliferación de los himnos nacionales en el siglo XIX. A propósito de los himnos nacionales africanos, Igor Cusack sostiene que “la mayoría de los himnos nacionales es un recuerdo fosilizado de las ideologías y los eventos [del siglo XIX]”.<sup>2</sup> De esta forma, todo himno refleja la cara de Jano del nacionalismo: la mirada hacia el pasado y el futuro. Si bien algunos fueron compuestos en épocas de crisis, otros surgieron en periodos de optimismo, como los himnos centroamericanos, compuestos en la apoteosis de la Reforma Liberal. En este caso, los himnos expresan una fe casi religiosa en el futuro de la nación, producto del progreso social y, sobre todo, económico esperado. Precisamente, en el himno convergen la nación-Estado y una nación mítica. La primera es concebida como un proyecto que se logra, entre otras formas, a través de la invención de mitos y eventos nacionales. Por ello, la invención mítica del pasado prehispánico, como ocurre en los himnos de Honduras y Guatemala, se integra a ese gran proyecto de una nación posible; lo mismo sucede con la redimensión de la gesta independentista o con la percepción lírica del paisaje nacional; esto último es compartido por todos los himnos centroamericanos sin excepción. Los mitos se irán incorporando al proyecto de nación por medio de un discurso concebido por la élite social e intelectual; la eficacia de este discurso dependerá de que sea asumido como suyo por la colectividad.

---

\* Profesor de la Massey University, Nueva Zelanda; e-mail: <l.alvarado@massey.ac.nz>.

<sup>1</sup> Jim Samson, ed., *The Cambridge history of nineteenth-century music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 598. La traducción de los textos en inglés es mía.

<sup>2</sup> Igor Cusack, “Beat the drums, the red lion has roared”, *Journal of African Cultural Studies*, 17 (diciembre del 2005), p. 235.

Los himnos inglés y francés, que son los más antiguos, surgieron en épocas de crisis nacionales, aunque la mayoría se compuso en tiempos de paz, sobre todo en el siglo XIX, cuando surgieron los de América Latina y Europa. *La Marsellesa* fue el primer himno en emplear el ritmo de marcha, mientras que el himno inglés, *Dios salve al Rey*, adoptó el modelo del himno religioso.<sup>3</sup> En algunos casos, al ritmo de marcha de *La Marsellesa* se le suma la impronta de la ópera italiana, de lo que es un buen ejemplo el himno salvadoreño. Esto lleva a Malcolm Boyd a decir que “el [himno] más extenso y más ambicioso, el de El Salvador, no estaría fuera de lugar en una ópera de Verdi”;<sup>4</sup> esto quizá se deba a que el compositor, el coronel Juan Aberle, era de origen italiano. Para Boyd, la mayor parte de los himnos latinoamericanos, sobre todo algunos centroamericanos, son, “sin lugar a dudas, los más extensos, más elaborados y más imprácticos de todos los himnos”.<sup>5</sup> Lo de “impráctico” quizá tenga que ver con el hecho de que, a pesar de la extensión, en himnos como los de Chile, México, Argentina, Honduras, El Salvador y Guatemala se tiende a cantar sólo el coro y una estrofa. Es decir, un gran número de estrofas no se canta y hasta se desconoce porque toda interpretación está supeditada a eventos de limitada duración. Aunque en la escuela se nos obligaba a memorizar el himno completo, sería difícil que un adulto recordara sus decenas de versos. El coro es, pues, el núcleo significativo del himno, así como las primeras notas no sólo lo introducen, sino que producen el efecto de lo reconocible en quien escucha; esas primeras notas son inconfundibles, de ahí su gran importancia mnemotécnica. Boyd no tiene empacho en afirmar que “el texto de los himnos nacionales rara vez posee mérito literario. Lo importante es el fervor patriótico”.<sup>6</sup>

En un estudio que ha alcanzado un carácter canónico, Boyd clasifica los himnos nacionales en cinco categorías: a) aquéllos cuyo modelo ha sido el himno inglés *Dios salve al Rey*; b) marchas, la mayoría inspirada en *La Marsellesa*, aunque la *Marcha Real* de España es más antigua; c) operísticos, cuya influencia proviene de la ópera italia-

<sup>3</sup> Es interesante observar que la tradición europea de tocar el himno en el teatro, al final de la función, se remonta a mediados del siglo XVIII, lo que con la llegada de la radio y la televisión se convirtió en costumbre, pues la programación del día se cerraba con el himno nacional. Durante la Segunda Guerra Mundial, la BBC transmitía los himnos nacionales de los Aliados, atrayendo una audiencia de millones a lo largo de Europa. Malcolm Boyd, “National Anthems”, en Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Nueva York, Grove’s Dictionaries, 2001, vol. 17, p. 46.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 46.

na; *d*) folclóricos, que incorporan tradiciones e instrumentos indígenas como una forma de contrarrestar la influencia colonial; y *e*) fanfarrias, que comprenden el número más reducido de himnos, carecen de texto y son más populares en los países árabes. A este grupo se agregan, en el siglo xx, himnos internacionales como *La Internacional*, el himno panafricano, el de la Unión Europea y el de las Naciones Unidas.<sup>7</sup>

En esta última categoría podrían incorporarse la *Marcha Patriótica de las Provincias Unidas del Sud* y los himnos centroamericanos decimonónicos *La Granadera* y *La Antífona de los Colores*.

La versión actual (y definitiva) de los himnos nacionales de Centroamérica se compuso en las siguientes fechas: El Salvador, 1879; Guatemala, 1896; Costa Rica, 1903; Panamá, 1903; Honduras, 1904; y Nicaragua, 1918. En casi todos los países hubo varios himnos a lo largo del siglo xix; en Nicaragua, para el caso, con cada cambio de gobierno se adoptaba un himno distinto: en 1876, 1889, 1893 y 1909. El primer himno de El Salvador fue de 1866, el segundo (que luego fuera el definitivo), de 1879 y el tercero, de 1891. Por su parte, los himnos de Costa Rica son de 1873, 1879, 1888 y 1903. Los himnos de Guatemala, Honduras, Nicaragua y Costa Rica surgieron de concursos, mientras que los de El Salvador y Panamá fueron comisionados expresamente por el gobierno. Los concursos no estuvieron exentos de controversia, como ocurrió en Guatemala, pues los concursos de 1879 y 1887 fueron declarados desiertos. A esto se suma el hecho de que en 1896 el ganador, quien era miembro del jurado, resultó ser un extranjero, a pesar de que en las bases se estipulaba que sólo podían participar guatemaltecos; en el acuerdo presidencial de 1897 se señala que “el autor de la letra manifestó renunciar [al premio] deseando permanecer anónimo”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>8</sup> Juan Rafael Sánchez Morales, *Origen y evolución de la canción patriótica: historia y didáctica del himno nacional de Guatemala*, Guatemala, Editorial J. de Pineda Ibarra, 1969, p. 112. En 1934, durante la dictadura de Ubico, se revisó la letra del himno “para ajustarla a la realidad histórica, por una parte, y por la otra, para expresar el fervor patriótico sin la mención constante del rojo caliente de la sangre”, *ibid.*, p. 113. A través de estos cambios se atenúa el tono belicista y anticolonial al suprimir todas las referencias al pasado sangriento: para el caso, en el coro “Tinta en sangre tu hermosa bandera / de mortaja al audaz servirá” se pasa a “Libre al viento tu hermosa bandera / a vencer o a morir llamará”; en la segunda estrofa, “Nuestros padres [...] te arrancaron del potro sangriento” se sustituye por “Nuestros padres [...] lograron sin choque sangriento”. Más adelante discutiré el papel que estos “olvidos necesarios” juegan en la conformación del discurso nacional.

