MARTIN SCHIAPPACASSE

Letra y música de una nación imaginada[1]

POR **NOELIA CARDOSO** Y **VANINA PAIVA**

Noelia Cardoso. Socióloga, realizó su maestría en Sociología de la Cultura en IDAES-UNSAM y es doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Es profesora del CBC. Se desempeña como investigadora auxiliar en el Instituto de Investigaciones Gino Germani en el equipo GEHES-HSSA y dirige el proyecto "Memoria histórica y práctica conmemorativa: Himnos, marchas y Rock and roll. Los centenarios patrios de 1910 y del 2010 como espacios de reelaboración de la identidad nacional".

Vanina Paiva. Socióloga, cursa sus estudios de maestría en Sociología de la Cultura en IDAES-UNSAM. Se desempeña como investigadora en el equipo GEHES-HSSA y en el proyecto "Memoria histórica y práctica conmemorativa: Himnos, marchas y Rock and roll. Los centenarios patrios de 1910 y 2010 como espacios de reelaboración de la identidad nacional".

-¿Viste que ahora el Himno se silba? ¡Es una vergüenza!
-¿Por qué?
-Porque es una falta de respeto, el Himno hay que respetarlo tiene que tocarse bien, como siempre se tocó.

Partimos de un comentario, una molestia, una frase que queda dando vueltas en la cabeza del investigador: "como siempre se tocó". Interrogarnos acerca del mito fundante del Himno Nacional, sus usos y los modos de ejecución, en tanto expresión de las identidades nacionales nos invita a repensar la pregunta sobre el origen del Estado moderno. Definido por Anderson (2007) como comunidad imaginada y por Hobsbawm (2012) como artificio de una élite para instituir su poder, los nacionalismos y sus representaciones objetivaron su ideario de Estado nación en ciertos símbolos y territorios. Es por ello que cobra relevancia la ceremonia que rodea la ejecución del Himno patrio ya que opera configurando los límites normativos -qué es respeto, qué trasgresión- de la nueva comunidad política instituida (Cetrángolo, 2015). Registrar los cambios de la pieza musical que expresa por excelencia la pertenencia a la nación permite comprender la relación entre las reelaboraciones de los conceptos fundantes de "patria" y "nación" y a la vez registrar aquellas resistencias en tanto modos que se disputan en el espacio conmemorativo. ¿Qué representaciones del ser nacional se ponen en juego en el Himno? ¿Cuáles son los proyectos que los definen?

1910: REPRESENTAR LA NACIÓN

El Centenario de la Revolución de Mayo en 1910 ubica su relevancia en el marco de los festejos de las independencias latinoamericanas. Calificados por Patricia Funes como "autoapoteosis optimistas", estos festejos fastuosos, sirvieron como punto cúlmine de los proyectos políticos que las oligarquías nacionalistas instituyeron en el continente a partir de los ejes "progreso, administración, orden, luces, civilización" (Funes, 2010: 275). Estas coordenadas configuraron un imaginario de nación-potencia que pretendió ocultar las consecuencias excluyentes del modelo político-económico impuesto. Las resistencias y las huelgas obreras dirigidas por corrientes anarquistas y comunistas fueron in crescendo al acercarse la conmemoración patria. De modo ▸

tal que el gobierno de Figueroa Alcorta estableció el estado de sitio a lo largo del territorio nacional a fin de garantizar las actividades festivas.

El despliegue de una gran producción de himnos, marchas, monumentos e imágenes de referentes patrios fue el resultante de una fuerte formación artística en el viejo mundo, promovida como parte de las políticas culturales de los gobiernos latinoamericanos. De esta manera, la estética nacionalista estuvo marcada por una influencia romana del monumentalismo, el culto a los héroes y la música de ópera que ofició de medio de transmisión ideológica, garante para la elaboración de una nación "a la europea". Bajo esta influencia, el 25 de mayo de 1910 se inauguró la primera exposición de Arte Internacional del Centenario donde se expuso el óleo sobre la primera interpretación del Himno Nacional Argentino. La pintura fue encargada al pintor chileno Pedro Subercaseaux Errázuriz por el director del Museo Histórico Nacional, Adolfo P. Carranza. Este pedido incluyó también otras dos obras –una sobre el Cabildo y otra sobre Mariano Moreno– que se incorporarían luego como parte del acervo histórico de la institución. Aunque foráneo, el artista compartía el abolengo de las familias patricias que organizaban la muestra y el mismo ímpetu estético por establecer las diatribas nacionalistas en la región.

