

La nación cantada: la reglamentación de los himnos nacionales en Brasil y Argentina

Por *Rafael* ROSA HAGEMEYER*

COMO TRATÓ DE PROBAR BENEDICT ANDERSON, las naciones contemporáneas, formadas a través de un organismo político soberano, son ante todo entidades culturales formadas por un pueblo que habita un territorio, habla una misma lengua y tiene una literatura, un arte, un patrimonio común.¹ Son “comunidades imaginadas”, es decir, comunidades productoras de artefactos culturales o símbolos nacionales que, repetidos, ayudan a formar la imagen mental de lo que se pretende sea la nación. Construimos la nación no sólo a través de imágenes visuales, como la bandera, el escudo de armas o el mapa de nuestro país (el cuerpo de la patria, territorio de la nación), sino también a través de la poesía y la música del himno nacional que aprendemos primero a escuchar y después a cantar en las ceremonias cívicas y militares. La música que obligadamente entonamos en las escuelas muchas veces fue placer, otras, padecer. De uno u otro modo aprendimos *nuestro* himno, no otro, y esa experiencia acaba por marcar la vida.

Al analizar el origen de los cantos cívicos modernos, Esteban Buch vincula los oratorios de Handel con la afirmación nacional de Inglaterra, hasta que el *God save the King*, mucho más antiguo, se impusiera en los rituales de celebración monárquicos y se convirtiera, por costumbre, en *himno nacional*.² El análisis que Buch hace de *La Marsellesa* sugiere que la desacralización de la figura del monarca y del poder absoluto acompaña la sacralización de la patria como madre simbólica de los ciudadanos. Y es seguro que a comienzos del siglo XIX las naciones americanas independientes adoptaron el modelo de *La Marsellesa*.³

* Profesor de la Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis; e-mail: <rafaelhage@yahoo.com.br>.

¹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

² Esteban Buch, *Música e política: a Nona de Beethoven*, Bauru, SP, Edusc, 2001.

³ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *La musique en Amérique Latine*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1957.

Sin embargo, lograr que los ciudadanos *criollos* interiorizaran los sentimientos nacionales, es decir, el amor por esta idea abstracta de *patria*, no fue tarea fácil pues carecíamos de homogeneidad étnica. Además, el himno nacional puede despertar sentimientos contradictorios entre ciudadanos connacionales; a veces opera como símbolo opresivo del grupo dominante sobre el resto de la población. Según Eric Hobsbawm, las naciones no forman Estados ni nacionalismos, por el contrario: son los movimientos nacionalistas los que forman naciones. Sin embargo, después de la Revolución Francesa, el nacionalismo se reveló como una de las más poderosas fuerzas movilizadoras; los Estados y su política, desde entonces —sobre todo en tiempos de guerra— no pudieron ignorar este extraordinario recurso de inclusión.⁴

Hobsbawm hace pocas referencias a las naciones sudamericanas; sólo las considera para observar cómo la identidad idiomática o religiosa no sirve para explicar las diferencias nacionales.⁵ Anderson considera que la formación “prematura” de los Estados nacionales en América Latina (cuando muchas naciones europeas todavía no se habían constituido en Estados) es un problema mucho más complejo, y por lo tanto, dedica un capítulo entero a los “pioneros *criollos*” para concluir que, en esos casos, el nacionalismo tenía que ver, por un lado, con el resentimiento de los criollos contra el privilegio de los europeos en las políticas coloniales borbónicas y, por otro, con el aislamiento económico de las provincias, conectadas directamente con el mercado internacional y sin ninguna ligazón entre sí, hecho que explicaría la fragmentación de la América española en varias naciones a pesar de la unidad lingüística, religiosa y hasta cierto punto cultural de su población.⁶

Una de las críticas de Don H. Doyle y Marco Antônio Pamplona a los teóricos europeos del nacionalismo tiene que ver con la manera superficial en que la realidad americana es tratada. El problema es conceptual: si la nación se relaciona con una etnia, entonces el elemento unificador de los Estados americanos independientes no fue la nación, sino la patria, la tierra y lo que esto implicaba en la delimitación de territorios y fronteras. Etnicidad y religión no fueron elementos generadores de graves conflictos separatistas en América, ni tampoco internacionales, salvo en las guerras entre México y Estados Unidos en el siglo XIX. Pero la naturaleza multiétnica de las poblaciones de los Esta-

⁴ Véase Eric Hobsbawm, *Nações e nacionalismos desde 1780*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.

⁵ *Ibid.*

⁶ Anderson, *Comunidades imaginadas* [n. 1].

dos americanos fueron elementos de tensión social y política. Se formó así un nacionalismo excluyente que se oponía incluso a los inmigrantes voluntarios provenientes de Europa o Asia, lo que llevó a nuevos conflictos. Estos problemas, subrayan los autores, fueron canalizados en la esfera política, nunca en la disputa territorial.⁷

Decimos entonces que el Estado es producto de la ruptura militar promovida por las élites criollas, y que el nacionalismo americano del siglo XIX no es productor del Estado nacional, sino que es producido por y para las clases propietarias del Estado. A comienzos del siglo XIX existió mayor interés por ampliar el margen de participación popular a través de la propaganda patriótica, estrategia de inclusión del aluvión migratorio que, captado por movimientos sindicales, amenazó el precario tejido social. Las campañas oficiales de nacionalización a través de escuelas y cuarteles ganaron impulso en Brasil en la década de 1930; el proceso había comenzado en Argentina a fines del siglo XIX.