En cuanto al himno nicaragüense, el ganador del concurso fue el poeta Salomón Ibarra Mayorga, con *Salve a ti, Nicaragua*. Años después, Ibarra critica lo que llama “el carácter belicoso”<sup>9</sup> de los himnos anteriores, influidos por *La Marsellesa*, y opta por la influencia religiosa, al estilo del himno inglés y apegada a la música preestablecida en las bases del concurso. Su propósito, dice, es reflejar “los propios ideales de nuestro pueblo, tan generoso, tan sufrido y tan trabajador”.<sup>10</sup> Esto no evita que se enfrente a una encrucijada ideológico-estilística, pues debía ceñirse a las bases del concurso y, sobre todo, atenuar lo que podría ser considerado un tono antiimperialista en un momento en que el país estaba intervenido por Estados Unidos. Para evitar esto, las bases eran precisas: “escribir dos cuartetos para las dos partes del himno”, “hablar únicamente sobre la paz y el trabajo”, y “cuidar de que la letra se acomodara lo mejor posible a la estructura musical del himno”.<sup>11</sup> De esta forma se prohibía, como aclara Ibarra Mayorga, cualquier referencia a la situación política del país; incluso el tono antiespañol podía haberse considerado anticolonial, es decir, antiimperialista. La letra, dice Ibarra Mayorga, tenía que circunscribirse “a una ideología determinada (paz y trabajo)”, además de acondicionarse “en buena forma a una pauta métrica musical y extensión estrictamente limitadas”.<sup>12</sup> De esta manera, como señala Ibarra Mayorga, “la primera estrofa del himno, con la sencillez del asunto, fue concebida fácilmente como una expresión del ansia nacional que pedía paz y trabajo después de la enconada lucha fratricida”.<sup>13</sup> Sin embargo, Ibarra Mayorga decide introducir un cambio sutil en la segunda estrofa al sustituir una forma verbal por otra: “frente a la intervención que ahogaba nuestros derechos no podíamos exclamar sin ser traidores: *Brilla* hermosa la paz en tu cielo, / nada *empañ*a tu gloria inmortal [...] Teníamos que reclamar dignamente, gritando a plena luz y a pulmón lleno: *Brille* hermosa la paz en tu cielo (porque no brillaba), / nada *empañ*e tu gloria inmortal (porque estaba empañada)”.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Salomón Ibarra Mayorga, *Monografía del himno nacional de Nicaragua*, Managua, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1955, p. 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>14</sup> *Ibid.* A pesar de utilizar la música de un canto litúrgico compuesto en 1789 por el fraile Ernesto Castinove, los arreglos hechos a partir de 1939 han terminado “desfanatizándola un poco de su antigua y profunda religiosidad”, por lo que el himno, señala Ibarra Mayorga, es “un eslabón entre el pasado conservador y el presente liberal”, *ibid.*, p. 21. Hay que recordar que Ibarra Mayorga escribe estas reflexiones sobre su composición en 1955, en plena dictadura somocista. De hecho, en ese año, el Ministerio de

El hecho de que estos himnos hayan sido compuestos a fines del siglo XIX y principios del XX los ubica en una encrucijada histórica para la región centroamericana, marcada por la Reforma Liberal, la modernización, la intervención norteamericana y la construcción de un imaginario nacional. El himno se convierte, así, en un reflejo de las ideologías que ocupan, aunque sea temporalmente, el poder, y al mismo tiempo se vuelve un texto fundacional. Por pertenecer a épocas diferentes, en este estudio no incluiré ni el himno de Centroamérica *La Granadera*, más bien ligado al periodo postindependentista, ni el himno de la Federación Centroamericana *La Antífona de los Colores*; tampoco analizaré el himno de Belice, compuesto en 1963 y adoptado en 1981, aunque los dos ejes discursivos de este último —el tono anticolonial y la exaltación de la belleza natural— también sean parte del discurso nacionalista e identitario de la mayoría de los himnos centroamericanos.

*“Con ardientes fulgores de gloria  
se ilumina la nueva nación”: el imaginario nacionalista*

CON el fin de delinear de manera concisa el concepto de nacionalismo, al que me referiré a lo largo de este trabajo, puede argumentarse, como hace ver David Miller, que el nacionalismo se caracteriza por tres elementos esenciales: *a*) las naciones son reales, es decir, hay algo que diferencia a la población de una nación de la de los países vecinos: los salvadoreños son distintos de los hondureños o los guatemaltecos de los panameños; *b*) la pertenencia a una nación tiene implicaciones prácticas: confiere derechos e impone obligaciones; *c*) la nacionalidad tiene un sentido político.<sup>15</sup> A partir de estas características, el concepto *nación* ha cambiado desde la percepción expresada por Ernest Renan en 1882, según la cual la nación se basa en la voluntad de sus miembros de unificarse y reconocer lo que tienen en común, como la historia, las tradiciones etc.<sup>16</sup> En los himnos nacionales se promueve esta voluntad de ser parte de una comunidad, la que se define, precisamente, por una identidad compartida; de ahí la importancia de resaltar el capital sim-

---

Relaciones Exteriores de Nicaragua publicó su *Monografía del Himno Nacional de Nicaragua* “para conmemorar en forma digna y oportuna el 27 de mayo, día de doble regocijo para el pueblo nicaragüense, pues conjuntamente se celebran en esta fecha el Día del Ejército y el cumpleaños de la primera dama de Nicaragua, Excelentísima Señora Doña Salvadorita Debayle de Somoza”, *ibid.*

<sup>15</sup> David Miller, “Nationalism”, en John S. Dryzek *et al.*, *The Oxford Handbook of Political Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 531.

<sup>16</sup> Ernest Renan, “Qu’est-ce qu’une nation?”, en *id.*, *Oeuvres complètes*, París, Calmann-Lévy, 1947, vol. 1, p. 903.

bólico (mitos, eventos históricos, paisajes) que unifica a los individuos. La voluntad, según la expresa Renan, se vuelve un objetivo común, por lo que el himno se proyecta desde el pasado hacia el futuro, ligándose, así, al proyecto de construcción de la nación. Por lo general, en el himno nacional se expresan dos tipos de nacionalismo: uno liberal y pacifista, que exalta los valores nacionales; y el otro cívico-bélico, en el que se exhorta a la población a defender esos valores nacionales ante la agresión extranjera.

El nacionalismo y el patriotismo están ligados, pero tienen sus divergencias. El primero es “una ideología moderna” que apareció a fines del siglo XVIII, vinculado, de una manera muy compleja, a algunas manifestaciones esenciales de la modernización de la sociedad, como la industrialización, la democracia, la movilidad social y los Estados soberanos.<sup>17</sup> Sin duda, el nacionalismo retiene algunas de las características esenciales del patriotismo. El patriota se define por el amor a su país, por un compromiso que lo lleva tanto a defender sus intereses como a contribuir a su desarrollo.<sup>18</sup> En este caso, el país no es sólo un espacio físico, delimitado por las fronteras, sino también el sistema político. Aunque estos factores se integran al concepto de nacionalismo, éste va más allá, pues está ligado a la identidad nacional y cultural, las que se definen por la lengua, la religión, la música, la comida etc. Estos aspectos son fundamentales para definir el carácter de una nación.

En su interpretación de 1983, Ernest Gellner destaca, precisamente, la forma en que la nación-Estado moderna integra lo político, lo nacional y lo social a través de una “voluntad” unificadora.<sup>19</sup> En la misma línea de pensamiento, Benedict Anderson habla de la capacidad individual de pensar más allá de los límites restringidos de la comunidad para integrarse a una “comunidad imaginada”, de la que forman parte individuos que nunca conoceremos personalmente, pero que conviven en el mismo territorio.<sup>20</sup> Aunque ambos planteamientos presentan una interpretación universal que busca definir el nacionalismo como un fenómeno singular y esencialmente europeo, Anderson enfatiza el proceso para llegar a la construcción de la nación, pues concibe al nacionalismo como un producto cultural. Asimismo, destaca la impor-

---

<sup>17</sup> Miller, “Nationalism” [n. 15], p. 531.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Ernest Gellner, *Nations and nationalism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983, pp. 54-55.

<sup>20</sup> Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso, 1991, p. 46.

tancia que la convergencia del capitalismo y la tecnología de la letra tuvo en el desarrollo de la conciencia nacional. En este sentido, el himno es un producto ejemplar de lo que Anderson denomina “la lengua nacional impresa”,<sup>21</sup> pues está ligado al discurso institucional de la nación-Estado. Sin duda, esta lengua oficial difiere de la lengua nacional hablada por la población; esto no impide, como se verá más adelante, que la colectividad asuma el sustrato nacionalista del himno, a pesar de un estilo y un ideario formulados según los lineamientos del discurso oficial. A esto contribuye el hecho de que el himno no es un producto descontextualizado del capital emblemático nacional. Es decir, el himno es un texto fundacional, junto a las constituciones nacionales, los monumentos y demás emblemas que conforman el capital cultural simbólico de la nación. Por lo tanto, no es casual que los himnos actuales hayan aparecido en el periodo de modernización de la nación, impulsada por la Reforma Liberal; ésta impuso no sólo un programa de gobierno basado, sobre todo, en el progreso material, sino también una ideología, lo que está claramente ejemplificado en los himnos nacionales de Centroamérica. De ahí que el himno sea un producto ideológico que refleja e impone una visión de la identidad nacional y cultural.

La abundante crítica sobre el nacionalismo lo ha definido como *a)* un constructo occidental uniforme; *b)* el producto de un proceso cultural; y *c)* un concepto “negociado” intensamente al interior de cada nación.<sup>22</sup> Este último factor es el que lleva a la prevalencia de una ideología o una forma de concebir la nación sobre otras ideologías. El himno surge de esta negociación, de lo que es un claro ejemplo el hecho de que en muchos países un cambio de gobierno lleve a “actualizar” o incluso reemplazar el himno; esto ha ocurrido, para el caso, en Nicaragua, El Salvador, Costa Rica y Guatemala. El himno, como el concepto de nación, se debate y se negocia para llegar a una versión que termina imponiéndose. No es una negociación entre el poder y la población, sino entre las ideologías que compiten por el poder; esto, como hace ver Susana Poch, lleva a la utilización en el himno de un “lenguaje poético como vehículo para formular un discurso político que [reproduce] la orientación ideológica de los sistemas en formación”.<sup>23</sup> Por lo

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Kelly M. Askew, *Performing the nation: Swahili music and cultural politics in Tanzania*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 10.

