

«Que el alma pronuncia»:

aportes a la confusión general en torno al Himno Nacional y sus autores

para el Cuarto Seminario “Enfoques sobre literatura y cultura en América Latina en el siglo XIX (Homenaje heterodoxo a Francisco Acuña de Figueroa, 1791-1862)” organizado por la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras, conjuntamente con el Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas, el Departamento de Filología Clásica y el Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República
Montevideo, 25-X-2012

El Himno Nacional uruguayo no nace por encargo (como el de Chile, compuesto por un español que nunca pisó tierra chilena ¹) ni por un único decreto puntual. “*El nuestro*”, escribe Lauro Ayestarán en el subcapítulo dedicado a él en su monumental volumen I de *La música en el Uruguay* ², “*tiene una trayectoria más lenta, pero de curiosa depuración popular*”. Hay también un intrincado y largo proceso gubernamental, y ello se debe en parte a lo complejo que les resulta en los hechos, a los sucesivos elencos políticos, el definir cuál es el país al que el Himno va a servir. La creación y consolidación de este símbolo de una nueva patria - que hay que crear y consolidar a su vez - parece sobrevolar esos avatares políticos.

Ayestarán establece una pormenorizada historia de la canción patriótica y política desde 1810 ³, y en ese contexto la historia del Himno adquiere un significado muy especial. “*Tanto una como otra son, técnicamente*”, afirma, “*un producto importado que no llega, incluso, a cambiar de caracteres específicos al ponerse en contacto con la realidad nacional. Sus rotundos versos de diez sílabas son recursos de alquimia retórica de la más pura estirpe europea. Sus melodías cortadas de acuerdo con el orden del «aria da capo» (A-B-A) se mueven en las altitudes más transitadas de la música, europea también, de ese entonces. La verdadera réplica criolla en el orden literario y musical nos llega a través de la llamada «literatura gauchesca», en la letra, y del Cielito patriótico o la Media Caña política, en la música.*” ⁴ Veremos la importancia de esta observación al analizar ambos parámetros en el Himno. “*Las canciones patrióticas, en cambio, nos llegan*”, sigue Ayestarán, “*completamente armadas desde el Viejo Mundo en su texto literario y en su música.[...] La curva melódica se mueve en altitudes que recuerdan las melodías corales del siglo XVIII [...], o bien las melodías operísticas italianas, a partir de 1830. Su sencilla armonización «a la tónica-dominante» completa el cuadro de características técnicas que define a la Canción patriótica como una especie de total importación europea que no se transforma al cambiar de ambiente.*” ⁵

Inventada la nueva república, comienzan a surgir intentos para dotarla de un himno, de acuerdo con las reglas de juego del momento, que van siendo aceptadas como fundamentales por los nuevos estados-nación hispanoamericanos. Venezuela tiene una canción patriótica desde 1810, Perú tiene su himno formal desde 1821, Chile desde 1826. Las Provincias Unidas del Río de la Plata tienen su himno, tempranamente, desde 1813. “*Ya en ese entonces corrían las*

¹ Juan Pablo González: “Colonialidad y poscolonialidad en la escucha: América Latina en el Cuarto Centenario”. En: C. Aharonián (editor). *Música/ musicología y colonialismo*. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Montevideo, 2011.

² SODRE, Montevideo, 1953, p. 718. El 1 es el único volumen que Ayestarán llegó a publicar antes de su temprana muerte en 1966. A este libro nos referiremos continuamente (como LA 1953) en este trabajo.

³ LA 1953, pp. 683-718.

⁴ LA 1953, p. 684.

⁵ LA 1953, pp. 684-685.

canciones y marchas patrióticas de Hidalgo”, escribe Ayestarán ⁶, en relación con su mencionada anotación sobre la “*réplica criolla*”. Esta dicotomía refleja una de las cuestiones centrales en la dialéctica entre dependencia y emancipación, que los dirigentes revolucionarios no lograron teorizar en América Latina, y que continúa acosándonos todavía hoy. El fragor de las luchas independistas no resulta condicionador suficiente para descartar modelos de la metrópoli imperial con la que se supone se están rompiendo amarras.