El cuadro fue titulado "El Himno Nacional en la sala de María Sánchez de Thompson" y ofrece la reconstrucción histórica de una tertulia donde la aristocracia, el clero y militares de alto rango escuchan la canción patria por primera vez[2]. Reforzando la imagen de la reunión cumbre aparece la indicación "Oíd mortales" escrita en rojo en el extremo inferior izquierdo del óleo. A través de este enunciado, el autor realizó una apelación que legitima la voz de los allí reunidos en tanto padres fundadores y señaló el punto de origen de la nación[3].

Óleo El Himno Nacional en la sala de María Sánchez de Thompson. Pedro Subercaseaux, Santiago de Chile, 1909.

La pintura narra un momento clave en la historia del país donde símbolo y patria se funden. El tema pertenece al género histórico y fusiona la vida cotidiana haciendo de la historia un momento cercano: la representación de una escena íntima, como es la tertulia, en el seno de una casa de una familia patricia, asume así la función de registro testimonial y genera un efecto de realidad.

En los diarios y revistas de la época[4], el Himno ocupó un lugar central en cada acto conmemorativo celebrado a lo largo del país. De esta forma, la Argentina se presentó ante el mundo como la nación más importante del sur a través de desfiles de milicias y de niños escolares que junto con estudiantes universitarios entonaban la canción patria. La prensa cubrió cada uno de los diferentes escenarios públicos de pueblos y ciudades retratando la imagen del pueblo cantor del Himno, símbolo que unía a la comunidad en su diversidad étnico-social y en su extensa geografía.

La problemática respecto a las reinterpretaciones y usos del Himno no dejó de estar presente en las composiciones que rodearon el Centenario patrio. Así como existió la versión oficial que se presentó en el óleo de Subercaseaux, hubo múltiples versiones de la partitura creadas especialmente para ser cantadas por coros escolares durante los festejos o pedidos presidenciales para el cambio de armonías y la traducción de estrofas en la obra "Aurora", ópera que relataba las jornadas de la Independencia en idioma italiano. Estos debates sobre arreglos y modos de ejecución giraban en torno a la definición por las formas de reflejar la intensidad del sentimiento patrio, mostrando así las tensiones en torno a la representación de la nación.

La huella del Centenario de la Revolución de Mayo que se erigió como el lugar oficial para la elaboración de la memoria colectiva fue el óleo sobre el Himno Nacional. El revisionismo desmontará este relato presentando registros sobre la primera ejecución en 1812, que habría acontecido en la plaza del Cabildo a cielo abierto y frente al pueblo reunido. Sin embargo, la imagen-fuerza que muestra el cuadro, la exposición como historia y símbolo sumada a su capacidad de circulación en manuales y discursos escolares prevalecerá por sobre las fuentes documentales. Lo real quedará en segundo plano, como anécdota repetida en las visitas guiadas, corolario frente a la monumentalidad de las formas pictóricas, cobrando protagonismo como lugar de la memoria dominante.