<sup>23</sup> Susana Poch, “Himnos nacionales de América: poesía, Estado y poder en el siglo XIX”, en Hugo Achugar, comp., *La fundación por la palabra: letra y nación en América Latina en el siglo XIX*, Montevideo, Universidad de la República, 1998, p. 80.

tanto, concluye Poch, se lucha no sólo por el poder político, sino también por el poder de los signos, con lo que el vencedor termina imponiendo “al mismo tiempo que su ley, su retórica y sus símbolos”.<sup>24</sup>

No hay que olvidar que, como gran parte de los himnos de otras naciones, casi todos los himnos centroamericanos surgieron de concursos convocados por el gobierno de turno. Por ello, no sólo se trata, como veremos más adelante, de una percepción individual y selectiva de la historia patria, sino de una visión sancionada por un comité, con la venia directa del presidente de la república. Esto es parte de lo que Pierre Bourdieu llama la “dimensión simbólica del efecto del Estado”, configurada por un microcosmos burocrático y un universo de agentes, que conforman una nobleza estatal encargada de generar e instituir discursos preformativos del Estado; éste termina siendo lo que aquéllos deciden que debe ser.<sup>25</sup> Así, a través del himno nacional se impone una visión patriótica y una imagen de la nación sancionadas por la autoridad según los parámetros históricos y, sobre todo, ideológicos de una época determinada. En el caso de Centroamérica, como he señalado, esta encrucijada histórica está marcada por la Reforma Liberal y el cientificismo positivista. Lo que a fin de cuentas se manifiesta en este periodo en el que se produce el capital simbólico e institucional de las naciones emergentes es la intención de imponer una hegemonía que no sólo tiene efecto en el presente de la nación sino que se proyecta hacia el futuro; este objetivo se logró, al menos a través del himno nacional, pues las aspiraciones construidas desde el poder terminaron siendo adoptadas por la mayoría.

Ahora bien, que las exhortaciones bélicas de los himnos de Guatemala, Honduras y El Salvador o el proyecto positivista de los de Nicaragua, Costa Rica y Panamá no se hayan llevado a la praxis durante el siglo xx no implica que el ideario patriótico haya fracasado. Por el contrario, los himnos han logrado imponer una visión del patriotismo que todavía se manifiesta en aspectos de la vida cotidiana, como la escuela y el deporte. Es decir, lo que sobrevive del himno es el llamado patriótico, no tanto el programa político. Así, como veremos, el discurso ideológico decimonónico se ha trasplantado a la cancha de fútbol, la que se convierte en el campo de batalla en el que “encendidos en patrio ardimiento” (Guatemala) se defiende la “gloria inmortal” (Nicara-

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>25</sup> Pierre Bourdieu, “Rethinking the state: genesis and structure of the bureaucratic field”, en George Steinmetz, ed., *State/Culture: state-formation after the cultural turn*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 71.



gua)<sup>26</sup> de la patria; se trata de un tipo de *performance* de una identidad social y cultural elaborada en una época distinta y desde otros paradigmas, pero cuyo *mensaje* no ha perdido vigencia.

Sin duda, el himno nacional es un producto elitista, elaborado por una cultura letrada e impuesto, como la imagen de la nación-Estado, desde arriba. De hecho, los primeros himnos nacionales compuestos y adoptados en Centroamérica responden a los intereses cívico-patrióticos, es decir, ideológicos, de las élites conservadoras que asumen el poder inmediatamente después del fracaso del proyecto unionista de la Federación; estas élites constituyen lo que Edelberto Torres-Rivas llama “la clase dominante del primer momento —el hacendado señorial, comerciantes exportadores, alto clero y una élite burocrática y militar”.<sup>27</sup> Claro que no sólo las élites son capaces de imaginar comunidades e inventar tradiciones; la historia ha demostrado lo contrario. Sin embargo, el caso del himno es excepcional porque, por una parte, es un discurso letrado y, por otra, se ha perpetuado a través del discurso pedagógico nacional. Ni siquiera la historia convulsa de la región centroamericana ha tenido mayor repercusión en el relato cívico-histórico del himno. En países como Rusia, China y Sudáfrica, para citar sólo unos ejemplos, los grandes eventos históricos han resultado en cambios radicales tanto en la letra como en la música del himno. Pero en Centroamérica, como en toda Latinoamérica, ni las revoluciones se han planteado la posibilidad de reemplazar el himno; curiosamente, esto era frecuente en el siglo XIX en países como Nicaragua, El Salvador y Costa Rica. En Nicaragua, durante el gobierno sandinista se prohibía una versión del himno interpretada por la banda de guerra de la Guardia Nacional somocista, y aunque se consideraba que la canción “Nicaragua, Nicaragüita”, de Carlos Mejía Godoy, era el himno popular del país, nunca llegó a oficializarse.

Obviamente, el nacionalismo impuesto por las élites a fines del siglo XIX y principios del XX ha cambiado. Esto se ha debido a que el nacionalismo, como lo definen Kelly M. Askew, Benedict Anderson y Michael Herzfeld, es un proceso y no es del dominio de una minoría; tampoco se trata de “una ideología abstracta producida por unos y consumida por otros”, por lo que “debe ser conceptualizado como una serie de relaciones negociadas continuamente entre gente que compar-

---

<sup>26</sup> Al citar versos y/o estrofas de los himnos, entre paréntesis señalaré el país al que el himno pertenece.

<sup>27</sup> Edelberto Torres-Rivas, *Interpretación del desarrollo social centroamericano: proceso y estructuras de una sociedad dependiente*, San José, Costa Rica, Universitaria Centroamericana, 1981, p. 42.

te un espacio geográfico, político e ideológico definido”.<sup>28</sup> Como concluye Askew, “ninguna cantidad de retórica puede construir una nación si no es capaz de resonar entre la ciudadanía”.<sup>29</sup> En algunos casos, incluso los menos privilegiados tienen el poder de “secuestrar” y reconfigurar el proceso de construcción del nacionalismo.<sup>30</sup> Lo que cambia, en el caso del himno nacional, no es el discurso en sí, sino los usos que de éste hace la mayoría. Un ejemplo excepcional es la forma en que el inmigrante centroamericano reinventa el capital simbólico que le inculcaron en la escuela para redefinir su relación de pertenencia a una patria lejana; otro ejemplo es el patriotismo del himno ligado al fútbol, con lo que el legado patriótico cumple otra función dentro del imaginario nacional. En ambos casos, los ciudadanos no son relegados a la función de observadores pasivos y acatadores mudos de los dictados de la autoridad.<sup>31</sup>

*“¡Vivan siempre el trabajo y la paz!”:  
el himno secular al progreso*

Como he señalado, tanto en Centroamérica como en la mayoría de los países latinoamericanos, la adopción de un himno nacional estuvo ligada a la modernización impulsada dentro del gran proyecto de construcción de la nación. La modernización en términos económicos, políticos y sociales sólo era posible a través del establecimiento de un orden garantizado, en la mayoría de los casos, por un gobierno de mano dura. El orden político se conjugaba con una libertad económica que, como dice Leopoldo Zea, sólo beneficiaba a quienes poseían “medios susceptibles de ser aumentados”. En otras palabras, el orden político estaba “al servicio de la libertad económica de la burguesía”.<sup>32</sup> Los derechos políticos de la mayoría se supeditaban al progreso material de los que detentaban el poder, de quienes, paradójicamente, emanaban los principios de libertad y fraternidad expresados en los himnos nacionales. Recordemos que estos principios se sustentaban en el trabajo y la paz. Así, la élite imponía el orden y era garante de la paz, mientras el “noble pueblo” se afanaba en el trabajo; éste era el derecho conquistado por el pueblo y su recompensa era “eterno prestigio, estima y ho-

---

<sup>28</sup> Askew, *Performing the nation* [n. 22], p. 12.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica: del romanticismo al positivismo*, México, El Colegio de México, 1949, p. 369.

nor” (Costa Rica), pero no progreso material. Su recompensa era, pues, un ideal cívico, ya que el “pródigo suelo” producía las riquezas de la burguesía liberal. Si se volvía necesario defender este orden armonioso ante una posible agresión extranjera, el pueblo podía “la tosca herramienta en arma trocar” (Costa Rica), por lo que su muerte honrosa en el campo de batalla sería otra forma de recompensa.