Para que el esfuerzo de propaganda nacionalista fuera posible se hizo necesario formalizar los símbolos patrios. Las antiguas marchas marciales decimonónicas fueron arregladas con orquestación propia y, a veces, moderna al gusto de la época. En Argentina, el intento del presidente Marcelo T. de Alvear por realizar una revisión del himno nacional en 1927 fracasó debido a la resistencia de la opinión pública, verdadera revuelta popular que impidió llevar a cabo los cambios. Como resultado, en 1944 el presidente Eduardo Farrell dispuso por decreto cómo debería ser la ejecución pública del himno nacional en ceremonias oficiales, pero nada estableció fuera de ese ámbito. En Brasil el proceso de reglamentación fue más complejo puesto que implicó la creación de una nueva letra y la readaptación de su movimiento, tonalidad y melodía, así como los criterios de difusión en escuelas, iglesias, la radio e instituciones públicas. Los padrones de ejecución del himno nacional brasileño fueron dispuestos de manera detallada en 1942, con la advertencia de que quien los desobedeciera sería sometido a graves puniciones.

Los padrones musicales y sus formas de difusión han cambiado en nuestros días. En una época en que los artistas utilizan bricolajes y relecturas del repertorio cultural, las melodías nacionales también han sido objeto de nuevas adaptaciones. Por eso se comprende la iniciativa del gobierno de Néstor Kirchner a raíz de lo ocurrido la noche del 25 de mayo del 2004 cuando, al influjo del rockero argentino Charly

⁷ Don Doyle y Marco A. Pamplona, "Americanizando a conversa sobre o nacionalismo", en *id.*, orgs., *Nacionalismo no novo mundo*, Río de Janeiro, Record, 2008.

García, una multitud aglomerada frente a la Casa Rosada cantó el himno nacional en una mezcla de la versión erudita y rock pop.⁸ No todos quedaron contentos, es verdad:

El presidente al amanecer no quiso tomar el chocolate con los granaderos y escuchar la fanfarria y la diana. Son los granaderos de San Martín, no de Videla. Escuché un Himno Nacional estropeado por la modernidad de Charly García, que además después de tocar “su himno”, no el histórico, se dio el gusto de romper a pedazos su guitarra delante de cien mil personas. Qué ejemplo es ése.⁹

La evaluación conservadora de Bernardo Neustadt, en contra de la “modernización” del himno argentino propuesta por Charly García, es coherente con su posición antiperonista. La apropiación de los símbolos patrios por las masas populares en este concierto fue vista por él como un sacrilegio iconoclasta. El gobierno de Kirchner insistiría, no obstante, en difundir una versión moderna del himno en las escuelas, como la grabada por Jairo años antes, en un arreglo parecido a la versión de Charly García, pero más amena.¹⁰ Por otro lado, observamos, la opinión de Neustadt —quien representa la voz póstuma de las dictaduras militares— parece encontrar su correspondencia en el rechazo a las bandas militares, en tanto la aceptación popular del canto creció de manera inversa al respeto por las fuerzas militares.

En Brasil, el proceso fue similar. En São Paulo, durante una manifestación de apoyo a la democracia —veinte años antes de lo sucedido con Charly García— la cantante Fafá de Belém interpretó una versión lírica del himno nacional brasileño en movimiento muy lento, acompañada solamente por un piano eléctrico.¹¹ Sin embargo, Fafá de Belém no pudo ser procesada por la reinterpretación del himno —aunque según la ley de 1971, todavía vigente, eso fuera ilegal— ya que había sido autorizada por Fernando Lyra, por lo que se adujo ante quienes entonces la criticaron, que aquella era una decisión política.

En ambos casos existe una diferencia fundamental marcada por el contexto político debido a la manera en que las leyes de cada uno de esos países reglamentan el uso de los símbolos patrios. Mientras Fafá

⁸ En DE: <<http://br.youtube.com/watch?v=J7TGPE0H0FQ>>. Consultada el 2-II-2011.

⁹ Bernardo Neustadt, “Un romance con usted”, en DE: <<http://bernardoneustadt.blogspot.com/2004/05/un-romance-con-usted-26-de-mayo-de-2004.html>>. Consultada el 2-IX-2008.

¹⁰ Irene Amuchastegui, “Himno nacional argentino”, *El Clarín* (Buenos Aires), 9-XII-1998.

¹¹ En DE: <<http://br.youtube.com/watch?v=Ep43ta3os2w>>. Consultada el 2-II-2011.

de Belém cometía una ilegalidad cuyo castigo estaba previsto en la ley, Charly García no podía ser procesado —aunque un ciudadano que lo consideró un ultraje lo intentó con base en el Código Penal— a pesar de que había cambiado el himno original puesto que respetó el decreto que dictamina sobre su ejecución. Y si quedaban dudas sobre su recreación, en Argentina no existen leyes previstas para la alteración de los símbolos: “Charly García se limita a cantar el himno nacional argentino, sin modificar el texto ni la melodía, salvo por ciertas inflexiones expresivas, pequeñas modificaciones de tono que pueden eventualmente interpretarse como indicios de cierto sufrimiento existencial frente a la realidad nacional presente o pasada”.¹²

La inmediata aceptación de la versión del himno nacional de Fafá de Belém abrió las puertas en Brasil para que la adaptación de Charly García fuera ejecutada por él mismo y por el rockero Lobão. En 1987, después de estar preso por el uso de drogas, Charly García se dirigió a Río de Janeiro y se presentó en el teatro *Canecão*, donde se oyó el himno nacional. Ambos rockeros tomaron, probablemente, el mismo punto de referencia: la histórica presentación del guitarrista Jimi Hendrix en Woodstock, donde tocó el himno nacional estadounidense mezclado con sonidos de bombas y otros efectos que hacían referencia a la Guerra de Vietnam, a modo de protesta contra el hecho bélico. Al destrozar la guitarra al final de su concierto, Charly García rindió un homenaje al guitarrista afroamericano que se había distinguido por este tipo de performance.