El himno de las Provincias Unidas, compuesto por el catalán Blas Parera, es naturalmente cantado como propio en la Provincia Oriental desde 1814 ⁷, mientras es parte de las Provincias Unidas ⁸, y va a continuar siendo cantado “*en los festejos cívicos en torno del 25 de mayo de cada año, hasta mediados del siglo XIX*”⁹. Pero el estatuto de república independiente vigente desde 1830 va a llevar al nuevo gobierno a estar interesado en tener un himno propio, diferenciado de aquél. La iniciativa, en rigor, no es del gobierno sino del aspirante a poeta de la patria, y se adelanta en un año y medio a la Jura de la Constitución. “*El infaltable Acuña de Figueroa*”, como lo llama Ayestarán ¹⁰, escribe el 27 de diciembre de 1828 una nota a Juan Francisco Giró, ministro del Gobierno Provisorio, en la que le pide “*su protección y apoyo, para dedicar y elevar al Excmo. Gobierno Provisorio del Estado la adjunta Canción Patriótica [...]. Sería para mí de grande satisfacción, y un estímulo para mayores tareas el que V. E. la propusiese ante el General o Autoridad competente a fin de que sea adoptada, y declarada por Canción Nacional.*”¹¹ Se trata sólo de un proyecto de letra. Acuña de Figueroa habla de “*la composición de música a que debe arreglarse, obra ésta de uno de los más hábiles profesores de Buenos Aires*”.¹² No queda claro su concepto de “*debe arreglarse*”: al parecer, se refiere a la posibilidad de usar una música preexistente.

Acuña de Figueroa es un personaje complejo, que Ayestarán incluye en la estimación del “*coeficiente cultural y artístico*” de la época. El Investigador del 9 de noviembre de 1831 lo define como de “*musa fácil y elegante*”¹³, quizás elogiosamente. “*La musa fácil de don Francisco Acuña de Figueroa*”, replica Ayestarán ¹⁴, “*se enseñoreaba en nuestro ambiente literario; junto con sus letrillas, epigramas y acrósticos, cada dos años presentaba solemne e irremediamente un Himno Nacional de su cosecha abundosa para la aprobación del Superior Gobierno*”. No cabe duda de que Acuña de Figueroa poseía una gran fluidez como versificador, y de que su producción da fe de una interesante versatilidad: de la crónica de los sitiadores ¹⁵ al rescate del habla de los cantos negros ¹⁶, del reparto de loas ¹⁷ al “Juan Copete” (1840) ¹⁸, de la probable proclama homosexual de la clandestina “Apología del carajo” ¹⁹ a las letras para himnos (sus diversas propuestas para las

⁶ LA 1953, p. 693.

⁷ Carlos Vega: *El himno nacional argentino*. Eudeba, Buenos Aires, 1962, p. 36.

⁸ H. M. Brackenridge, “*secretario de una misión oficial norteamericana que vino [a la Argentina] en 1817*”, escribe en 1820 que el himno de Parera “*es universalmente cantado en toda ocasión, en todas las provincias de La Plata, tanto en los campamentos de Artigas, como en las calles de Buenos Aires*”. C. Vega: *El himno...*, ya citado, p. 31.

⁹ LA 1953, p. 693.

¹⁰ LA 1953, pp. 263, 591, 603. En p. 205 lo llama “*el infaltable en las grandes oportunidades*”.

¹¹ Edmundo J. Favaro: “*Ensayo histórico sobre los antecedentes del Himno Nacional*”. En: *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV, Bogotá, XII-1938, p. 579. El trabajo de Favaro constituye una útil referencia bibliográfica, a pesar no ser señalablemente riguroso. En las citas, en todos los casos, he actualizado la grafía.

¹² E. J. Favaro, “*Ensayo histórico...*”, ya citado, p. 579.

¹³ LA 1953, p. 555.

¹⁴ LA 1953, p. 164.

¹⁵ LA 1953, pp. 687-692.

¹⁶ LA 1953, p. 71. Julio J. Casal: *Exposición de la poesía uruguaya*. Claridad, Montevideo, 1940, pp. 39-41.

¹⁷ LA 1953, pp. 205, 253, 263.

¹⁸ Julio J. Casal: *Exposición de la poesía uruguaya*. Claridad, Montevideo, 1940, pp. 37-39.