EL RETORNO A LA PATRIA DESEADA

En 1976 se produjo el golpe de Estado que llevó al poder a la Junta Militar. Bajo el lema "Proceso de Reorganización Nacional" se hizo énfasis en la lucha contra la subversión interna y la defensa de la civilización occidental y cristiana, valores asumidos para la nación. El discurso militar estuvo sustentado por un importante despliegue propagandístico[5] cuyos eslóganes y publicidades abonaron los imaginarios patrios. Dentro de esta estrategia de posicionamiento ideológico, el Himno actuó como dispositivo simbólico condensando el sentido castrense de "Nación, patria y ciudadanía". En 1977, como reclamo por la desaparición de personas, un grupo de mujeres decidieron realizar rondas en la Plaza de Mayo como forma pacífica de pedir justicia. Identificadas con un pañuelo en la cabeza, primera tela del pañal de sus hijos, marcharon sin cantar el Himno Nacional. Así, se introdujo una novedad en la práctica política, ya que ningún otro actor –partidos, militares, Iglesia, sindicatos– había dejado a la canción patria por fuera de sus reclamos y marcaron la falta de representación que reviste el símbolo para los ciudadanos.

En 1978, el gobierno profundizó su adoctrinamiento patriótico mencionado a partir de una reglamentación sobre la forma de cantar el Himno Nacional en los colegios. La misma dispuso que:

"En todos los actos escolares que corresponda entonar el Himno nacional lo será por la totalidad de los asistentes, sin exclusión alguna. Todos los asistentes permanecerán de pie. Los alumnos mantendrán correcta posición de firmes"[6].

Como parte del ceremonial y protocolo patrio, la norma se aplicó en el ámbito educativo y actuó homogeneizando los modos de ser nacional. La disposición fue acompañada por la grabación de un LP de Himnos y canciones patrias producido por el sello CBS –antigua RCA Víctor. El disco fue distribuido en todas las escuelas públicas del país e incorporado como parte de la estrategia propagandística de exaltación nacional en complemento con actos y desfiles militares. Sumado a la disposición ministerial, la difusión en la escuela del Himno trasladó los valores de la milicia a los alumnos reproduciendo sus lógicas en la formación civil.

LP de Himnos y marchas (fuente propia).

Bajo el nombre "... Al Gran Pueblo Argentino Salud!" el disco señalaba el tema a modo de venia de las Fuerzas Armadas al pueblo argentino. Era una apelación interna, el triunfo en la guerra contra la subversión, se daba por cumplido el deber de la defensa nacional. En su contenido, el Himno Nacional inauguraba el repertorio musical del conjunto de canciones patrias. Bajo el género marcha militar, incluía un coro vocal con predomino de la voz femenina: la base se caracterizó por el redoble de tambores, platillos, toques de cornetas y trompetas. La interpretación vocal agregó el tono lírico que teatraliza la interpretación de la marcha. Esta sonoridad, que combinaba instrumentos de viento y percusión, y que cumplía la función de estimular y mantener la moral de las tropas en las batallas, se trasladará a las ceremonias patrias para enaltecerlas. El uso del Himno en la apertura del acto escolar era una metáfora de las Fuerzas Armadas. Se reprodujeron de esa forma las jerarquías y la organización del espacio. El canto por imitación se acompañaba con una actitud corporal rígida. La escucha del Himno en momentos festivos-conmemorativos unía el peso de la tradición, el recogimiento y la recordación de valores como modelo de virtudes elevadas.

La música así definida cumplió una función estratégica de persuasión indicando cuál es la nación. A través de la repetición ritualizada, siempre escenificada de igual modo y con la misma organización espacial, recuperaba y sostenía la tradición argentina. La operatoria apoteótica descrita se profundizó en ese mismo año, al asociar el fervor patrio al Mundial de Fútbol celebrado en el país. Para el evento, el gobierno militar editó dos LPs referentes al Mundial, el simple con la "Marcha oficial del Mundial" con la imagen del gauchito como mascota del evento y un segundo denominado "Souvenir" de canciones tradicionales folclóricas argentinas cuyo arte de tapa estaba conformado por un conjunto de imágenes turísticas.