Las presentaciones tuvieron un doble sentido “paródico”: por un lado se representó la música del himno y, por otro, se actuó, a la manera de la performance de Jimi Hendrix. Pero, aunque en general la parodia es vista como “cómica” o “caricaturesca”, no siempre es ése el efecto buscado: “La parodia es, en este siglo, uno de los modos mayores de construcción formal y temática de textos. Y más allá de eso tiene una función hermenéutica con implicaciones simultáneamente culturales e ideológicas”. La parodia es un homenaje al texto parodiado pues, aunque exagera algunos de sus rasgos de manera caricaturesca, no siempre los efectos buscados son cómicos o satíricos, sino que pretenden llamar la atención sobre sus cualidades estéticas en potencia.¹³

¹² Esteban Buch, “Música popular y música de Estado: sobre una versión rock del himno nacional argentino”, *Revista Economía y Sociedad*, en DE: <<http://musicaspopularesdeamerica.blogspot.com/2010/11/algunas-redefiniciones-musica-popular.html>>, p. 7. Consultada el 2-II-2011.

¹³ Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte no século XX*, Río de Janeiro, Edições 70, 1985.

La parodia de los himnos fue vista como adulteración y “grosera falsificación” que reunía cuerpos extraños. *Adulterar* significa traicionar, vilipendiar, rebajar, satirizar. Por eso, al terminar su solo de guitarra, el rockero Lobão declaraba: “Yo quiero decir con todo respeto para quienes me toman como anarquista que perturba todo el orden popular, que este himno no es una manifestación de vilipendio. Él se vuelve un vilipendio por el vilipendio que fue causado”.¹⁴ Lo que buscaba entonces no era protestar en contra del ideal patrio, sino alegar en contra de su instrumentación política, es decir, en contra de las estrategias demagógicas del presumido patriotismo republicano.

Los arreglos modernos pueden servir para rescatar algo del ideal que se perdió con el paso del tiempo. Mediante la adopción de formas musicales modernas se establece un lazo entre la pureza del pensamiento original que inspiró la composición en las luchas del pasado y la realidad de las nuevas generaciones. Ésta es precisamente la función de los himnos nacionales: generar un sentimiento de unidad más allá de las diferencias sociales, políticas, económicas o religiosas, pero también más allá de las diferencias de las luchas entre el pasado y el presente.

Los arreglos musicales abren los himnos a múltiples sentidos de expresión: los instrumentos de la tradición rural que emplea Mercedes Sosa; una interpretación personal y delicada con énfasis en la voz, como la de Fafá de Belém; una expresión de rebeldía e inconformidad en los jóvenes urbanos, característica del rock, como hicieron Charly García y Lobão. De esta manera, podríamos imaginar una versión musical que integrara las representaciones de los distintos grupos sociales, sus propias variables, en un mismo ideal de nación. Charly García intentó hacerlo utilizando violines, repiques de batería que sonaban como bombo gaucho y guitarra distorsionada. Lo que no pudo hacer a través de la música fue compensado con la vestimenta: en la presentación se puso un sombrero de tipo tanguero.

Esos intentos contemporáneos por reconocer la diversidad que compone a una nación chocan con el esfuerzo de uniformidad que se verifica en ambos países a comienzos del siglo xx. Comisiones para investigar partituras y establecer la pureza original de las composiciones y definir la pertinencia de los arreglos orquestales o de los versos de carácter anacrónico, fueron puntos debatidos en los parlamentos. Para poner fin al debate se dictaron decretos tendentes a preservar las formas de los himnos nacionales de Brasil y Argentina; se acordó el modo de utilización en ceremonias oficiales, la obligatoriedad de su

¹⁴ En DE: <<http://www.youtube.com/watch?gl=BR&hl=pt&v=ALXWTQXJH9U>>. Consultada el 2-II-2011.

canto en las escuelas y cuarteles y se previeron penas para quienes los desvirtuaran. El estudio de los debates y las leyes no da cuenta de la dificultad de ese proyecto. Preguntamos, entonces, ¿cómo fue posible al principio del siglo que en países de las dimensiones continentales de Brasil y Argentina se impusiera el canto del himno nacional a las masas rurales dispersas por el campo, a los millones de inmigrantes provenientes del otro lado del océano? La pregunta admite distintas respuestas. Desde un punto de vista político, se trató de nacionalizar e incluir a gran parte de la población en la identidad nacional. Para ello, más allá de los arreglos musicales y poéticos y de las leyes de obligatoriedad, hubo que establecer otros programas de difusión editorial, fonográfica y radiofónica. Hoy, en los eventos deportivos internacionales, cuando los atletas escuchan, pero sobre todo cuando cantan *su* himno nacional, no se tiene en cuenta el esfuerzo de construcción simbólica llevado a cabo por poetas, músicos, políticos, militares y profesores para inculcarlo en el imaginario nacional. Hasta ahora no se ha evaluado debidamente ese colosal desafío que encontró no pocas resistencias en el camino, como las diferencias estéticas, políticas y, por supuesto, sociales y culturales.