¹⁹ Tanto en el “*Canto patriótico de los negros, celebrando a la ley de libertad de vientres y a la Constitución*” (1834) como en la “*Apología*”, la autoría le es adjudicada a Acuña de Figueroa.

circunstancias orientales, y también el Himno Nacional paraguayo). Ayestarán hace referencia al “discutible buen gusto” de algún poema suyo ²⁰. Menéndez y Pelayo lo considera como un “Incansable proveedor de versos para todos los acontecimientos públicos, para todas las solemnidades domésticas, repentista de banquetes, lo mismo que de profesiones de monjas, oscila entre lo poeta y lo coplero y tropieza muchas veces en lo segundo” ²¹. Alberto Zum Felde lo define como “un poeta a base de preceptiva y retórica, sin originalidad, sin vuelo, sin emoción, sin fuerza...” ²²

En 1830, el 28 de abril, Acuña insiste con su ambicioso proyecto ante el gobierno. Su solicitud resulta cuestionada en la Asamblea Constituyente (“rudamente combatida”, nos informa Favaro) ²³. Entretanto, aparecen otros aspirantes a la gloria patriótica ²⁴. Pero nuestro vate ataca por varios flancos: en julio de 1832 publica bajo seudónimo (“Un hijo de la patria”) la letra de un himno “al triunfo y restauración de las leyes, y del gobierno constitucional de la República Oriental del Uruguay”, homenajando a Rivera luego de la derrota de Lavalleja ²⁵. Este texto recibe de inmediato dos musicalizaciones: del italiano Luis Smolzi, y del portugués Antonio Barros, ambos radicados en Montevideo en ese entonces.

Acuña de Figueroa vuelve a insistir el 8 de julio de 1833 ²⁶. El mismísimo día es aprobada por el gobierno su letra, que será luego modificada por un nuevo decreto de fecha 12 de julio de 1845. Ahora la joven república tiene las palabras de su himno oficial. Le falta sólo la mitad: su música.

Para ocuparnos de la letra resulta conveniente empezar preguntándonos qué dice el Himno. En la experiencia docente queda claro que los niños y los adolescentes no tienen una idea muy clara de qué es lo que están cantando. Los adultos no suelen estar en gran ventaja. Y no es culpa de ellos: se trata de un pecado de origen. “Cuando quiso hacer un himno, lo hizo como entendía y pudo, amontonando gastadas metáforas mitológicas y enfáticos ripios culteranos: le salió muy mal.”, dice Zum Felde ²⁷, que no parece simpatizar demasiado con Acuña de Figueroa.

Acuña no opta por el octosílabo, verso preferido en las canciones de la cultura criolla que calza cómodamente en las inflexiones del lenguaje cotidiano, sino por el decasílabo, que parece ser más apreciado en la poesía culta hispana de la época. El octosílabo, como señala Ayestarán, “es el metro natural de la lengua española” ²⁸. El decasílabo resulta una excusa que permite la pose del poeta-escrito-con-mayúscula, la de los poetas ampulosos y retóricos que recorrieron toda la historia del país. Zum Felde no escatima adjetivos: el himno, dice, “carece [...] de sencillez y de grandeza, las dos cualidades esenciales. Es una larga - ¡muy larga! - retabla de estrofas eruditas y culteranas, por las que desfilan los dioses de la Mitología, los personajes de la Antigüedad clásica, el Arca de los Israelitas,

²⁰ LA 1953, p. 459. A propósito del “Poema épico intitulado la conspiración de las Viejas contra las Jóvenes”, escrito hacia 1829.

²¹ Julio J. Casal: *Exposición de la poesía uruguaya*. Claridad, Montevideo, 1940, p. 12.

²² Alberto Zum Felde: “El Himno Nacional”. En: *El Día*, Edición de la Tarde, Montevideo, 13-IX-1920. Reproducido en Uruguay Cortazzo: *Zum Felde, crítico militante*. Arca, Montevideo, 1981, pp. 44-47.

²³ E. J. Favaro: “El Himno Nacional”. En *Revista Nacional*, año V N° 51, Montevideo, III-1942, p. 409.

²⁴ E. J. Favaro, en el “Ensayo histórico...”, p. 581, menciona un “Himno oriental” presentado por el poeta Juan Cruz Varela.

