

**Textos temblad. El Himno Nacional:  
de poesía a canción, modos de apropiación**

*María José Larre Borges*

Se ha dicho muchas veces que Uruguay fue creado antes que los uruguayos. En 1830, una sociedad inorgánica y en ebullición necesitaba, para su formación, un discurso oficial épico, un relato cívico trascendente, que fijara una imagen para la posteridad. Era necesario un poema, como dice el investigador argentino Martín Prieto, que fuera capaz de "inflamar al pueblo y regenerar su espíritu (...) una composición sencilla, pero magestuosa (sic) e imponente, del himno que deben entonar los jóvenes diaria y semanalmente".

Fue el poeta neoclásico Francisco Acuña de Figueroa el autor del texto de lo que hoy constituye el "Himno Nacional" y la versión final de su música, obra del húngaro José Debali. Su ejecución está regulada por Decreto: se toca en las celebraciones patrias y en algunos espectáculos locales y nacionales y se enseña a los niños que hay que cantarlo y escucharlo con máxima unción. Ha sido, además, empleado como arma de combate en la dictadura. La versión más reciente, interpretada como murga-canción en la previa de un decisivo partido de Fútbol, fue original objeto de polémica.

Por lo expuesto, los objetivos de este trabajo serán: analizar el Himno Nacional como texto poético, en el contexto de su circunstancia creativa y conocer sus modos interpretativos por parte de los liceales, en la actualidad.

**La oriental "comunidad imaginada"**

Complejo es el debate teórico actual en torno a la noción de "identidad", pues se trata de una categoría que encierra tensiones y conflictos. Para citar apenas dos perspectivas, puede darse cuenta, con el psicoanálisis, de la existencia de un "estadio de espejo" en el que el individuo adquiere identidad al reconocerse incompletamente a sí mismo en una imagen. O con el post-colonialismo, que entiende que el sujeto se construye dividido por el choque de discursos y exigencias contradictorias. Pero más allá de los procesos identitarios individuales, interesa focalizarse, a los efectos de este trabajo, en los caminos de construcción de las identidades de grupo ya que, como dice Jonathan Culler, "a

los miembros de colectivos históricamente oprimidos o marginales, las narraciones les posibilitan la identificación con un colectivo potencial y colaboran en la creación del grupo mostrando quién o qué está en su mano ser."

Las identidades simbólicas colectivas se entienden, entonces, como una construcción en que los relatos discursivos juegan papel decisivo. En este sentido, cabe preguntarse cómo definir la categoría "identidad nacional". De acuerdo a Benedict Anderson, lo que habitualmente se entiende por nación es un conglomerado humano que se piensa a sí mismo como totalidad. Más que la polisémica expresión "nación", varios autores prefieren la expresión "comunidad imaginada", como aquel grupo de individuos que se piensa a sí mismos como integrantes de una misma comunidad.

Es pertinente también detenerse brevemente en el concepto "frontera", como producto de una fuerza colectiva que se impone en los hechos, nacida de una voluntad de diferenciarse histórica y políticamente, pero traducida en límites geográficos más o menos precisos y "constructos" figurados, impulsados y, muchas veces simplificados e impuestos, por el poder.

En bicentenarias épocas, al reflexionar sobre nuestras "narrativas fundacionales", encontramos que la denominación "orientales" –tan cara la "comunidad imaginada" que compartimos– pretendía "reafirmar los lazos de unión con las Provincias Unidas del Río de la Plata, luego República Argentina. Tiene su opuesto en la denominación "cisplatinos", según Gerardo Caetano. La ya tan manida "orientalidad", que construyó sus coloniales cimientos hace más de 200 años, encontró un rol protagónico en la "fundación por la palabra", al decir de Hugo Achugar, quien coloca a sacerdotes y letrados en el lugar simbólicamente creador y autolegitimante de su poder: "era, posiblemente, tanto un modo de vincularse al ámbito estatal y gubernamental como un modo de oponer y validar el poder de la palabra frente al poder de las armas." Esta "ciudad letrada" (Ángel Rama dixit) tiene que ver con el poder de la escritura y con la "escritura del poder". "Otros instrumentos han contribuido a fundar los imaginarios nacionales: himnos, poemas, esculturas, banderas, monedas, cuadros e incluso fiestas han sido centrales en la conformación de lo nacional", dice nuevamente Achugar.