*Menos estrofas:
arreglos musicales en el himno argentino*

A comienzos del siglo xx el problema de la difusión del himno nacional argentino no era, como en Brasil, proponer una letra para que fuera cantado, sino lograr que las nuevas generaciones, los inmigrantes europeos y sus hijos, lo entonaran. Al analizar el himno nacional argentino, Buch llama la atención sobre su antigüedad: fue el primero en ser oficializado. Más que eso, Argentina fue el primer Estado nacional que tomó conciencia del valor político de los rituales cívicos:

Imposible encontrar en tiempos de la Colonia alusión alguna a una práctica de canto colectivo que tenga por tema el rey, la patria, la nación, el pueblo, u alguna otra encarnación del poder político. Los rituales de la Corona española incluyen una música característica, la *Marcha real*, pero esa música no se canta [...] En cambio, a partir de la *Canción patriótica* de 1810 se asistirá en Buenos Aires a la eufórica propagación de un canto colectivo de intención política. Súbitamente, la Patria o la Nación se vuelven entidades a las cuales el pueblo puede cantar.¹⁵

¹⁵ Esteban Buch, *O juremos con gloria morir*, Buenos Aires, Ediciones Sudamericanas, 1994, pp. 45-46.

La *Marcha patriótica* proclamó la independencia antes que la independencia misma fuera declarada por la Asamblea Constituyente. *Oíd mortales* fue un canto revolucionario difundido más allá de las fronteras argentinas. Y como si esto fuera poco, entonces era entonado no sólo por oficiales militares o funcionarios del Estado, sino también por los soldados del Ejército Libertador, por los niños en las escuelas y hasta en fiestas de esclavos en Panamá. Durante el periodo rosista miles de personas lo cantaban en las celebraciones conmemorativas de la Revolución de Mayo.¹⁶

La amplia difusión y popularidad que el himno consiguió entonces, según Buch, fue “obra de dos instituciones mayores: la escuela y el ejército”.¹⁷ Pero no todos estaban contentos con esa difusión y sobre todo con la manera en que las clases populares movilizadas lo utilizaban en la época de Rosas, como puede observarse en el relato de un unitario:

Las victorias de los federales solían celebrarse tocando el himno frente a las casas de los unitarios: “bandas de negros [...] se introducían de rondón en el zaguán de la calle y, previa una templadita, ensayada garbosamente por el clarinete director, comenzaba el martirio de una audición, en la cual el Himno Nacional, o, como se decía entonces, la *Canción de la Patria*, quedaba destrozado como si se tratara del más vil de los unitarios”.¹⁸

El rechazo por la participación popular en el canto del himno argentino fue representado en la pintura de Pedro Subercasseaux titulada *El himno nacional en la sala de Mariquita Sánchez de Thompson, donde se cantó por primera vez*. Según Buch, en esa pintura histórica,

la primera interpretación del himno se hace entonces en la intimidad del poder: canto individual de cámara, en la tradición romántica de la música de salón; en las antípodas de su práctica de 1813 y de siempre, donde es norma el canto colectivo en ámbito público. Si en su texto el espacio simbólico del himno se ofrece a la contemplación del mundo entero, aquí permanece sin embargo preso del doble círculo de la sociabilidad aristocrática y el consumo artístico privado.¹⁹

¹⁶ *Ibid.*; Carlos Vega, *El himno nacional argentino*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

¹⁷ Buch, *O juremos con gloria morir* [n. 15], p. 77.

¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

Esta visión aristocrática era distorsionada, sin ningún amparo histórico. Al contrario, el himno nacional argentino había sido, desde el momento de su creación, un canto público difundido por los niños en la plaza.

A fines del siglo XIX hubo otra importante manifestación de resistencia al canto argentino por un aspecto de la letra: la comunidad española alegó contra los versos que presentaban a los pies de la nación argentina “rendido un león”, la España misma. Desde 1865 el gobierno de España había ordenado a sus diplomáticos que se retiraran siempre que fuera ejecutado el himno argentino. Con el aumento de la inmigración española, hacia 1893 el problema se volvía todavía más grave, al punto de que mil quinientos españoles residentes hicieron una petición para la revisión del himno. El presidente Julio Argentino Roca asumió la tarea de suprimir las estrofas ofensivas, con la siguiente justificación: “el himno nacional contiene frases que fueron escritas con propósitos transitorios, las que hace tiempo han perdido su carácter de actualidad; tales frases mortifican el patriotismo del pueblo español y no son compatibles con las relaciones internacionales de amistad, unión y concordia”.²⁰ Por esa razón, Roca decretó el 30 de marzo de 1900 que en las festividades oficiales o públicas, así como en los colegios o escuelas del Estado, sólo se cantara la primera y la última cuarteta “y el coro” del himno nacional.²¹

Para que desapareciera el “rendido león” fueron suprimidos sesenta y cuatro versos, pero la “doctrina de la intangibilidad” fue respetada, pues no se alteró verso alguno de la creación poética original. La iniciativa del gobierno pretendía incorporar a los extranjeros a la condición de ciudadanos argentinos; entre las medidas tomadas estaba la siguiente:

De manera menos puntual y tal vez más efectiva, los símbolos patrios se incorporan a una renovada pedagogía cívica. Con el servicio militar obligatorio creado en 1901 por el general Ricchieri, los jóvenes *gringos* se ven sometidos a un proceso intensivo de “argentización”, que conjuga la uniformización cultural al ritmo ceremonial del Ejército prusiano [...] Por otra parte, bajo la inspiración de José María Ramos Mejía, nombrado presidente del Consejo Nacional de Educación en 1908, se impone en las escuelas repletas de hijos de inmigrantes lo que Halperín Donghi llama “una liturgia cívica de intensidad casi japonesa”. Se pone así en marcha un siste-

²⁰ Lorena P., “Un problema de memoria evidentemente”, en DE: <<http://apuntesparalelos.blogspot.com/2006/12/un-problema-de-memoria-evidentemente.html>>. Consultada el 11-XII-2006.