1983: LA PATRIA POR ASALTO

En 1983 con la recuperación de la democracia se inició el Juicio a las Juntas, proceso judicial que reveló los crímenes ocurridos durante la última dictadura. Dos años después se estrenó el filme "La historia oficial", película argentina que consiguió ganar un premio Oscar. En la primera escena se muestra el Himno cantado en el patio de un colegio por alumnos desganados que lo entonan de modo burlesco. En ese mismo contexto, Sumo, la banda de anarco-rock editó en 1986 el disco "Llegando los monos" con su canción "Que me pisen (yo quiero a mi bandera, planchadita, planchadita)". Estos dos sucesos ilustran la relación con los símbolos patrios que comenzó a perfilarse en el ámbito de la cultura de la época en un primer movimiento artístico: la bronca, la molestia, la sorna. En una encuesta sobre "¿Qué siente al cantar el Himno Nacional?"[7] realizada a escritores e intelectua-

DOSSIER

les argentinos –Perlongher, Asís, Madariaga, Viñas, entre otros– se puso en juego la nacionalidad, la denuncia de una educación *milico*-escolar, el deshonor, la vergüenza, el vacío institucional, la necesidad de una relectura. La demanda por "otro modo" de nación, de *ser* argentino. Este movimiento crítico convivió con levantamientos carapintadas y una sociedad presionada por la crisis hiperinflacionaria. En 1986 la firma de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final produjo un retroceso en el juzgamiento y la revisión del período de la dictadura. Sumado a la entrega anticipada del gobierno de Raúl Alfonsín a manos de Carlos Menem comenzó una década superficial de consumismo denominada "pizza con champagne".

En 1990, se realizó el Mundial de Fútbol en el que la Argentina disputó la final con Alemania. Durante el partido se produjo un recordado acontecimiento: la hinchada italiana, aún herida por la reciente eliminación del equipo local ante el combinado argentino, comenzó a silbar el Himno argentino y al líder del seleccionado, Diego Armando Maradona. En respuesta, el jugador los insultó en un primerísimo primer plano frente a las cámaras de televisión, el agravio al símbolo patrio suscitó la condena hacia el país anfitrión de políticos y personalidades de la cultura tanto nacional como internacional.

El 23 de diciembre de ese año, Charly García cerró el festival "Mi Buenos Aires Rock" realizado en la Avenida 9 de julio con una asistencia de más de 150 mil personas, cantando la versión *rockeada* del Himno Nacional. La canción cierra el disco "Filosofía barata y zapatos de goma" y en esta versión realizó cambios en la melodía pero no modificó la letra. Redujo la instrumentación original y ejecutó la pieza en piano, guitarra eléctrica y bajo. En la introducción eliminó el noveno compás y la escala ascendente, cambió la tonalidad original que pasó a ser más grave. Eliminó puentes entre secciones y modificó algunos acordes de la armonización, pero mantuvo los que la hacen reconocible –introducción y secciones con letra mantienen la estructura métrica y melódica– y guía la melodía incluyendo solos de guitarra. En el escenario Charly García produjo un alto: se cambió la remera por la camiseta argentina con el número 10 en la espalda –en homenaje a Maradona– y el sol en el frente –analogía a la bandera de guerra– y dio indicaciones al tecladista sobre las primeras notas. Mientras tanto, García comenzó a tocar la guitarra y al cantar "El grito sagrado: ¡Libertad!" hizo una señal para indicar que escuchen todos. El público lo siguió y lo incitó a *corear* el estribillo diciendo "¡Salud muchachos!". Inició así un solo de guitarra. El Himno fue despojado de la represión militar, del autoritarismo. Aquí el pacto de verosimilitud se dio por la trayectoria del músico, su formación erudita y por su rebeldía contra los cánones establecidos. Como ídolo, recuperó a otro ídolo, Maradona, los dos transgresores, los dos defendieron al Himno en esta forma de *ser nación*. Maradona puteando a los que silbaron el símbolo en el mundial, Charly reapropiándose de su música. La interpretación del Himno se desacralizó pero mantuvo la emoción que opera el símbolo patrio como la representación de la nación en la música. No importa la entonación ni la ejecución –de hecho con posterioridad fue criticado por los arreglos musicales–, sino la popularización de un símbolo, su reapropiación para el pueblo. Aquí, la integración estuvo dada por la comunión de los asistentes: ya no había distinción ni jerarquías, todos quedaban habilitados para cantarlo.