## La rima y la espada

La literatura, en los días del Sitio Grande –dice Zum Felde– tenía un carácter cívico y era, ante todo, política. “Las estrofas que se escribían eran gritos de dolor ciudadano. Las rimas combatían como las espadas”, afirma el crítico.

Un miembro ilustre de la “ciudad letrada” fundacional fue, precisamente, Francisco Acuña de Figueroa. Hijo de españoles, estudió como la mayoría de los letrados de su generación en Buenos Aires. Convertido en latinista y autor de crónicas históricas contemporáneas, el escritor fue un monárquico superlativo –sirvió a las dos coronas invasoras– y un montevideano por origen y por elección. Alberto Zum Felde lo califica como “viejo verde” debido a sus excesos satíricos y burlescos. Y agrega: “es una poética colonial. Cultivó hasta su chochez el clasicismo convencional, hinchado y hueco cuando quería ser épico.”

Varía sin embargo el despiadado juicio del crítico sobre el autor de nuestro Himno Nacional entre 1921 y 1930. En la primera fecha citada, refiere: “no es, sin duda, excelente, ni siquiera aceptable en nuestros días esa composición declarada Himno Nacional (...) pero era, tal vez, lo más correcto que se podía escribir en aquel tiempo.” (...) “El himno de Francisco Acuña de Figueroa es tal como pudo hacerlo su autor, que carecía de toda inspiración y de toda fe: una composición fría, hueca, hinchada, plagada de mitología y de culteranismos (...) Carece de las virtudes esenciales de todo himno: sencillez y grandeza.” Pero afirma cautamente años después, al reconocerle en voz baja algún mérito poético: “La composición que (...) fue declarada Himno Nacional de la República es, no obstante contener algunos versos enérgicos y rotundos, una retahíla de todos los lugares comunes de la poesía patriótica.”

Carlos Real de Azúa le reconoce menos tímidamente valores literarios, cuando afirma que “es el más importante poeta del período neoclásico, nuestro primer poeta mayor, el primer escritor cabal que no tenemos que compartir con nadie. Por ser el autor de los himnos, pasa por poeta neoclásico y quintanesco, armado de todo el repertorio mitológico, invocativo y retórico necesario y, en verdad lo fue, pero solo ocasionalmente.”

Acuña de Figueroa es hijo intelectual de Jovellanos y, sobre todo, de Quintana. Cultivó la poesía neoclásica, que se distinguió principalmente por una lírica catalogada muchas veces como “superficial”, con temas como el amor-

amante o la mitología, abordando asuntos bíblicos, civiles y progresistas. También por el renacimiento de la fábula, el epigrama y otras composiciones festivas y moralizantes, incluyendo la introducción del paisaje y de personajes locales, como la flora y la fauna. Cultivó la retórica, fundiéndose en un estilo donde sobresalieron la métrica, la acentuación, las metáforas, antítesis, apóstrofes, hipérbolos e hipérbatos. Saulnier habla de una "psicología de la eternidad" del neoclásico que, por su afán de trascendencia, nunca dice "yo". Cuando en Europa surge con huracanada vehemencia la revolución romántica, en la ciudad letrada americana se impone como variable literaria "culta" el neoclasicismo, que toma a menudo la forma de la poesía patriota, traducida en odas e himnos heroicos sobre hechos de las guerras de la independencia. Acuña de Figueroa es también autor del poema que dio origen al Himno Nacional de Paraguay.

### **La ciudad letrada se escribe y se canta**

Corría 1833 en el naciente Estado oriental, uno de los últimos americanos en lograr su independencia. Recién liberado del "invasor" ibérico y pronto para una guerra fratricida que habría de suceder muy poco tiempo después. Imaginemos el escenario demográfico y social, junto a Gerardo Caetano: "la integración del "adentro" resultaba casi inimaginable de cara a aquel Uruguay de los orígenes que era "un espacio vacío abierto a los hombres", con menos de 100.000 "protouruguayos" dispersos en el territorio." En este contexto, Fructuoso Rivera aprueba el Himno el 8 de julio.