²¹ Ministerio de Educación, en DE: <<http://www.me.gov.ar/efeme/america/argentina.html>>. Consultada el 20-X-2008.

ma que tiende a asegurar por etapas sucesivas y complementarias la participación del individuo al culto patriótico, como requisito indispensable a su acceso a la condición de ciudadano.²²

Desde entonces, el himno nacional comenzó a ser utilizado por otros actores de nuevo ingreso en la escena política, incluyendo los radicales, los socialistas y hasta los anarquistas, si bien es cierto que no con las mismas intenciones. En este punto disentimos de la interpretación de Osvaldo Bayer, que imagina a los anarquistas cantando su parodia nada cómica del himno nacional argentino en manifestaciones públicas. Al contrario, consideramos que esa parodia era cantada en situaciones en que los anarquistas se veían obligados —bajo reclutamiento obligatorio en el ejército, por ejemplo— como manifestación de resistencia. De todos modos, las versiones anarquistas del himno argentino tuvieron gran repercusión y llegaron incluso a ser publicadas en España.²³

Entre la ciudadanía civil, el ejército y las escuelas circulaban distintas formas de apropiación del himno nacional; no había una forma regular de ejecución. Para unificar criterios el presidente Alvear, en el año 1927, designó una comisión destinada a confirmar los caracteres de la partitura original de Blas Parera y confrontarla con posibles arreglos. Se acortó parte de su larguísima introducción y, lo más difícil, se modificó la melodía del segundo verso “libertad, libertad, libertad”. La reforma enfrentó una tremenda resistencia, encabezada por el periódico *La Prensa*, que movilizó a distintos —y antagónicos— sectores de la sociedad. Salieron a la calle para protestar, fueron reprimidos por cantar la versión antigua; acusaban al gobierno de corromper el símbolo patrio en nombre de un modernismo afrancesado: “La reforma decretada por el presidente Marcelo T. de Alvear se produjo en uno de los momentos de mayor impacto inmigratorio que se cumplió en nuestro país. Su medida gubernamental estaba cambiando una de las maneras de exaltar la integración cultural de los ciudadanos”.²⁴

Finalmente se mantuvo el arreglo musical del maestro Juan Pedro Esnaola, músico que acompañó el periodo de la restauración rosista y

²² Buch, *O juremos con gloria morir* [n. 15], p. 98.

²³ Osvaldo Bayer, *Los anarquistas expropiadores*, Buenos Aires, Legasa, 1986, p. 105. Acerca de las parodias anarquistas sobre el himno nacional argentino difundidas en España, véase Rafael Rosa Hagemeyer, *A identidade antifascista no cancionero da Guerra Civil Espanhola*, tesis de doctorado, Porto Alegre, UFRGS, 2004.

²⁴ Ana María Mondolo, “La complejidad en la reforma de 1927 del himno nacional argentino”, *Revista Digital 4'33"* (Instituto de Investigación en Artes Musicales Carmen García Muñoz, marzo del 2008), p. 5, en DE: <www.musicaclasicaargentina.com/mondolo/mondolohimno.pdf>. Consultada el 2-II-2011.

que, en el año 1860, dio por concluidas sus modificaciones sobre la partitura original de Blas Parera, oscura figura catalana que había dejado el país en 1818. Un ejemplar de su composición, facilitada de manera indirecta, fue calificada por los especialistas como falsa. A falta del texto original, la versión musical de Esnaola fue confirmada en 1928; se legitimó en los albores del peronismo. El presidente Edelmiro Farrell oficializa los símbolos patrios en 1944; algunas instrucciones generales para su entonación están indicadas en el artículo 7:

Se observarán las siguientes indicaciones: 1) en cuanto a la tonalidad, adoptar la de Sí bemol, que determina para la parte del canto el registro adecuado a la generalidad de las voces; 2) reducir a una sola voz la parte del canto; 3) dar forma rítmica al grupo correspondiente a la palabra “vivamos”; 4) conservar los compases que interrumpen la estrofa, pero sin ejecutarlos.

Será ésta en adelante, la única versión musical autorizada para ejecutarse en actos oficiales, ceremonias públicas y privadas, por las bandas militares, policiales y municipales y en los establecimientos de enseñanza del país. El Poder Ejecutivo hará imprimir el texto de Esnaola y tomará las medidas necesarias para su difusión gratuita o en forma que impida la explotación comercial del Himno.²⁵

La flexibilidad de estos límites admite variaciones que contemplan, por ejemplo, la versión de Charly García, quien no toca cuando canta el verso “coronados de gloria vivamos”, y lo expresa de manera más lenta que los otros. Además, el decreto nada dice con respecto a la difusión de versiones del himno por radio o grabaciones en disco. Es decir que en los medios de comunicación el himno puede ser cantado o ejecutado instrumentalmente sin violar la ley.