²⁵ LA 1953, pp. 548-549.

²⁶ E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, p. 583.

²⁷ A. Zum Felde, texto ya citado.

²⁸ L. Ayestarán: Prólogo. En: Elías Regules: *Versos criollos*. Biblioteca Artigas, Montevideo, 1965, p. 15.

el esqueleto del Inca Atabualpa, Don Sacrosanto ²⁹, *la Amazona soberbia del Sud, y demás cachivaches poéticos al uso entre los versificadores pedantes y ramplones que, en aquel entonces, majadereaban en España y en América*” ³⁰.

Si es cierto que la letra propuesta por Acuña recorre todas esas estampitas grandilocuentes, también es cierto que esto era habitual en las clases dirigentes de las colonias que dejaban y no dejaban de ser colonias. Bartolomé Hidalgo y Francisco Acuña de Figueroa representan dos polos que deberíamos analizar más en profundidad, porque son dos caras de un conflicto multifacético que nos aqueja todavía en América Latina, a doscientos años de distancia.

Es importante tener en cuenta que la letra de Acuña de Figueroa no es producto de un arranque de inspiración, sino resultado de meditados ajustes a lo largo de más de quince años. Ése es el término usado por el propio poeta en su nota de 1845 al presidente Joaquín Suárez: *“El ciudadano que suscribe [...] ha meditado con el consejo de personas ilustradas, hacer una reforma en aquel Himno, poniéndolo más al nivel de la altura de su asunto, corrigiéndole de un tinte bien marcado que en él se traduce de las circunstancias y actualidad en que fue hecho, y dándole un carácter más vigoroso y permanente para todos los tiempos”* ³¹. Los *“cachivaches poéticos”* son fruto de un largo proceso de elaboración.

Los problemas principales de la letra son el uso exacerbado del hipérbaton - sentido como recurso “poético” por excelencia -, y su descuido en el manejo de los ritmos y las cesuras. No es pecado individual sino colectivo, del que él participa. *“Las composiciones en verso aparecidas en los periódicos de la época [...] son la guía más segura para visitar los lugares literarios de aquellos tiempos”*, escribe Ayestarán ³², quien anota excepciones y señala, en la década de 1830, una *“transición entre el academicismo colonial - no por cierto dorado clasicismo - y una primaria concepción romántica”* ³³. Favaro cita un artículo de Andrés Lamas de 1831, de apariencia benévola ³⁴: *“La revolución literaria que se ha operado en los últimos tiempos lo ha encontrado al Sr. Figueroa en aquel período de la vida, en que el hombre se apega generalmente, de tal manera a sus ideas, a las formas en que las ha vaciado, que es inaccesible a toda innovación”*.

Acuña de Figueroa demuestra cierta habilidad para cantar las glorias de la patria en construcción. La parte más lograda es la cuarteta del Coro, que es la que - como veremos - proviene de un extenso período de pruebas por parte de la gente, con el inevitable enriquecimiento de los rechazos y aprobaciones y modificaciones de ese uso real. Real, no de gabinete. De todos modos, la formulación poética (o poética entre comillas) oscurece la necesaria diafanidad de lo que se está diciendo. Se trata de dos variaciones del lema “Libertad o muerte” de los Treinta y Tres Orientales, lema común a los movimientos revolucionarios latinoamericanos, recurrente desde la primera mitad del siglo XIX hasta el “patria o muerte” de la Revolución Cubana. *“Juremos / morir antes que esclavos vivir”* dice el Himno boliviano. *“Libre al viento, tu hermosa bandera / a vencer o a morir llamará”* dice el Himno de Guatemala.

²⁹ Cortazzo entiende que Zum Felde *“interpreta equivocadamente el enrevesado hipérbaton”*, pero creo que se equivoca a su vez: este “Don Sacrosanto” parece ser dicho con sorna, en relación con lo que se entiende habitualmente del Himno.

³⁰ A. Zum Felde, texto ya citado.

³¹ Julio Pons: *Génesis y transcurso del Himno Nacional uruguayo*. Edición del autor, Montevideo, 1945, p. 26.

³² LA 1953, p. 164.