Desde esta perspectiva positivista, la propuesta discursiva del himno es coherente, pues los ideales que termina imponiendo a la mayoría son tanto justos como incuestionables. Aunque el aparato económico-político que le sirve de trasfondo sólo beneficie a la élite, qué mejor recompensa para el pueblo que el extraordinario legado de trabajar y morir por la patria; la burguesía podrá acumular riquezas, pero esto no se compara con el “eterno prestigio” conferido al pueblo. Si la nación surge como una comunidad imaginada, los ideales que el discurso letrado le hereda a la comunidad son, de hecho, imaginarios; como veremos más adelante, los himnos llegan al extremo de reinventar los mitos nacionales. Las premisas a través de las cuales la mayoría se inserta en el relato de la nación son falsas; textos fundacionales como el himno, las constituciones y los emblemas cívicos son discursos que imaginan el papel que el pueblo debe cumplir en la formación de la nación, pero son, sobre todo, textos sustentados en una ideología defendida por los intelectuales y sancionada por el poder; recordemos que uno de los discursos esenciales de la modernización del país es la implantación de un programa de educación pública diseñado desde los parámetros anteriores. No importa que entre la retórica y el pueblo que la acata y termina asumiéndola como suya haya una gran distancia (y de esto es buen ejemplo el himno nacional); lo que cuenta es la eficacia del ideal convertido en meta común. En esto reside la eficacia incuestionable del himno nacional, pues la colectividad no lo asume como lo que es, un discurso ideológico, sino como un instrumento patriótico. El pueblo entra en el discurso del himno únicamente como personaje emblemático de quien se espera (la patria espera) trabajo y honor, y el pueblo acepta esta misión: contribuir al desarrollo y la defensa de una nación ideal. Al gobierno le corresponde, según el positivismo, garantizar la libertad, siempre y cuando ésta no atente contra los intereses políticos y económicos de la burguesía. Ésta, dice Zea, identificaba su orden con el orden nacional.<sup>33</sup>

Como sostiene Arturo Andrés Roig, el positivismo fue “una de las manifestaciones más violentas y efectivas de modernización, mucho

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

más profunda y extendida que la que se vivió en el mundo hispanoamericano de la segunda mitad del siglo dieciocho por obra de la política y el pensamiento ilustrados”.<sup>34</sup> En el caso específico de Centroamérica, el positivismo se asume “como un instrumento al servicio de la ideología liberal y como un instrumento anticlerical”.<sup>35</sup> Precisamente la herencia liberal llevó a la separación de la Iglesia y el Estado en favor de una sociedad laica. Este carácter laico se refleja en el himno y es lo que lleva a adoptar el estilo de la marcha (como en *La Marsellesa*), en vez del himno religioso (al estilo inglés). La ausencia de Dios en los himnos de Guatemala, El Salvador y Honduras se explica tanto por la influencia del positivismo como porque fueron compuestos siguiendo el modelo del himno francés. Sin embargo, el mero hecho de considerarlo un himno, del latín *hymnus*, resalta su carácter semisagrado.

Por lo tanto, el nacionalismo promovido a través del himno está ligado a una ferviente secularización de la sociedad, de tal modo que al separarse de la Iglesia, el Estado o la nación se convierte en el nuevo ideal del individuo. Así, el culto a Dios es reemplazado por el culto a un ideal cívico cuyo emblema es la nación y cuyo objetivo es la comunión entre los hombres. Como señala Samson, “la nación podía representar un mecanismo útil para alcanzar un cierto grado de integración social, reemplazando la relación espiritual del hombre con Dios por la relación sociopolítica del hombre con el hombre”.<sup>36</sup> La nación se convertía, así, en una fuente de identidad, no espiritual, sino cultural. Esto es lo que, de acuerdo con Anderson, llevaba a la creación de una “comunidad imaginada”, basada en la unidad de creencias que se definía por lo compartido interiormente, así como por sus diferencias con respecto a otras naciones. El modelo de nacionalismo cívico que, como dice Samson, se desarrolló a principios del siglo XIX, implicaba “libertad e igualdad entre las ciudades del Estado, pero no más allá de sus fronteras”.<sup>37</sup> A ello se refiere Anderson cuando dice que la nación es una comunidad limitada y soberana. En esto reside, precisamente, su exclusividad. Al igual que el sistema de creencias de la Iglesia, a la que reemplazaba, esta comunidad necesitaba de sus ceremonias, sus discursos, sus mitos; lo que llevó a la creación de credenciales, institucio-

---

<sup>34</sup> Arturo Andrés Roig, “El positivismo en Hispanoamérica y el problema de la construcción nacional: consideraciones histórico-críticas y proyecto identitario”, en Francisco Colom González, ed., *Relatos de nación: la construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005, p. 663.

<sup>35</sup> Zea, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica* [n. 32], p. 52.

<sup>36</sup> Samson, ed., *The Cambridge history of nineteenth-century music* [n. 1], p. 570.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 569.

nes e historias que la validaban. Aquí es donde entran los monumentos, la arquitectura edilicia, los emblemas cívicos y los himnos nacionales, pues son la expresión de la esencia de la nación.

La separación entre Iglesia y Estado, que tanto se refleja en los himnos centroamericanos, no impide que en el himno se recurra a la iconografía católica; sólo que en este caso su función es promover ideales laicos. En otras palabras, los símbolos cristianos, como el altar, el alma y el cielo, son secularizados para promover ideales no religiosos. Se les incorpora al discurso del himno porque gozan de un prestigio ancestral que se transfiere al valor emblemático que ahora cumplen dentro del himno. Así, en la psique de quien adopta el himno como suyo, el altar siempre será una expresión de grandeza, aunque ahora se trate del “altar de la patria”. Dios es reemplazado por la imagen de la patria, pero antes le transfiere su aura mística. De la misma manera, el alma ya no aspira a la inmortalidad cristiana, sino al honor inmortal de caer en defensa de la patria. El cielo tampoco es una aspiración divina, pues es sustituido por una franja de la bandera; lo que se retiene del cielo es su blancura, la que nadie debe atreverse a manchar: “Es tu enseña pedazo de cielo / en que prende una nube su albura / y ¡ay de aquel que, con ciega locura, / sus colores pretenda manchar!” (Guatemala).

Esta abundancia de elementos religiosos secularizados es común a todos los himnos de la región. Para el caso, en el himno de El Salvador se habla de “la dicha suprema”, “su gloria mayor”, “fe inquebrantable”, “su grandioso destino”, “su antiguo valor proverbial”; mientras que en el himno guatemalteco el suelo es sagrado y el único altar de sus hijos es “el altar de la patria”; por su parte, la “nueva nación” panameña se construye “con ardientes fulgores de gloria”, cubriendo “con un velo [...] el calvario y la cruz” del pasado; hacia el final del himno de Honduras la bandera se vuelve un “emblema divino” que cobija con sus “pliegues gloriosos” a los que mueren defendiendo la patria. Esta fusión de la iconografía católica y el ideario nacionalista, es decir, de lo espiritual y lo político, permite construir una iconografía nacional. Así, la bandera funciona como un manto sagrado y también político; y la colectividad debe aspirar a morir defendiéndola, ése es el ideal, por lo que la recompensa será caer en el suelo sagrado de la patria arropado en ella. La lucha es política, pero el ideal que se persigue tiene una fuerte dosis de religiosidad. Este uso de la iconografía religiosa con fines político-militares no es nada nuevo y tiene su más alta expresión en el hecho de que la Virgen de Suyapa sea patrona de Honduras y del

ejército nacional. Volvemos, así, a la dualidad como tradición, de lo que los himnos nacionales son muy buen ejemplo.

Junto a la iconografía católica secularizada se recurre al uso de la metáfora biológica, que proviene del romanticismo y es parte de esa “tendencia biologicista”, reforzada en el pensamiento positivista por las doctrinas de Darwin.<sup>38</sup> La metáfora biológica está ligada no sólo al determinismo darwinista, sino también a la idea de trabajo y progreso, ya que los recursos naturales son parte esencial de esa riqueza que llevará a la modernización de la nación. De por sí, con el término *positivismo*, surgido a principios del siglo XIX, “se quiere ponerle nombre a la filosofía de la sociedad industrial, así como al saber científico-técnico indispensable para el desarrollo de la industria”.<sup>39</sup> El desarrollo industrial era parte de la utopía nacionalista de los gobiernos centroamericanos de las últimas décadas del siglo XIX. De hecho, una de las vías para el progreso que llevaría a la modernización fue abrir el territorio nacional a la explotación bananera.