*Letra sobre música,
cantar el himno brasileño*

EN Brasil el desafío fue todavía mayor puesto que, hasta comienzos del siglo XX, el himno solía ser oído en su versión puramente instrumental. Distintas letras fueron propuestas durante el siglo XIX; una conmemoraba la renuncia del emperador Pedro I, otra glorificaba a Pedro II; ninguna llegó a tomar forma de canto. Se juzgó que los poemas eran

²⁵ Decreto núm. 10302/1944, Centro de Documentación Municipal, Dirección General y Centro Documental de Información y Archivo Legislativo, en DE: <<http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/institucional/simbolos/#uno1>>. Consultado el 2-IX-2008.

anacrónicos e incompatibles con los ideales republicanos y que carecían de valor poético, además de que no se adecuaban a la melodía ni habían sido pensados para celebraciones populares sino para representaciones lírico-teatrales, cualidades que también podían adjudicarse al himno argentino. En el Brasil monárquico, el himno de Francisco Manuel da Silva se impuso por la costumbre, con el cambio de su antigua letra —que conmemoraba la renuncia del tirano con ofensas a los portugueses— por otra que alababa las virtudes de su hijo. Pero nunca hubo una ley que decretara ese himno como oficial, ni siquiera que determinara su forma de ejecución en las ceremonias imperiales.²⁶

Con la proclama de la República comienza en Brasil una lenta toma de conciencia sobre la necesidad de modificar los símbolos y rituales cívicos. Una de las primeras medidas del nuevo régimen fue la organización, en enero de 1890, de un certamen para elegir un nuevo himno nacional. El hecho provocó que las fuerzas militares y los medios periodísticos reaccionaran en contra del cambio; el crítico Oscar Guanabarro, periodista influyente de *O País* —el más prestigioso órgano de la capital federal de aquellos tiempos— interpeló al mariscal Deodoro da Fonseca, presidente de la República, para preguntarle si cuando escuchaba los acordes del himno nacional en la Guerra del Paraguay pensaba en la figura de la patria o en la del emperador. El día que tuvo lugar el concurso y para desilusión de los competidores, el presidente Fonseca respondió oficializando como himno nacional brasileño la música compuesta sesenta años antes por Francisco Manuel da Silva, quedando la música vencedora del certamen tan sólo como Himno de la República.²⁷

Quedaba abierta, no obstante, la discusión sobre la necesidad o no de ponerle letra al himno. Alberto Nepomuceno, director del Instituto Nacional de Música, responsable de la Comisión Revisora del Himno Nacional formada en 1906, había encontrado la música original de Francisco Manuel da Silva. Pero, dadas sus convicciones republicanas, Nepomuceno consideró que la rebuscada melodía debía simplificarse a fin de que la “pluralidad de las voces” pudiera ser cantada por el pueblo; esto implicaba cambios en el movimiento, la tonalidad y el corte de unas cuantas notas.²⁸ El proyecto de Nepomuceno llegó al parlamento brasileño acompañado de un modelo de letra por él

²⁶ Mariza Lira, *História do hino nacional brasileiro*, Río de Janeiro, Companhia Editora Americana, 1954.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Avelino Romero Pereira, *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical*, Río de Janeiro, UFRJ, 2007.

mismo escrito. El diputado que apoyó la iniciativa sostuvo que era una vergüenza no tener un canto patrio que creara en Brasil la ilusión de igualdad entre los ciudadanos.²⁹ La comisión parlamentaria no dio curso al argumento; adujo que, ante todo, debía cuidarse la representatividad histórica y evitar la impostura de una letra artificial; había, en consecuencia, que esperar a que un acontecimiento trascendente inspirara la musa espontánea de un poeta brasileño.³⁰

Pero la simple idea de que se convocara a concurso había inspirado los versos del poeta Joaquín Osório Duque Estrada, profesor de historia en el tradicional Colégio Don Pedro II en Río de Janeiro. Era amigo de Alberto Nepomuceno y de Francisco Braga (autor del Himno a la Bandera), quienes le apoyaron y certificaron la calidad del poema. Pese a la crítica de sus adversarios logró divulgar su poema; consiguió que fuera cantado en escuelas, cuarteles, embajadas europeas y hasta llegó a ser grabado en disco por el cantante Vicente Celestino, el más famoso tenor brasileño de la época.³¹ Así, en vísperas del centenario de la independencia política y para acabar con las divergencias, los versos de Duque Estrada fueron reconocidos como himno nacional de Brasil. Quedaba pendiente la reglamentación en torno de los usos del canto, aunque se dispuso que fuera obligatorio en las escuelas; y en los medios de difusión radial la iniciativa se aplicó a partir de 1936, al finalizar el régimen oligárquico. También entonces comenzaron a proliferar versiones con distintos arreglos y cambios en la letra del himno, lo cual exigió una nueva revisión del tema.

La idea de que el himno nacional fuera revisado partió del maestro Villa-Lobos, en oficio dirigido al ministro de Educación en mayo de 1937. Entre las razones aducidas estaba todavía la adecuación de su tonalidad para el canto coral y si se permitiría que fuera cantado sin orientación de “técnicos especializados en el canto orfeónico”. El maestro defendía la profesionalización de la actividad, puesto que

interesaba directamente al maestro y al proyecto educativo que estaba aplicando a través del SEMA [Superintendencia para la Educación Musical y Artística]. Esta institución promovía diversas presentaciones de canto orfeónico en las que se cantaba el himno nacional a las dos voces que a menudo emplean las orquestas y bandas que necesariamente resultaron un *impasse* para establecer la tonalidad [única] que debería ser adoptada.³²

²⁹ Lira, *História do hino nacional brasileiro* [n. 26], pp. 174-175.

³⁰ *Ibid.*, p. 177.

³¹ *Ibid.*, pp. 181-211.

³² Anália Chernavsky, *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*, tesis de maestría, Campinas, SP, Unicamp, 2003, p. 133.