³³ LA 1953, p. 165.

³⁴ E. J. Favaro: “El Himno Nacional”, ya citado, p. 410.

El Himno uruguayo comienza diciendo “*Orientales*”. No es una propuesta totalmente original sino un recurso de varias canciones políticas de la época. “*Orientales, corred a las armas*” comienza una canción de 1823 (“*la más célebre canción patriótica uruguaya*”, anota Ayestarán)³⁵. “*Orientales, con cívico gozo / veneremos la Constitución*” convoca Pablo Delgado en su “Himno patriótico” cantado en las fiestas mayas de 1823³⁶. El propio Acuña de Figueroa utiliza el recurso en otras letras. En el “Himno de la Restauración”, de 1832, con músicas de Antonio Barros y de Luis Smolzi, dice “*Orientales que el Código Santo / defendísteis con noble valor*”. Y en el “Himno patriótico”, de 1833, con música del sevillano Antonio Sáenz, dice “*Orientales, el día de Mayo / de la patria recuerdo feliz / celebremos jurando en sus aras / ¡libertad, libertad, o morir!*”³⁷. Buen reciclaje de materiales, mientras los gobernantes se deciden - o no - a aprobar su proyecto de letra de Himno Nacional³⁸.

En el comienzo del Himno Nacional, entonces, Acuña invoca a los orientales, y les recuerda el lema revolucionario: “*la patria o la tumba*”. E inmediatamente después, una variante del mismo lema: “*libertad, o con gloria morir*”. Se trata de un grito de guerra que, por si no le queda claro al escucha en su primera forma, es reiterado con términos más próximos al “libertad o muerte”. Y aclara a ese escucha que no se trata de una expresión bonita, sino de una decisión profunda: éste “*es el voto que el alma pronuncia y que heroicos sabremos cumplir*”. Es decir: estamos dispuestos a matar a quien se oponga a nuestra libertad, y estamos dispuestos a morir, en caso de ser necesario. Cabe tener presente, para discutir lo que ocurre después en el Himno - en su letra y en su música - que Acuña está reflejando aquí un clima muy intenso vivido durante las dos décadas precedentes, en que el matar por el ideal emancipatorio ha sido experimentado como posibilidad cotidiana, y en la que el hablar de morir no es precisamente una figura retórica. Hasta aquí, la letra del Himno cumple su misión.

En las once estrofas de la parte B, denominada habitualmente Solo, la cosa se complica. Veamos la primera, la única que se canta hoy día. Los primeros cuatro versos se entienden bastante a pesar del hipérbaton y de un “que” molesto: “*¡Libertad, libertad, orientales!*», / *este grito a la patria salvó, / que a sus bravos en fieras batallas / de entusiasmo sublime inflamó.*” Pero con el quinto y sexto versos la comprensión es casi imposible: “*De este don sacrosanto la gloria / merecimos. ¡Tiranos, temblad!*” necesita ser traducido. Primero, acercando el “merecimos” al verso anterior y alejándolo de los tiranos³⁹. Segundo, deshaciendo el hipérbaton: “Nos hemos hecho merecedores de la gloria de este sacrosanto don, de este sagradísimo bien que hemos recibido”. El rebuscado “don sacrosanto” es la libertad, claro, de la que se venía hablando inmediatamente antes. Es decir: “Nos hemos hecho merecedores de la libertad”. Es decir: la libertad que tenemos no la hemos recibido como regalo sino como consecuencia de nuestra lucha en la que nos hemos jugado la vida. Por eso, señores tiranos: ¡tiemblen! Porque estamos dispuestos a matarlos. Y el comentario que refrenda lo recién afirmado: “*¡Libertad en la lid clamaremos / y, muriendo, también libertad!*” Nuevamente la necesidad de traducir, por la mala ubicación del “clamaremos” y lo poco usual del término “lid”: “Gritaremos «¡libertad!» en el combate y, aun muriendo, seguiremos gritando «¡libertad!»”. Sobre este clima, volvemos a la parte A, llamada Coro, con la reiteración del “Libertad o muerte”, de nuestra determinación de dar la vida por la libertad.

³⁵ LA 1953, p. 685. Canción publicada en el periódico La Aurora, Montevideo, 1-II-1823.