Además, el progreso también está ligado tanto al desarrollo del país como a la construcción de una identidad nacional. En este sentido, la utopía era doble porque se buscaba un desarrollo que fuera material y ciudadano o cívico. Desde las décadas anteriores, el romanticismo se había planteado la cuestión de la identidad nacional a través de “la descripción de paisajes y costumbres”.<sup>40</sup> Es decir, la propuesta en este caso era esencialmente literaria, pues consistía en la descripción del “alma nacional”. Como señala Roig, “si bien lo literario no se perdió, se puso el acento en lo social, más en lo ‘típico’, avanzándose hacia un análisis con pretensiones científicas”.<sup>41</sup> Por lo tanto, ya no interesaba la imagen bucólica que tenía como objeto pintar costumbres, sino una perspectiva sociológica, que llevaría a la sistematización de datos de experiencia, empleando formas narrativo-científicas. Así, se formuló un discurso denominado “psicología de los pueblos”, que oscilaba entre el tratado y el ensayo.<sup>42</sup>

De esta forma, en el himno nacional de los países centroamericanos convergen el realismo costumbrista del romanticismo, con su visión bucólica del paisaje (la india virgen, los paisajes, los labriegos sencillos), y el discurso científico que aboga por el progreso, no sólo

---

<sup>38</sup> Roig, “El positivismo en Hispanoamérica y el problema de la construcción nacional” [n. 34], p. 673.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 675.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 674.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 675.

individual sino también nacional. Es decir, a la visión romántica del paisaje, el discurso positivista incorpora la percepción utilitaria de la naturaleza: el paisaje convertido en recurso natural: “¡Salve patria! Tu pródigo suelo / dulce abrigo y sustento nos da” (Costa Rica), “El progreso acaricia tus lares / al compás de sublime canción” (Panamá). En el himno guatemalteco, el hierro de las cadenas coloniales fue “fundido” para fabricar “el arado que el suelo fecunda / y la espada que salva el honor”; se da, así, el enlace entre el discurso liberal-positivista y el patriótico: el arado que impulsa el desarrollo económico y la espada que lo defiende. De esta forma, los himnos echan mano de símbolos coloniales, esencialmente feudales (el arado, el labriego, la pica y la pala), para promover la modernización capitalista del país. En las bases del concurso para seleccionar el himno de Nicaragua se pedía escribir dos cuartetos que hablaran sobre el trabajo y la paz. En este sentido, los polos a través de los cuales el individuo accede a una identidad nacional son el sacrificio heroico romántico y la abnegación al trabajo. El individuo es, pues, espíritu y agente de cambio, de tal forma que el idealismo se concatena con la acción. El himno tiene, así, repercusión directa en la psique colectiva, pues exhorta a impulsar el desarrollo de la nación, lo mismo que a defenderla de la agresión extranjera. Por lo tanto, el himno establece los parámetros de un compromiso con la patria, definiendo, a la vez, el perfil psicológico del sujeto, quien es visto como un patriota. Desde esta perspectiva romántico-patriótica, quien no está dispuesto a defender el honor de su patria ni a trabajar en aras del progreso de la nación es un apátrida.

Parte del romanticismo discursivo del himno es la visión idílica del pasado indígena; esto llevó a esa visión folclórica del buen salvaje que todavía se practica en la sociedad, pues es avalada por la instrucción pública. El “indito” y la “indita” de la danza folclórica son tan inocentes y buenos, desde la perspectiva de Rousseau, como la india virgen del himno nacional de Honduras. Precisamente, en el siglo XIX se inventa el mito de la cornucopia americana, que lleva a mitificar el pasado indígena en detrimento del *status* social (y humano) del indígena. El positivismo reafirma la posición colonial de que el indio (así como el negro) es inferior, por lo que es un obstáculo para el progreso; como es sabido, esto llevó a extremos genocidas, como la Campaña del Desierto, en Argentina. Así que en el himno hondureño, tanto la india virgen como el cacique Lempira son seres míticos, integrados a una percepción mito-histórica nacional.

Lo anterior tiene que ver con la percepción positivista del “lugar” que cada quien debe ocupar dentro de la estructura social, la que,

como dice Roig, está “sometida a un orden”.<sup>43</sup> Así, el único lugar que el indígena puede ocupar es el mítico, pues no tiene cabida en el orden social del presente desde el que se escribe. Por su parte, el sujeto no indígena puede convertirse en héroe en el campo de batalla y labrador en el suelo nacional. A su manera, el conquistador ocupa un lugar mítico que lo exime de las atrocidades coloniales, a pesar de que el encuentro con la América comienza con una violación, a la que en el himno nacional de Honduras se alude con el eufemismo del “beso de amor” con que “el audaz navegante [...] consagró” a la indígena americana. Esta visión romántica despoja al indígena de su libre albedrío y reconstruye la imagen histórica del conquistador, quien aparece como un “audaz navegante”. Toda esta manipulación discursiva tiene el objeto de promover la idea de un orden, cuyo origen es casi providencial. Dicho orden lleva a definir una identidad nacional hecha, como ya he señalado, de olvidos necesarios. Para el caso, en 1824, la Asamblea Constituyente de Guatemala formula un proyecto que insta a que los poderes locales “se dediquen con las medidas parecidas, prudentes y eficaces a extinguir los idiomas de los primeros indígenas y que ayuden a que aquellos que se llaman ‘ladinos’ se establezcan entre los indígenas con el fin de promover la extinción de sus lenguas nativas y su ilustración”.<sup>44</sup>

Desde esta perspectiva, puede argumentarse que, exceptuando el caso de Costa Rica, el himno nacional de la mayoría de los países centroamericanos es un canto mestizo que promueve la visión de una identidad igualmente mestiza; dicha visión parte de un pasado mítico idealizado y sólo puede ser defendida y desarrollada por el honor y el trabajo de las clases emergentes: el criollo, el hispano-indígena y el inmigrante europeo. Para unos la riqueza es material, pero para la mayoría no pasa de ser un ideal.

En la mayor parte de los himnos centroamericanos, por la época de composición, la preocupación no es la ruptura con el pasado colonial, sino la afirmación de un proyecto nacional decidido a mirar hacia el futuro. La imagen de la patria se inventa en el presente, mientras que el pasado aparece como un momento histórico ya superado: “Terminaron guerreros fragores, / sólo reina el amor fraternal” (Panamá); “Conquistaron tus hijos, labriegos sencillos, / eterno prestigio, estima y

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 676.

<sup>44</sup> Citado por Jean Piel, “¿Fuera el Estado del Estado? ¿Afuera la Nación? El Quiché oriental frente al Estado-nación guatemalteco de 1821 a 1970”, en Arturo Taracena Arriola y Jean Piel, eds., *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, San José, Universidad de Costa Rica, 1995, pp. 181-202, p. 183.



honor” (Costa Rica). Es decir, los hijos de la patria “conquistaron” el derecho a forjar su propia historia, su propio legado, en el presente. Esto se refleja en la predilección por formas verbales en presente y futuro. De hecho, en los himnos de Panamá y Costa Rica sólo hay un verbo en pasado: “terminaron” y “conquistaron”, respectivamente; mientras que en el breve himno nicaragüense no hay ningún verbo en pasado, pues las formas verbales empleadas son el presente y el subjuntivo; en el extenso himno salvadoreño, los cinco verbos en pasado (soñó, fue, escribió, logró, segaron) aluden a acciones proyectadas hacia el futuro, como soñar, escribir, lograr y segar; lo mismo puede decirse de los cuatro verbos en pasado del himno guatemalteco (forjaste, lucharon, lograron, dieron), pues tienen que ver con el proyecto de forjar una nueva nación y luchar y dar la vida defendiéndola; el himno hondureño es la excepción, ya que cinco de sus ocho estrofas están dedicadas al pasado colonial o, mejor dicho, a reinventarlo; a esto se agrega una estrofa dedicada a la Revolución Francesa; las dos estrofas restantes (una de ellas, el coro) son un canto a la bandera, como emblema de esa patria que se exhorta a defender.<sup>45</sup>

Este aspecto del himno hondureño problematiza su inserción en el discurso ideológico liberal, pues es un texto que se centra en el pasado y no responde al proyecto de modernización política, social y económica, como lo hacen los otros himnos de la región. De hecho, es el único himno que no hace referencia al trabajo y la paz, esto es, al discurso positivista del orden y el progreso. Esta ausencia del discurso positivista, esencial en la política liberal,<sup>46</sup> quizá tenga que ver con el hecho de que la base económica del país haya estado dominada por una oligarquía terrateniente tradicional, con lo que “no se pudo imprimir un impulso vigoroso a la agricultura de exportación”,<sup>47</sup> que era la base del modelo de desarrollo impulsado durante la Reforma Liberal. Además, la actividad económica más importante era la exportación, primero de oro y plata, y luego de banano; lo que implica que la pro-

---

<sup>45</sup> El himno hondureño está más cerca de los himnos sudamericanos postindependentistas, como los de Venezuela (1811), Argentina (1813), Chile (1819) y Perú (1821). En todos ellos se recurre a una serie de lugares comunes: el español es el tirano y el indígena el bravo guerrero que rompe las cadenas y el yugo coloniales. Asimismo, en los himnos de Honduras, Chile y Perú se hace referencia a “tres siglos” de esclavismo y humillación. Este discurso postindependentista no sólo resulta tardío, sino que desliga al himno hondureño del proyecto reformista liberal.

<sup>46</sup> Precisamente, en 1883, el presidente Marco Aurelio Soto hablaba “del interés que está despertando Honduras en el mundo industrial por sus grandes recursos naturales”. Marco Aurelio Soto, *Textos políticos*, Tegucigalpa, SECTUR, 1987, p. 49.