En primera instancia aprobada, la propuesta de Villa-Lobos fue luego combatida por influyentes sectores de la prensa y de las fuerzas armadas, quienes intervinieron directamente ante el presidente de la República.

El golpe de Getúlio Vargas, en noviembre de 1937, instala en Brasil la dictadura del Estado Novo. En 1939, formada mayoritariamente por militares, se constituyó una nueva Comisión Revisora del Himno Nacional que anuló todos los cambios acordados hasta entonces: se restableció la tonalidad en Si bemol para la ejecución instrumental en bandas militares, así como la frase de ligación “Oh, Pátria amada! Idolatrada! Salve! Salve!”, suprimida por la comisión anterior por no existir originalmente parte cantada en aquel trozo del himno. Pero el golpe más duro para Villa-Lobos fue la imposición del canto unísono como oficial, aunque fuera permitida la ejecución a dos voces en ocasiones especiales. No pocos fueron los ciudadanos que llegaron a proponer versiones de carácter religioso y hasta de adulación a la persona del presidente Getúlio Vargas.

Finalizados los trabajos de la Comisión Revisora del Himno Nacional se constituyó en el mismo año otra, también compuesta mayoritariamente por militares, para estipular las reglas de uso ceremonial de los símbolos. Los revisores no resistieron la tentación de hacer cambios en el anteproyecto de ley sobre el himno nacional; deshicieron todo lo que se había hecho: regresaron exactamente a lo que se había oficializado en 1922 tornando inútiles tantos años de discusión, investigación, arreglos y mejoramientos; sólo dispusieron que se llamara a concurso para elegir el mejor arreglo instrumental.

La decisión del presidente Vargas en contra del proyecto de Villa-Lobos fue consolidada por el Decreto de Ley núm. 4545, del 31 de julio de 1942, referido a los símbolos nacionales; allí se dispuso sobre la tonalidad del himno para el canto, el movimiento del metrónomo, sus repeticiones, las circunstancias obligadas de su ejecución (inclusive en la radio), en qué ocasiones sería instrumental o coral, la postura de los ciudadanos y las penalidades previstas por vilipendio. Cualquier variable vocal o musical sería objeto de serias sanciones.

La política nacionalista de Vargas mostró, está visto, exacerbados niveles de control. Para los inmigrantes fue obligatoria la audiencia respetuosa del himno; el uso de los símbolos en naciones extranjeras debía ser debidamente autorizado por el Ministerio de Justicia y Negocios Extranjeros, según normas del Consejo de Inmigración y Colonización.³³ Además, en el orden interno “nadie podía ser admitido al servi-

³³ Lira, *História do hino nacional brasileiro* [n. 26], p. 315.

cio público sin que demostrara conocimiento del himno nacional”. Al Ministerio de Educación le fue delegada la tarea de publicar ediciones, partituras y grabaciones.

Tales precauciones están ausentes en el decreto argentino. Quizás la serie de medidas protectoras y difusoras del himno brasileño estén relacionadas con la debilidad de su sistema educacional, aún lejos del nivel alcanzado por entonces en Argentina. De todos modos, un himno extenso, con giros poéticos complejos como los del poema de Duque Estrada, hubiera resultado fatalmente incomprensible para la mayoría. Eso determinó su inestabilidad y la larga búsqueda de apropiaciones que se hicieron tanto de parte del Estado como desde el sentimiento popular.

Valor simbólico de los himnos

LA historia de los himnos de Argentina y de Brasil es diferente. En Argentina la creación del himno antecede a la nación, ayuda a construirla; diagrama el campo de batalla contra España y lo difunde. En Brasil, el primer himno nacional, hecho por el emperador don Pedro I, fue reemplazado por aquel que conmemoraba su abdicación. Pero cuando su hijo don Pedro II fue coronado a los catorce años, los versos que le homenajearon pasaron a ser cantados sobre la música que conmemoraba la abdicación de su padre. El pueblo todavía no lo cantaba, ni siquiera era invitado a cantarlo.

La imagen del “león rendido” a los pies de la nación argentina —plasmada por López y Planes en la *Marcha patriótica* de 1813— se distiende a lo largo del siglo XIX. Este hecho, sumado al uso y abuso de los cantos patrios que con el objeto de integrar la masa inmigratoria se daba en las escuelas, llevó a los españoles a exigir la desaparición de los versos que los denigraban. En 1901, durante el periodo de Roca, se decidió quitar junto a otros tantos, los versos ofensivos. En Brasil, en cambio, el trabajo fue enteramente otro: había que arreglar la melodía para tornarla cantable y producir una letra adecuada. Cuando lo hicieron, la letra resultó extensa y de difícil comprensión y retención. Ninguna tentativa para acortar o modificar el himno tuvo éxito.

En suma, en el caso argentino se trataba de acortar un canto largamente afianzado, mientras que en Brasil la tarea era modificar, con pocas convicciones, un canto casi desconocido. Tal vez por eso en Brasil los medios legales para imponer la forma y la obligatoriedad del canto se detallaron más que en Argentina: las leyes operaron sobre un

campo donde si bien no había resistencia popular tampoco había conocimiento ni tradición arraigada fuera del ámbito militar.