³⁶ LA 1953, p. 703.

³⁷ LA 1953, p. 555.

³⁸ El “Himno patriótico” se canta en las fiestas mayas. La aprobación de la letra del Himno es de julio del mismo año 1833.

³⁹ ¿Habría sido pensado como dos versos heptasílabos y uno hexasílabo?

Lo curioso es que la versión 1833 de la letra, con siete estrofas de Solo en vez de once, era más lograda en su primera estrofa que la de 1845 ⁴⁰. Los versos 1, 2, 7 y 8 son idénticos a la versión de 1845, pero los versos más problemáticos del 1845 aparecen más llanos en la del 1833: en vez de “*que a sus bravos en fieras batallas / de entusiasmo sublime inflamó*” dice “*que a los fieros tiranos asombra / y a los libres infunde valor.*”, y en vez de “*De este don sacrosanto la gloria / merecimos. ¡Tiranos, temblad!*” dice “*Sangre y muertes y horrores nos cuesta / este don sacrosanto gozar*”. No nos salvamos del “don sacrosanto” como sinónimo de “libertad”, y hay un tonito sutilmente denunciatorio de que las cosas no quedaron en paz, sugerencia que ha sido eliminada de raíz. Pero - lo más importante - el texto fluye bien con la melodía. La duda a resolver es respecto a si fue antes la fijación de la melodía, que no acompaña la letra de 1845, o si esta problemática melodía fue compuesta con la modificación de letra de 1845 ya hecha. Volveremos al tema al ocuparnos de la música.

En una y otra versión, los ritmos y cesuras mal resueltos problematizarán la musicalización del texto. Acuña de Figueroa parece no haber aprendido que en una letra para cantar, las sucesivas estrofas deben tener una misma articulación. A pesar de su oficio, posee poca habilidad para hacer una poesía cantable, con regularidad de lugares (rítmicos y de sonoridad) en una y otra estrofa. “*Los patriotas, al eco grandioso / se electrizan en fuego marcial*” (estrofa IV del Solo), por ejemplo, no se articula del mismo modo que “*De este don sacrosanto la gloria / merecimos. ¡Tiranos, temblad!*” (estrofa I). Si el músico resuelve bien esos versos 5 y 6 de la estrofa IV, se estrellará contra los de la estrofa I, y viceversa. Y ocurre que ocho de las once estrofas responden a la articulación de “*se electrizan en fuego marcial*”: “*ante el dogma que Mayo inspiró*” (II), “*se acometen con ruda altivez*” (III), “*domeñando las iras de un rey*” (V), “*¡mucho cuestras, tesoro sin par!*” (VII), “*maldiciones desciendan sobre él*” (VIII), “*ni opresores le imponen el pie*” (IX) y “*la grandeza del pueblo oriental*” (XI). Discrepan, disparatadamente, “*sostengamos; y el código fiel*” (VI), “*resplandece, y un ser divinal*” (X) y el consabido “*merecimos. ¡Tiranos, temblad!*” (I).

Pero el gobierno había aprobado el texto de Acuña y ése era el que había que musicalizar. Una lectura de Ayestarán nos permite observar que, como era lógico, las décadas del 1810 y 1820 habían estado repletas de cantos patrióticos, casi todos ellos de corta vida. Es lógico también que las partes más logradas de las muchas músicas quedaran flotando en el aire, en la memoria popular, y alimentaran las nuevas creaciones.

Los gobernantes uruguayos creían que un Himno Nacional debe escribirse en papel. Si no, no es himno. Y ocurre que la música que se escribe no suele ser la música popular. Por lo que el juego quedaba establecido entre compositores de formación conservatoril, buena o mala. Música mala, pero escrita. La dicotomía músico culto versus músico popular es parte de la cuestión general de los conceptos no resueltos por los dirigentes de los procesos pos-revolucionarios. Cuando se hace un gesto para el mármol, el compositor de formación conservatoril es sobreestimado frente al compositor popular. Cuando se hace demagogia, el juego se invierte. Hoy día también. En 1993 el gobierno de izquierda de Montevideo convocó a un concurso para un himno y una bandera del departamento ⁴¹. Había que presentar letra por escrito y partitura. Los jurados eran inteligentes ⁴², y ganó la sensatez. Se eligió una muy buena

⁴⁰ Julio Pons, texto ya citado, pp. 24 y 25.