Por sobre la homogeneidad se impuso la exaltación de la subjetividad y la libertad de expresar los sentimientos. Fue un momento festivo, había aceptación y participación activa con respecto a la propuesta del artista: no hubo silbidos ni insultos, había sorpresa; no se trataba de mostrar sino de sentir. Fue una apuesta artístico-política pública, incómoda y transformadora. Incómoda porque rápidamente fue denunciada, se intentó frenar su salida comercial y difusión masiva. Charly hizo una exaltación de la libertad artística, de la propia perspectiva: "yo entiendo el Himno así". Dio cuenta de la rebeldía y la necesidad de mostrar el sentir por la nación. El tema principal era la libertad: la recuperación de la palabra, del espacio público, de la celebración y reunión del pueblo. Se cristalizó en el énfasis en la entonación de las palabras *libertad*, *oíd mortales*, *rotas cadenas*. También la posibilidad de transgredir, de tomar el Himno para sí, la patria para sí. Fue una contestación a la hipocresía de las normas del período anterior. El honor, la virtud, la "argentinidad" no dependía ya del silencio, la firmeza en la postura o la entonación solemne, sino de la expresión de un sentimiento, el patrio.

Esta interpretación rompió con toda la normativa de ejecución de un Himno Nacional –provocó la denuncia civil por ofensa al símbolo patrio, que demoró la salida del disco en el que se incluyó esta versión– y abrió la puerta a la diversidad: el Himno desde ese momento de la historia argentina pudo ser ejecutado en cualquier género, la forma perdió el peso por sobre el contenido. Se dirigió a un público-pueblo, mayoritariamente argentino, pero también había extranjeros.

2010: PENSAR LA NACIÓN

El domingo 17 de mayo de 2009 el diario *La Nación* en su sección de espectáculos bajo el título "Canciones patrias que darán que hablar" preanunció la apertura del Bicentenario en un acto a realizarse el siguiente sábado. La ironía de la nota hizo referencia al Himno a Sarmiento cantado por Lescano, representante de la cumbia villera[8] iniciando una polémica por el género y la procedencia del cantante. En un escenario al pie del Obelisco se presentaron la totalidad de canciones que conformaron el CD con la novedad de que estarían disponibles para su descarga gratuita online en la página del gobierno. A su vez, fue repartido en escuelas de todo el país. Esta renovación en los géneros y estilos musicales marcará un cambio en el protocolo rígido de celebración escolar. Dirigido por Lito Vitale en coautoría con diversos representantes de la música popular argentina, el acto comenzó con una llamada de tambores por la agrupación La bomba del tiempo que dio paso a la interpretación del cancionero nacional: Aurora, Himno a San Martín, Himno a Sarmiento, La marcha de San Lorenzo, Mi Bandera y Saludo a la Bandera. Como cierre, el Himno cantado por el conjunto de músicos reunidos a modo de cierre del festival. Versionado por Vitale, el Himno Nacional pasará a ser emitido por la señal pública a la medianoche, acompañado por una enumeración de imágenes de argentinos de todas las edades y religiones, referentes de todas las épocas –Julio Bocca, Borges, Fangio, Vilas, entre otros– e instituciones públicas –la Casa de Tucumán, el Congreso, por ejemplo. El video finaliza con la cara de un niño sobre el fondo de la bandera argentina en representación del futuro. Aquí el uso del Himno como nación diversa marcará el signo de los festejos que, según los organizadores, recupera para hacer visible la pluralidad existente en 1810[9]. Se fija la posición de diferencia con respecto al Centenario en un movimiento de recuperación del pasado como reivindicación.

El 25 de mayo de 2009 con el lema "Punto de Encuentro" la presidenta Cristina Fernández de Kirchner hizo un llamado a "repensarnos como país" y anunció un vasto programa de actividades culturales que incluían la creación de museos y el apoyo y la inversión al desarrollo de políticas en ciencia y tecnología como parte de los festejos bicentenarios que se continúan hasta el próximo 9 de julio de 2016. Aquí la conmemoración traza un período compacto de seis años durante los cuales se despliegan las directrices de un proyecto político regional que fue interrumpido con la asunción del presidente Mauricio Macri el pasado 10 de diciembre.