<sup>47</sup> Torres-Rivas, *Interpretación del desarrollo social centroamericano* [n. 27], p. 70.

ducción agrícola no tenga ninguna repercusión en el desarrollo de una conciencia nacional, sobre todo al estar controlada por el capital extranjero. No se establece, como en Guatemala, El Salvador y, sobre todo, Costa Rica, una burguesía cafetalera empeñada en perfeccionar “las instituciones políticas y la expansión de la economía nacional”.<sup>48</sup> El sistema económico no tuvo mayor repercusión en la reordenación de la estructura social, como sí ocurrió en los otros países; esto, como digo, quizá explique la ausencia del eje orden-progreso en el himno nacional.

Volviendo a la relación entre el presente y el pasado, en los himnos centroamericanos no se busca establecer “un pasado propio”, como dice Susana Poch con respecto a los himnos sudamericanos,<sup>49</sup> sino un presente propio y, sobre todo, necesario. Pero se trata, claro, de un presente modelado ideológicamente por la oligarquía para ser impuesto a la población; éste será el presente que se convertirá en el pasado de la colectividad. Ése es el papel que actualmente cumplen los himnos nacionales, pues son depositarios de una memoria colectiva forjada en una época determinada y con fines específicos. El pasado anterior a esa época es filtrado por el tamiz ideológico de quienes fundan intelectual y económicamente la nación. El pasado es reinventado, como ocurre en el himno hondureño, o, incluso, olvidado: “Es preciso cubrir con un velo / del pasado el calvario y la cruz” (Panamá). Sin embargo, a pesar de estar anclado en un presente específico, el himno está destinado a ser ahistórico, es decir, eterno. Este presente se reactualiza en cada nueva *performance*, ya que la colectividad repite, como dice Poch, “fórmulas iniciáticas” que revalidan un “pacto fundacional” de implicaciones políticas, éticas y, claro, bélicas.<sup>50</sup> El alcance de los proyectos de formación de la nación centroamericana (y latinoamericana, en general) podrá ser cuestionable, no así la repercusión que los discursos nacionales como el himno siguen teniendo en la conciencia nacional, a pesar de tratarse de invenciones mítico-poéticas de una identidad cultural, social y política posible.

*“Saludemos la patria orgullosos”:  
la voz política de la colectividad*

**T**ODO himno es la expresión de la exclusividad nacional, pues resalta eventos y características exclusivos de cada país; esto ocurre, incluso, en los himnos que promueven la paz. Así, el himno construye una ima-

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>49</sup> Poch, “Himnos nacionales de América” [n. 23], p. 103.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 118.

gen nacional única que cada individuo dentro de la colectividad asumirá como suya. La exclusividad está en la base del orgullo, sobre todo cuando hay contiendas entre dos o más países, tal como ocurre en el deporte, especialmente en el fútbol. Sin duda, la exclusividad es imaginaria o, mejor dicho, es parte de la identidad construida según una serie de parámetros literarios, sociológicos, históricos, políticos, musicales etc. Esta construcción está determinada por la época y, claro, por el perfil artístico y sociopolítico del autor y el compositor. Lo extraordinario es que a lo largo de la historia ambos, sobre todo el autor de la letra, logran imponer su visión particular a una colectividad que la asume como suya. Al respecto, W.B. Yeats, quien fuera parte de un comité nombrado por un periódico dublinés en 1924 para seleccionar la letra del himno nacional irlandés, señala que “los himnos nacionales siempre han sido la expresión de un hombre, escritos para su propio goce, y adoptados después por la nación”.<sup>51</sup> Se trata, así, de la interpretación personal de la historia de un país; dicha interpretación está determinada por los gustos, el estilo y hasta el talento del autor, es decir, por su percepción estética de los eventos que, según él, son relevantes para entender la historia patria. Demás está decir que en el concurso fallado por Yeats, ninguno de los poemas presentados se hizo acreedor al premio porque, como señala el acta del jurado, ninguno “valía cincuenta guineas, ni siquiera una porción”.<sup>52</sup>

Al asumir esa representación de la patria elaborada por el autor, que casi siempre es el ganador de un concurso, el individuo que canta el himno se convierte en sujeto político, pues en él/ella encarnan los ideales de la nacionalidad. Ocurre, así, una *performance* doble: de la patria y del individuo; éste se pone de pie, con la mano en el corazón y canta porque es guatemalteco, salvadoreño etc., un himno que sólo le compete a él y cuyos ideales son suyos. El sujeto pone de manifiesto su nacionalidad, la actúa y la pone en vigencia, subrayando, de esta manera, su exclusividad. El evento deportivo se vuelve un acto político, una manifestación cívica, de tal forma que la interpretación pública del himno nos hace partícipes de un ritual colectivo en el que el deber cívico aprendido en la escuela se traduce en orgullo patrio. Esto produce lo que Anderson llama “unisonancia” y James Porter califica de “euforia ideológica”.<sup>53</sup> La interpretación en grupo le permite a la colec-

<sup>51</sup> Citado por Ruth Sherry, “The uses of the national anthem”, en Karl-Heinz Westarp, Michael Böss y Tim Caudery, eds., *Ireland: towards new identities?*, Aarhus, Dinamarca, Aarhus University Press, 1998, p. 41.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Citado por Martin Daughtry, “Russia’s new anthem and the negotiation of national identity”, *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, 47.1 (2003), p. 45.

tividad compartir el mismo sentimiento y hablar el mismo lenguaje; el himno cantado unifica a la colectividad y produce en los individuos un sentimiento de pertenencia. Lo que importa no es tanto lo que el himno dice, sino el sentimiento y los ideales que transmite. El vocabulario anticuado y elitista no es ningún obstáculo para que el grupo sienta que habla la misma lengua. Por ello, el himno nacional, no importa el país, tiende a perder su sentido como texto escrito; sus referencias y sus recursos estilísticos decimonónicos o incluso la banalidad de la letra plagada de lugares comunes, no impiden esa “experiencia de simultaneidad” frente al sentimiento nacional, como señala Anderson.<sup>54</sup> En este caso, el sentimiento patrio se impone al discurso. Claro que este sentimiento se ve exacerbado cuando el honor nacional está en juego, por ejemplo en el deporte o en los casos de desterritorialización (el himno cantado o simplemente escuchado por los inmigrantes en el extranjero).

En la mayoría de los casos, sobre todo tratándose de los himnos nacionales latinoamericanos, el éxtasis patrio de la colectividad es facilitado por la influencia religiosa, especialmente católica. Es decir, el grupo está culturalmente adoctrinado para participar en expresiones colectivas, tal como ocurre en la misa. Como los himnos católicos, el himno nacional es solemne y profundo, a diferencia de los himnos protestantes, que no sólo son festivos, sino que también incorporan el cuerpo para externalizar las emociones. Por el contrario, el himno católico y el himno nacional prescindien del cuerpo, aunque la fuerza del sentimiento lleve a derramar lágrimas. Además, en el himno protestante se afirma la expresión individual, el gozo que en el éxtasis puede llevar a hablar en lenguas. Sin embargo, en el himno católico, como en el nacional, el gozo es colectivo.

Esta euforia tiene, claro está, un fin utilitario, pues canaliza la energía del grupo para producir un sentimiento de patriotismo, ya sea en un partido de fútbol o en un evento cívico-político. Así, el himno nacional no sólo se canta, sino que se interpreta física y anímicamente. Existe todo un código cívico-ritual transferido de alguna manera entre los individuos del grupo que hace que el sujeto se ponga de pie, se descubra y se lleve, con gravedad, la mano al corazón. El cuerpo responde a esta *performance* por emoción cívica en un acto colectivo que genera un sentimiento de orgullo nacional. El himno adquiere, así, un *status* simbólico casi sagrado que exhorta a la solemnidad desde las primeras

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

notas; la música conlleva un aire de respeto que culmina en la euforia; no existe ninguna pieza musical que goce de tal *status*.

El sentido patriótico del himno no reside en que haya sido decretado por el gobierno, es decir, lo patriótico no emana del poder, aunque la patria sea un concepto impuesto por el poder político o militar. Además, cuando el gobierno se apropia del valor simbólico de lo patriótico, sobre todo un gobierno militar, para imponérselo a la mayoría en forma autoritaria, la colectividad reacciona contra esa imposición, pues rechaza el carácter autoritario del concepto de patria, de la misma forma que se rechazan todos los símbolos que la propagan, incluido el himno. De esta forma, el gobierno busca que el himno canalice el patriotismo ciudadano y que el pueblo lo adopte como catalizador de su orgullo nacional. Es esta “comunidad de escuchas” la que, como sostiene Daughtry, le confiere sentido a la música.<sup>55</sup> Ocurre, así, un acuerdo colectivo —semejante a como se da en un partido de fútbol— en el que tanto la música como la letra rebuscada del himno adquieren un sentido patriótico. En este sentido, no importan ni la música, ya sea religiosa o militar, ni la letra anacrónica, sino el efecto que la interpretación de letra y música tiene en la colectividad. Claro que hay que tomar en cuenta la enorme repercusión que el fútbol ha tenido en la conformación del patriotismo en casi toda Latinoamérica; como se sabe, cada partido de fútbol reactualiza y revalida el ánimo patriótico nacional, sobre todo en eventos internacionales. Sería difícil encontrar otro ámbito con tanto poder de validación patriótica como la interpretación del himno nacional en un estadio.