Doce años después, en 1845 y en pleno período de crecimiento, el poema sufrió modificaciones en su texto, quitándole su propio autor las referencias más duras a España, Portugal y Brasil y agregó a la primera estrofa la expresión "¡Tiranos temblad!" –¿aliteración/homenaje (in)voluntario al "tutto tremante" de Dante?– tan o más célebre que la composición que le dio origen, arma de resistencia ideológica frente al muy reciente oscurantismo. Dice, solo por citar uno en miles de ejemplos, Marcelo Viñar: "hubo la creencia difundida (...) de que se podía ir a prisión por elevar el tono de voz en el "tiranos temblad" del Himno Nacional. Esta violencia de discurso, aunque no lastime la carne, se inscribe a fuego en la memoria."

Distinto fue el recorrido de la autoría de su música, que luego de muchos años de polémica finalmente se le atribuyó al músico y compositor húngaro José Debali, educado en Italia. Lauro Ayestarán consigna las similitudes entre algunos acordes de su melodía con breves versos de la ópera Lucrecia Borgia de Donizetti. Esta se había estrenado en 1833 cuando el compositor todavía vivía en Italia. Escuchando el cuestionado pasaje, se identifica de inmediato esta similitud. Según el especialista, son escasos acordes que habrían servido como fuente de inspiración, pero de ninguna manera opacan el mérito de su autoría.

La palabra Himno proviene del latín Hymnus, que era en la antigüedad una composición de homenaje al patrono Himen. Poco a poco fue perdiendo el carácter litúrgico para sentimientos patrióticos y políticos. Hoy se considera una obra poético-musical que celebra un suceso, que ensalza a algo o a alguien, por ejemplo un símbolo, un héroe, un estadista, una sociedad. Como afirma Carlos Zubillaga: "es el discurso oficial del país en construcción"(...) y "formar parte del ejército patriota era parte de las obligaciones del nuevo ciudadano."

El poema que da origen a nuestro Himno Nacional forma parte de la especie "literario-musical que va a convertirse en arma dialéctica de la política", siempre siguiendo a Ayestarán. Se trata de nueve estrofas de versos decasílabos, con rima consonante en los versos pares, abiertas y cerradas y por idéntico coro. Su ejecución total dura más de veinte minutos. La versión oficial cantada incluye solo al coro y la primera estrofa. Como en la música, en su fuente temática no es difícil reconocer la influencia melodramática de la ópera italiana. Se trata del relato metafórico de una sangrienta batalla, en que la figura victoriosa y liberadora del héroe se contrapone con la del tirano-invasor. Personajes subalternos son apenas nombrados: el negro "liberto", el indígena "Atahualpa". Por cierto que ninguno, incluyendo al "señor", es mujer. Al respecto, cabría preguntarse qué quiso decir Sarah Bollo al afirmar que Acuña de Figueroa "compone el Himno Nacional en hermoso lenguaje clásico y en metro restallante y **viril**" (la negrita es nuestra).

Carlos Bousoño distingue, en la lírica, la presencia de tres formas: la sentencia, la estampa y el canto. Puede afirmarse que los tres elementos están presentes en este poema: por ejemplo, a modo de sentencia –que es, en este caso, la categoría que domina la enunciación de este discurso- "Libertad o con gloria

morir"; de estampa, "Dominando la Iberia dos mundos/ostentaba su altivo poder"; y de canto, el propio "¡Tiranos temblad!". Neoclásico al fin, abundan las referencias histórico-mitológicas antiguas, en extraña mixtura con las americanas –Marte, el Olimpo, Bruto, el Sol como dios inmortal, el Inca Atahualpa, el arca sagrada de Israel- y no existe estrofa en que se ausenten el hipérbaton y la metáfora.