LOS MODOS DE NACIÓN

Los usos del Himno a lo largo de la historia argentina y los géneros por los que se expresa –escrito, musical, pictórico– nos permiten ver las operaciones retóricas de los Estados develando los proyectos políticos en las reelaboraciones del ser nacional. Como se pudo observar en este análisis, sus reinterpretaciones y reapropiaciones desde el mundo artístico fueron tema de polémica, si bien la versión oficial se fue transformando y surgieron interpretaciones aleatorias que incluso tomaron estatus legítimo. El recorte realizado para quitarle el tono de guerra hacia el Centenario, junto con la del mundo de la ópera que edita su armonía para incorporarlo al melodrama, un óleo que sitúa la primera representación del Himno en un círculo cerrado de la élite patricia, las versiones oficiales para coros de niños que permiten la amplia difusión escolar, la versión militar o el género rock dan muestra acabada de las transformaciones resultantes de los diversos proyectos políticos y resistencias ciudadanas. Así, los movimientos de elaboración de los nacionalismos giraron en torno a la nación homogénea, nación para sí y nación para todos. El Himno de la élites, nación elegante y distinguida; el Himno militar, nación única y leal; el Himno rock, que cambia el honor por la pasión. Por último, el Himno plural: una nación que se enuncia real, vívida y convocante. Pero el cierre del Bicentenario bajo el nuevo signo político presenta el quiebre del proyecto popular. ¿Logrará el gobierno imponer su reelaboración de nación o se reafirmará la resistencia de la *Patria Grande*? El 9 de julio sonará el Himno que nos dará la respuesta.

Notas

Este artículo es parte de los avances y reflexiones del proyecto "Memoria histórica y práctica conmemorativa: Himnos, marchas y Rock and roll. Los centenarios patrios de 1910 y del 2010 como espacios de reelaboración de la identidad nacional".

[2] La figura principal es quien canta, Remedios de Escalada, le siguen López y Planes, San Martín, Monteagudo y Alvear.

[3] Óleo El Himno Nacional en la sala de María Sánchez de Thompson. Pedro Subercaseaux, Santiago de Chile, 1909. Imagen obtenida de http://coleccion.educ.ar/coleccion/CD28/actividades/index4.html

[4] *La Prensa*, *La Nación*, *Caras y Caretas*, *MEC*, entre otros.

[5] El régimen de facto contó con el asesoramiento de la consultora internacional Burson Marsteller sumada a la colaboración de cinco agencias argentinas –entre las más conocidas De Luca y Casares Grey.

[6] Resolución Ministerial 1635/78

[7] En Buch, E. (1994): "O juremos con gloria morir".

[8] Hacia el año 2003, en medio de la crisis institucional la cumbia hizo sus primeras referencias al Himno argentino, el grupo La Nueva Luna en su canción "Hecho en Argentina" incluye una introducción y un final con las primeras notas de la primera estrofa del Himno ("Oíd mortales, el grito sagrado...").

[9] En los dichos de Carlos Ares en el artículo de *La Nación*, la decisión fue recrear "la pluralidad de voces que existían en mayo de 1810".

Referencias bibliográficas

Anderson, A. (2007). *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Buch, E. (1994). *O juremos con gloria morir: historia de una épica de Estado*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Cetrángolo, A. (2015). *Ópera, Barcos y Banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Funes, P. (2010). "Centenarios en América Latina: ¿Canto del cisne del orden oligárquico?", en W. Ansaldi, P. Funes y S. Villavicencio (comp.), *Bicentenario. Otros Relatos*. Buenos Aires, Del Puerto.

Hobsbawm, E. (2012). *Naciones y nacionalismo. Desde 1780*. Buenos Aires, Crítica.