Con cada nueva interpretación colectiva la letra del himno no cambia ni se actualiza; lo que se pone en vigencia es su ideario, es decir, el valor semántico que ha adquirido a lo largo de la historia. El himno se enriquece o, en algunos casos, se deforma semántica y cívicamente con el paso del tiempo; no se rejuvenece, sino que afirma su civismo en la psique de la colectividad. Lo anacrónico de su discurso no impide que el grupo sienta y contribuya a retransmitir su aura de grandeza. Esto permite una “fusión de música e ideología”<sup>56</sup> que sólo es posible a través de la interpretación en grupo, aunque los eventos sean esporádicos. La atmósfera de patriotismo generada en el espacio del estadio de fútbol, más que en ningún otro ámbito, contribuye a desencadenar una manifestación ideológica, quizá inconsciente, cargada de una gran fuerza emotiva.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>56</sup> *Ibid.*

El discurso del himno está supeditado a una función cívica, por lo que, más que un texto polisémico es un texto unívoco, sujeto a una lectura restringida por la herencia ciega del patriotismo. Quizá ésta no sea la función que cumple la interpretación del himno al final de la programación de radio o televisión, o, como en el pasado, en el teatro o el cine. En este caso su utilidad quizá se limite a marcar el final de la jornada, aunque no debe descartarse que cada repetición reactive la presencia del poder en la vida cotidiana. En otras palabras, el gobierno impone un horario de actividad y demarca ese territorio a través de una pieza musical que emana de la autoridad. En este contexto, la melodía se impone a la letra, sobre todo en el caso del himno-marcha, debido a sus implicaciones militares. El himno nacional está tan ligado a los gobiernos militares como la *Marcha militar* de Schubert con que las emisoras hondureñas interrumpían “su programación habitual” para transmitir en “cadena nacional” los comunicados de la Junta de Gobierno. Las primeras notas de esta marcha, como los primeros acordes del himno, creaban la atmósfera propicia para un mensaje político-militar, relacionado, casi siempre, con el anuncio de un golpe de Estado. La música, como apunta Daughtry, “puede convertirse en un significante poderoso”, pues está cargada de “significadores flotantes” que el sujeto vincula inmediatamente a un contexto sociohistórico y a una idea de patria.<sup>57</sup>

Lo anterior es un buen ejemplo del cruce entre la verticalidad enunciativa del poder y las aspiraciones patrióticas de la colectividad, es decir, el poder político frente al sujeto político o, más bien, un sujeto que al cantar en coro o al ponerse de pie y escuchar la transmisión radial adquiere un carácter político. Pero se trata de un sujeto convertido en un “nosotros”: “saludemos la patria orgullosos” (El Salvador), “marcharemos, oh patria, a la muerte” (Honduras), “nuestros padres lucharon un día” (Guatemala), “tus hijos, labriegos sencillos” (Costa Rica). Asimismo, el héroe nacional tiende a no aparecer mencionado en los himnos; su lugar lo ocupa el pueblo en tanto héroe colectivo dispuesto a dar la vida por la patria en una acción esencialmente militar. En el caso de los himnos centroamericanos, este llamado militar proviene de la influencia de *La Marsellesa*. Así, el himno crea e inculca en la psique de la colectividad una pedagogía de la guerra en la que morir defendiendo la patria es la más alta lección de honor. Además, como sostiene José María González, “la gloria militar se convierte en el centro de la memoria colectiva”.<sup>58</sup> Por una parte, morir en el campo de

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>58</sup> José María González García, “¡Libertad o con gloria morir! Himnos nacionales en Latinoamérica”, en Colom González, ed., *Relatos de nación* [n. 34], p. 735.

batalla en defensa de la patria le da un sentido casi religioso a la vida y, por otra, declarar la guerra se vuelve “un elemento esencial de auto-representatividad nacional”, como dice George Mosse en su estudio sobre el himno nacional alemán.<sup>59</sup> De hecho, continúa Mosse, “la bandera, el himno y la mayoría de las festividades nacionales [mantienen] algo de la patria en armas, incluso en tiempos de paz”.<sup>60</sup> En el momento de su formación, las nuevas naciones adoptan toda una gama de símbolos para “presentarse ante su pueblo y exhortar su lealtad”.<sup>61</sup> El mismo hecho de “referirse a los hombres como hermanos es parte del mito nacional”,<sup>62</sup> ya que los hermanos están unidos al servicio de la patria; este concepto de hermandad proviene, sin duda, del ideal francés de fraternidad.

El himno mismo es un discurso idealizado que busca construir una memoria colectiva a través de una narración mito-histórica. De hecho, el discurso de casi todo himno se compone de referencias históricas y proyecciones míticas; estas últimas relacionadas con el mito neoclásico de la cornucopia americana. El himno inventa mitos frente a los grandes relatos históricos que llevaron a la construcción de la nación. Eventos esenciales como la independencia y la unión centroamericana son sustituidos por una narración mítica en la que, como en el caso del himno de Honduras, la conquista es exaltada en la figura del “audaz navegante”. Aunque de la Revolución Francesa se rescaten los ideales del heroísmo y de la lucha contra la tiranía, el héroe colectivo cae con honor defendiendo la patria en una guerra innominada que poco tiene que ver con la independencia de España.

Esta imagen bélica también implica que la patria sea defendida por un “nosotros” compuesto solamente de varones; la única imagen de la mujer, como ocurre en el himno hondureño, es la de la indígena americana violada por el navegante español. El hecho de que en el himno se manifieste un discurso de género está ligado a que la construcción de la nación es un proyecto esencialmente masculino. La mujer aparece como la imagen pasiva de la fecundidad; se trata de una imagen continental de la indígena que carga en su seno el fruto del “amor” del conquistador. La mujer es, pues, el símbolo perfecto del buen salvaje; su virginidad la convierte en una figura bíblica a quien el conquistador descubre

---

<sup>59</sup> George L. Mosse, “National anthems: the nation militant”, en Reinhold Grimm y Jost Hermand, eds., *From ode to anthem: problems of lyric poetry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989, p. 87.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 88.

en el paraíso; también es “auténtica”, como la naturaleza americana. El conquistador, “con su beso de amor consagró”, es decir, poseyó, es decir, violó a la virgen americana, quien antes del encuentro colonial permanecía “dormida”. Pero la “india virgen”, a pesar de ser fecundada por el conquistador, no cumple el papel de madre; esa función le corresponde a la patria, la que también estaba dormida: “Tú también, oh mi patria, te alzaste / de tus sueños de siglo dormida” (Honduras). A la madre patria la despiertan de su letargo los ideales de la Revolución Francesa, mientras que la mujer despierta por la violación.

La imagen de la india virgen en el himno de Honduras es parte de los recuerdos compartidos y los olvidos necesarios que, según Renan, conllevan a la existencia de la nación.<sup>63</sup> Así, el himno “olvida” o deja de lado las atrocidades cometidas por el conquistador y en su lugar impone la imagen del “audaz navegante”. Por lo tanto, el himno también impone los recuerdos que serán compartidos por la colectividad en la nación que está apenas en un periodo de formación. El himno elabora una narración mítica de la historia mediante la construcción de recuerdos comunes, mientras que, como sostiene González García, “se plantea la necesidad de olvidar un pasado trágico de enfrentamiento fratricida para conseguir un nuevo comienzo”.<sup>64</sup> De esta forma, en el himno panameño la “nueva nación” se construye en “el campo feliz de la unión”, pero para que este proyecto sea posible, “es preciso cubrir con un velo / del pasado el calvario y la cruz”; este olvido impuesto por la autoridad también motivó los cambios introducidos al himno guatemalteco durante la dictadura de Ubico.<sup>65</sup> Como parte de esta amnesia histórica, tan necesaria dentro de los imaginarios nacionales en proceso de formación, la historia trágica de la conquista desaparece por completo de todos los himnos centroamericanos; en el caso del himno hondureño se alude indirectamente a la opresión española a través de una referencia directa a la Revolución Francesa. En una estrofa que, sin duda, está fuera de lugar porque nada tiene que ver con la emancipación americana o mucho menos con la historia hondureña, se hace una apología de “Francia, la libre, la heroica”. El propósito de esta licencia histórico-poética resalta el legado del ideario francés en las luchas independentistas americanas. Éste es otro elemento compartido por los himnos centroamericanos, pues lo que se busca imponer son los

<sup>63</sup> Renan, “Qu’est-ce qu’une nation?” [n. 16], p. 904.

<sup>64</sup> González García, “¡Libertad o con gloria morir! Himnos nacionales en Latinoamérica”, en Colom González, ed., *Relatos de nación* [n. 34], pp. 734-735.