Los enunciados constatativos, que son mayoría, abren paso en ocasiones a actos de habla realizativos o performativos, como "es el voto que el alma pronuncia" o "sabremos cumplir". Lenguaje hiperbólico, cargado de exotismos, epítetos, apóstrofes, prosopopeyas, se nota la influencia de otros himnos, particularmente del fundante de esta estirpe, el Himno Argentino. La intertextualidad con La Marsellesa es indeleble en ambos, así como en otros de sus pares americanos.

Cuando el poeta no exalta valores y virtudes patrios, interpela directamente desde un "nosotros" inclusivo. Como dice Susana Poch: "La interpelación a un *nosotros* totalizador tenía un claro propósito propagandístico cuyo objetivo era lograr adhesiones que ampliaran las bases de la revolución y que, al mismo tiempo, permitiera obtener consenso político creando el espacio simbólico de una imaginaria unión y hermandad, conciliadora de diferencias y disensos." No existe en el poema una sola mención a la palabra "Uruguay", dato que no es de extrañar si se considera que su composición original habría sido paralela a la redacción de la Primera Constitución de 1830, donde aparece oficialmente el nuevo nombre del país naciente. Es más, existe evidencia empírica que el primer poema se llamó, en realidad, Himno Nacional de Montevideo. Habría que preguntarse en qué medida el Himno, único símbolo patrio en permanente movimiento, en tanto re-creado cada vez que se interpreta, contribuyó a la afirmación de la categoría "orientalidad". Esta exhortación con la que inicia el poema, y que se hace tan permanente, reclama del nuevo ciudadano una adhesión al naciente sistema.

### **Modos de re-presentación/apropiación adolescente**

Precisamente, un poema es, al mismo tiempo, una estructura compuesta por palabras (un texto) y un acto, ya leído, cantado, interpretado. Los poemas, en

tanto "imitaciones ficcionales de enunciados personales" (nuevamente siguiendo a Culler) son apropiados por los lectores/oyentes en cada efímero acto de lectura o escucha. Interesa detenerse ahora en un modo de re-interpretación muy reciente, que realizara Freddy Bessio en ocasión de la clasificación de la selección uruguaya de fútbol para el último Campeonato Mundial, en 2010. Como sabemos, esta interpretación reavivó la polémica sobre la inmutabilidad de los símbolos patrios, leído por muchos como irreverencia el entonar el Himno a ritmo de marcha-camión. Al cruzar tres círculos en peculiar intersección (el fútbol, el carnaval, la Patria), de alguna manera se produce lo que Milita Alfaro ha denominado como el "disciplinamiento del carnaval" y la "carnavalización del disciplinamiento" en la celebración patriótica. Como nota peculiar y entre paréntesis, agregamos que en una simple búsqueda en la red social Facebook aparecieron tres grupos abiertos vinculados al Himno Nacional y encendidos comentarios en defensa de su interpretación original "que no se toca". Asimismo, el crítico musical del diario inglés "The Guardian" publicó en 2008 que se trataba del mejor himno nacional del mundo.

Respecto a otro disciplinamiento, el que tiene que ver con la "gramática" escolar, se tiene noticia que, desde 1816, por ejemplo en la inauguración de la Biblioteca Nacional, los niños de la escuela de música entonaban canciones patrióticas. "La experiencia muestra que los cantos escolares se aprecian más y se conservan mejor cuanto más hondo impresionan el espíritu y el corazón.", decía José Pedro Varela en 1877, al tiempo que incluía la "Música Vocal" entre las asignaturas básicas para la formación integral del alumno.

Ahora, nos preguntamos... ¿qué sucede hoy, ya comenzada la segunda década del siglo XXI y a casi dos siglos de creación del poema? ¿Cómo lo re-interpretan los adolescentes en el ámbito educativo formal? ¿Cómo se apropian del mismo? ¿Se apropian?