La reforma que Alvear propuso para el himno argentino, en el año de 1927, fue interpretada por sus opositores como tendencia modernizadora irracional y afrancesada, aunque ésta no fuera la motivación de quienes más bien reivindicaban la tradición original de 1813; con el apoyo de intelectuales y de un sector de la prensa el pueblo resistió hasta que la medida fue revertida. En Brasil, por el contrario, la Comisión Revisora del Himno Nacional, constituida en 1937, fue una iniciativa encabezada por un grupo de artistas; pretendía que con una letra fácil, el pueblo se entusiasmara con el himno nacional. Chocó con los oficiales militares, quienes no sólo eran más influyentes sino que se consideraban los guardianes de la tradición del himno. En un régimen autoritario donde no había espacio para el debate y la movilización popular, a través de mecanismos ocultos los militares pudieron imponer una reglamentación que tuvo en cuenta hasta los mínimos detalles para preservar su intangibilidad.

La letra y la historia de los himnos nacionales en América pone de manifiesto el dilema de los nacionalismos; tanto la defensa de la tradición como la búsqueda de la modernización pueden servir a fines congregantes o excluyentes. Los dos procesos demuestran cómo la construcción de los Estados nacionales y la función de las élites políticas y militares en la constitución de su aparato simbólico, así como la participación popular en los rituales cívicos, se relacionan con la adquisición misma de la ciudadanía en estos dos países. Y en la paradójica precocidad de los nacionalismos americanos, ésta es todavía una historia inconclusa.

BIBLIOGRAFÍA

- Amuchastegui, Irene, “Himno nacional argentino”, *El Clarín* (Buenos Aires), 9-XII-1998, en DE: <<http://br.youtube.com/watch?v=Ep43ta3os2w>>. Consultada el 2-II-2011.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- Bayer, Osvaldo, *Los anarquistas expropiadores*, Buenos Aires, Legasa 1986, p. 105.
- Buch, Esteban, *Música e política: a Nona de Beethoven*, Bauru, SP, Edusc, 2001.
- , “Música popular y música de Estado: sobre una versión rock del himno nacional argentino”, *Revista Economía y Sociedad*, en DE: <<http://musicaspopularesdeamerica.blogspot.com/2010/11/algunas-redefiniciones-musica-popular.html>>. Consultada el 2-II-2011.
- , *O juremos con gloria morir*, Buenos Aires, Ediciones Sudamericanas, 1994.
- Corrêa de Azevedo, Luiz Heitor, *La musique en Amérique Latine*, París, Centre de Documentation Universitaire, 1957.
- Chernavsky, Anália, *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*, tesis de maestría, Campinas, SP, Unicamp, 2003.
- Decreto núm. 10302/1944, Centro de Documentación Municipal, Dirección General y Centro Documental de Información y Archivo Legislativo, en DE: <<http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/institucional/simbolos/#uno1>>. Consultado el 2-IX-2008.
- Doyle, Don, y Marco A. Pamplona, “Americanizando a conversa sobre o nacionalismo”, en *id.*, orgs., *Nacionalismo no novo mundo*, Río de Janeiro, Record, 2008, en DE: <<http://br.youtube.com/watch?v=J7TGPE0H0FQ>>. Consultada el 2-II-2011.
- Hobsbawm, Eric, *Nações e nacionalismos desde 1780*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 2002.
- Lira, Mariza, *História do hino nacional brasileiro*, Río de Janeiro, Companhia Editora Americana, 1954.
- Ministerio de Educación, en DE: <<http://www.me.gov.ar/efeme/america/argentina.html>>. Consultada el 20-X-2008.
- Mondolo, Ana María, “La complejidad en la reforma de 1927 del himno nacional argentino”, *Revista Digital 4'33"* (Instituto de Investigación en Artes Musicales Carmen García Muñoz, marzo del 2008), en DE: <www.musicaclasicaargentina.com/mondolo/mondolohimno.pdf>. Consultada el 2-II-2011.
- Neustadt, Bernardo, “Un romance con usted”, en DE: <<http://bernardoneustadt.blogspot.com/2004/05/un-romance-con-usted-26-de-mayo-de-2004.html>>. Consultada el 2-IX-2008.
- P., Lorena, “Un problema de memoria evidentemente”, en DE: <<http://apuntesparalelos.blogspot.com/2006/12/un-problema-de-memoria-evidentemente.html>>. Consultada el 11-XII-2006.

- Romero Pereira, Avelino, *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical*, Río de Janeiro, UFRJ, 2007.
- Rosa Hagemeyer, Rafael, *A identidade antifascista no cancioneiro da Guerra Civil Espanhola*, tesis de doctorado, Porto Alegre, UFRGS, 2004.
- Tissera, Ana, *El himno nacional argentino: realidad estética y proyección histórica*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2006.
- Vega, Carlos, *El himno nacional argentino*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

RESUMEN

Los himnos nacionales de Brasil y Argentina tuvieron distintos procesos de oficialización. Ambos, sin embargo, buscaron adecuarse a la modernidad mediante arreglos orquestales. Pretendemos mostrar cómo, en los dos casos, conservar las formas originales o resistir los cambios propuestos fueron acciones vinculadas a sectores de la sociedad que pugnaban por imponer distintos modelos de identidad nacional. Las respectivas estrategias de legitimación y difusión fijaron, hasta la fecha, el modo de ser del pueblo argentino y del pueblo brasileño.

Palabras clave: himno nacional Argentina, himno nacional Brasil, estrategias de legitimación.

ABSTRACT

The national anthems of Brazil and Argentina became official through different processes. Both, however, sought to adapt to modernity by means of orchestral arrangements. In this paper, the author sets out to show how, in both cases, keeping the original versions or resisting the proposed changes were actions linked to social sectors that were fighting to impose differing models of national identity. Each of their legitimization and diffusion strategies defined, to this today, the traits of the Argentinean and Brazilian peoples.

Key words: national anthem Argentina, national anthem Brazil, strategies of legitimization.