<sup>65</sup> Véase n. 8.



ideales de unidad y fraternidad; al final, como se dice en el himno panameño, “sólo reina el amor fraternal”.

Frente a lo que Esteban Buch, a propósito del himno argentino, califica de “verticalidad enunciativa de los rituales españoles”, el sujeto colectivo se ve “transfigurado por la emoción lírica”,<sup>66</sup> con lo que se da el paso del poder colonial al impulso revolucionario, del monarca al pueblo que tiene ansias de libertad. Recordemos que en la mayoría de los himnos nacionales latinoamericanos y en casi todos los centroamericanos se manifiestan los ideales de la Revolución Francesa, que son el trasfondo histórico del ideario independentista: libre, soberano e independiente. Sobre este ideario se construye esa comunidad política imaginada que, según Anderson, es la nación. Como señala Mosse, a principios del siglo XIX, cuando *La Marsellesa* “comenzó su marcha triunfal por Europa, Goethe escribió que el ritmo tiene cierto tipo de magia que nos hace creer que somos parte de lo sublime”.<sup>67</sup> Lo que implica que el himno permite acceder a un ideal mucho más grande que nosotros, un ideal eterno, con lo que envueltos en la emoción patriótica adquirimos una cuota de sublimidad que nos hermana, en las alturas, con los connacionales. El himno se vuelve, así, una especie de liturgia nacional colectiva en la que el sentimiento íntimo, es decir privado, se expresa en público. De por sí, el himno es una pieza grandilocuente, vasta, como los ideales que transmite; lo cual está estrechamente ligado al concepto romántico de lo sublime.

El himno nacional es, por lo tanto, una autorrepresentación sublime en la que si bien se promueve la fraternidad nacional, también se exalta la representatividad individual a través del sacrificio y el orgullo patrios. Se trata de un doble juego entre lo público y lo privado en el cual la profundidad (la sinceridad) del sentimiento individual garantiza el compromiso colectivo en defensa de los valores patrios. El himno permite, así, la creación de un sujeto público dispuesto a llevarse la mano al corazón para expresar su orgullo cívico. El ponerse de pie implica el reconocimiento tácito de ser partícipe de una ceremonia solemne que tiene visos de un ritual religioso; esta actitud o pose momentánea es también parte del carácter sublime del himno.

Remontándonos al siglo XIX, “la era del nacionalismo, dice Mosse, fue también la primera etapa de la política en masa, y este hecho llevó a la introducción del ritmo en todas las ceremonias —marchas, desfiles, festivales— con el propósito de transformar a la masa indisciplinada

<sup>66</sup> Esteban Buch, *O juremos con gloria morir: historia de una épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 41.

<sup>67</sup> Mosse, “National anthems: the nation militant” [n. 59], p. 95.

en una multitud disciplinada”.<sup>68</sup> Como hace ver Daughtry, el nacionalismo musical es “un fenómeno romántico decimonónico”.<sup>69</sup> De ahí el uso de los himnos en los desfiles conmemorativos de la independencia y en los estadios de fútbol; el himno transforma a la colectividad en un sujeto político unificado. Con el mismo orgullo que se canta el himno en el estadio, se espera que el equipo se desempeñe en la cancha; el público —también llamado “el jugador número 12”— y el equipo están unidos por un ideal común: el honor nacional. Se juega por la patria como antes se moría defendiéndola. Por eso se espera que el jugador se sacrifique en el campo de juego como antes lo hacía el soldado en el campo de batalla. En esta batalla sublimizada, el concepto de *performance* se desdobra en “interpretación” (el canto en “la tribuna”) y “rendimiento” (el triunfo en la cancha).

Sin duda, el tono bélico de todo himno nacional resulta ahora anacrónico. Esto no es exclusivo de los himnos centroamericanos. Antes mencioné la intención de reemplazar el himno irlandés, *La canción del soldado*, en el que se hace un llamado a defenderse del poder invasor británico. Sin embargo, una vez lograda la independencia, las afrentas bélicas de la letra del himno perdieron sentido; esto provocó, a lo largo del siglo, un gran debate en torno a la modernidad del himno. Pero, a pesar de varios intentos, como el concurso fallado por Yeats, el himno no ha cambiado, aunque los tiempos y los eventos sean diametralmente opuestos. Lo mismo puede decirse del himno alemán, adoptado después de la Primera Guerra Mundial y luego empleado por la maquinaria propagandística del Tercer Reich. Por su parte, el himno ruso ha sufrido varias revisiones en letra y música, desde su letra antizarista, su glorificación, primero de Lenin, luego de Stalin, hasta su mensaje de unidad después de la Perestroika. De esto se deduce que a lo largo de la historia de un país el himno nacional adquiere otros significados no necesariamente vinculados a las circunstancias y los temas que le dieron origen.

En algunos casos, como en los ejemplos señalados, los cambios históricos son tan patentes que el himno nacional ya no es capaz de reflejarlos, por lo que se requiere no sólo de un cambio de actitud frente a la historia nacional, sino de discurso. Sin embargo, en la mayoría de los casos, el himno permanece inalterado, como un texto fijo, situado en un tiempo predeterminado; desde el presente en que fue elaborado se proyecta hacia el pasado y el futuro de la nación que en

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>69</sup> Daughtry, “Russia’s new anthem and the negotiation of national identity” [n. 53], p. 44.

aquel entonces se buscaba construir. A pesar de ideales y referencias que el tiempo vuelve anacrónicos, dentro de los discursos fundacionales, el himno nacional tiene el gran mérito de imponerse como “un relato magistral de la nacionalidad”.<sup>70</sup> Precisamente, las naciones son imaginadas e inventadas a través de textos y también de *performance*; cada vez que cantamos el himno estamos interpretando una imagen de la nación. Por lo tanto, “los imaginarios nacionales y las culturas nacionales deben ser entendidas como procesos en construcción, no como productos finales”.<sup>71</sup> El himno, pues, no sólo plasma el proyecto de nación, sino que lo impone al gran relato de la historia de un país.

#### BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- González García, José María, *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza, 1998.
- Guy, Nancy, “Republic of China national anthem on Taiwan: one anthem, one performance, multiple realities”, *Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, 46.1 (2002), pp. 96-119.
- Palmer, Steven, “Hacia la ‘auto-inmigración’: el nacionalismo oficial en Costa Rica, 1870-1930”, en Arturo Taracena Arriola y Jean Piel, eds., *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, San José, Universidad de Costa Rica, 1995, pp. 75-86.
- Regalado Sermeño, Rubén, *Doradas espigas: centenario del himno nacional de El Salvador, 1879-1979*, San Salvador, Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, 1979.
- Shaw, Martin, *et al.*, eds., 1975, *National anthems of the world*, Poole, Dorset, Blandford Press.

---

<sup>70</sup> Askew, *Performing the Nation* [n. 22], p. 657.

<sup>71</sup> *Ibid.*

RESUMEN

La versión actual de los himnos nacionales de Centroamérica fue compuesta a fines del siglo XIX y principios del XX, en un periodo marcado por la Reforma Liberal, la modernización socioeconómica y, sobre todo, la construcción de un proyecto de identidad nacional. Entre la ideología liberal y el cientificismo positivista, el himno surge como un texto fundacional secular semejante a las constituciones nacionales, los monumentos y demás emblemas que conforman el capital cultural simbólico de las naciones emergentes. De ahí que, al estar ligado al nacionalismo musical decimonónico, el himno sea un producto ideológico que construye una memoria colectiva a través de una narración mito-histórica transmitida por el discurso pedagógico nacional. En esta autorrepresentación sublime y selectiva de la historia nacional se promueve la fraternidad ciudadana y, a la vez, se exalta la representatividad individual mediante el sacrificio y el orgullo patrios. A pesar de ser un discurso épico-romántico, que va de lo costumbrista a lo bélico y que podría resultar anacrónico, el himno transforma a la colectividad en un sujeto político unificado, en ceremonias tan diversas como un desfile escolar o un partido de fútbol.

*Palabras clave:* himno nacional, nacionalismo, patriotismo, narración mito-histórica, nacionalismo musical, identidad nacional, liberalismo, positivismo.

ABSTRACT

The current versions of the national anthems of Central America were composed towards the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, during the years of the Liberal Reform, the socio-economic modernization and, above all, the construction of a national identity. Influenced by liberal thought and positivist philosophy, the national anthem appeared as a secular foundational text, along with the national constitutions, the monuments and other emblems that make up the symbolic cultural capital of the emerging nations. Thus, by being an expression of 19th-century musical nationalism and a mythical and historical narration transmitted by the national pedagogical discourse, the national anthem is an ideological invention that constructs collective memory. This sublime and selective representation of national history promotes good citizenship, individual sacrifice and national pride. Despite being an epic and romantic discourse whose bucolic and warlike undertones could be considered anachronistic, the national anthem turns people into a unified political subject in a wide range of ceremonies such as a school parade or a football match.

*Key words:* national anthem, nationalism, patriotism, mythical historical narrative, musical nationalism, national identity, liberalism, positivism.