De un primerísimo relevamiento exploratorio y anónimo –realizado desde el afecto y el más profundo respeto– entre liceales de Ciclo Básico, a quienes se les indicaba la siguiente consigna: "escribe la letra del Himno Nacional", se extraen las siguientes pistas, que no todavía conclusiones, pues la investigación recién ha comenzado. Exceptuando los errores ortográficos, se aprecia que los estudiantes, en general, no conocen el texto del poema y afirman que ello no es necesario,

pues el canto es colectivo y por fonética. También se percibieron confusiones en el texto con himnos religiosos, lo que curiosamente lo liga con el origen del género. Algunas transcripciones son dignas del mejor homenaje al maestro Firpo, como "libertad en *la licra maremos*" o "en *la vid clamaremos*", "*su blime inflamó*", "libertad o *Colonia* morir". Hay palabras que ofrecen notoria dificultad y frecuentemente en las transcripciones se dejan en blanco, como heroicos, la lid o sublime. "Don Sacrosanto", al decir de Zum Felde, es una expresión de muy difícil reproducción. Más varones que mujeres dejan la página en blanco, lo que podría llevar a la afirmación espuria que las alumnas conocen mejor el poema. Sin embargo, un alumno escribió una frase por demás elocuente: "el imno (sic) lo sé de memoria pero no tengo ganas de escribirlo".

Consultados, los estudiantes no ubican la composición dentro de la categoría "poesía", ni escrita ni cantada. Sí le reconocen jerarquía musical, como la música-símbolo de la Patria. Curiosamente, esta última percepción encuentra cierta correspondencia con la siguiente afirmación del maestro Ayestarán: "Los himnos nacionales (...) no son hechos estéticos químicamente puros; es decir, no nacen de una individual intuición creadora que una vez fijada en sonidos no acepta superación."

Finalmente, concluimos/comenzamos con Carolina González Laurino: "Ningún relato de los orígenes, ninguna narración del pasado, por más homogénea y unificadora que se pretenda, es capaz de sustentar una fórmula de identidad invariable en el tiempo. Nuevos presentes demandan nuevas demandas de significado."

## **Bibliografía**

- ACHUGAR, Hugo; Caetano, Gerardo (comps.) (1992). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Trilce, Montevideo.
- ACHUGAR, Hugo (comp.) (1998). *La fundación por la palabra*. Depto. de Publicaciones de la FHCE. Montevideo.



- ANDERSON, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London.
- AYESTARÁN, Lauro (1978). *El Himno Nacional*. Tercera edición. Editorial Arca, Montevideo.
- BARRÁN, José Pedro; Caetano, Gerardo; Porzecanski, Teresa (1996) *Historias de la vida privada en el Uruguay. Entre la honra y el desorden (1780-1870)*. Taurus, Montevideo.
- BRANDO, Oscar; BLIXEN, Carina (comp.) (1987). *Diccionario de literatura uruguaya*. 2 T. Ed. Arca – Credisol. Montevideo.
- BOUSOÑO, Carlos (1952). *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid.
- CULLER, Jonathan (2001). *Breve introducción a la teoría literaria*. Crítica, Barcelona.
- PRIETO, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*, Taurus, Buenos Aires.
- RAMA, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, Hanover.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1986, reed.). *Capítulo Oriental La historia de la literatura uruguaya. Los clasicistas y los románticos*, vol. 3, EBO, Montevideo.
- SAULNIER, V. L. (1962). *La literatura francesa del siglo clásico*. EUBA, Bs. As.
- ZUM FELDE, Alberto (1921). *Crítica de la literatura uruguaya*. Ed. Maximiliano García, Montevideo.
- ZUM FELDE, Alberto (1930). *Proceso intelectual del Uruguay*, Tomo 1, Comisión Nacional del Centenario, Montevideo.

### **Referencias electrónicas**

[http://www.youtube.com/watch?v=5hAZSs1J\\_g](http://www.youtube.com/watch?v=5hAZSs1J_g) Donizzeti. Lucrecia Borgia. "Maffio Orsini, signora, son io" Prólogo. Minuto 2, 40 segundos. Última consulta: 19/4/12 .

<http://www.youtube.com/watch?v=NSy9XJ5NP4A> Bessio, Freddy. Interpretación del Himno Nacional en 2010, Minuto 1. Estadio Centenario de Montevideo. Última consulta: 19/4/12 .