⁴¹ Véanse: C. Aharonián: “Sólo nos faltaba el himno”. En: Brecha, Montevideo, 8-IV-1993. Elbio Rodríguez Barilari: “¡Es el voto que el alma pronuncia!” En: Sábado Show / El País, Montevideo, 24-IV-1993

⁴² Los poetas Wáshington Benavides y Víctor Cunha, y los músicos Élide Gencarelli, Miguel Pose y Jorge Schelleberg.

canción popular. No fue un himno, fue “una canción a Montevideo”⁴³. Evitaron que el gobierno hiciera el ridículo.

El 25 de julio de 1848, a 15 años de la aprobación de la primera letra, Joaquín Suárez emite un decreto por el que se adopta “*la música que para el Himno Nacional de la República ha compuesto el Ciudadano D. Fernando Quijano, y con la cual hace un año se canta aquél en las festividades cívicas*”⁴⁴. El considerando reza: “*Hallándose hasta hoy el Himno Nacional de la República que compuso el ciudadano D. Francisco A. de Figueroa, sin una música oficialmente exclusiva para él, entre muchas que varios profesores le han adaptado*”⁴⁵ en diversas épocas, lo que ha producido una especie de anarquía, o confusión indecisa de entonaciones arbitrarias; y debiendo fijarse por fin una sola digna del hermoso Canto de la Patria, que reúna las calidades de majestuosa cadencia y fácil [sic]; como igualmente que haya merecido la sanción general en repetidos ensayos”. Creo importante rescatar esta última condición: “que haya merecido la sanción general en repetidos ensayos”. Hay algún problema jurídico (¿la eventual incorrección de la afirmación de que esa música se canta desde 1847?, ¿lo ofensivo que pudiera resultar para los demás compositores?), o una presión política, y Suárez, tras estampar un “errore” en el documento⁴⁶, reitera el decreto al día siguiente, con cambios de redacción y una formulación más concisa⁴⁷: “*El Himno Nacional tendrá por música exclusiva la que le ha dedicado el citado ciudadano D. Fernando Quijano*”, precedido de un considerando: “*Siendo necesario dar al Himno Nacional una música adecuada, con que pueda entonarse en los días festivos de la Patria, y habiendo merecido la aprobación del Gobierno la composición del ciudadano D. Fernando Quijano*”⁴⁸. Entre otras cosas, queda flotando la idea de que la letra de una canción es la canción. Ésa puede ser la razón fundamental por la que tantas vueltas se dan entre 1833 y 1848, y tantas confusiones sobreviven hasta hoy.

Puede ser importante prestar atención al considerando del decreto descartado: “*que reúna las calidades de majestuosa cadencia y fácil [¿entonación?]; como igualmente que haya merecido la sanción general en repetidos ensayos*”. Entre 1828 y 1848 ha habido un buen número de intentos de musicalización de la letra de Acuña de Figueroa. Según esta afirmación, esos intentos tendrían menos majestuosidad, serían más difíciles de cantar, y no habrían contado, en la praxis, con la aprobación general.

Los intentos documentados de musicalización incluyen al propio Fernando Quijano en 1840 y en 1845⁴⁹, quizás en una sola composición ejecutada nuevamente 5 años después. Luis Smolzi estrena en 1835 su musicalización del texto de Acuña. Al año siguiente, Francisco Cassale pide la oficialización de una musicalización propia, que no es aprobada⁵⁰. Además del mencionado “Himno patriótico” de 1833, Antonio Sáenz publica en 1837 una “Canción republicana” sobre la letra del Himno de Acuña de Figueroa de 1833⁵¹, precedida en 1830 de

⁴³ Y así se llamaba. Su autor es Mauricio Ubal.

⁴⁴ LA 1953, p. 720. Otros. Según Hugo Balzo (véase llamada 43), la fecha del decreto sería el 15 de julio.

⁴⁵ La transcripción de Ayestarán (al igual que la de Pons) dice “adoptados” si bien parecería más ajustado aquí el término “adaptados”, como transcribe Favaro.

⁴⁶ Hugo Balzo: “El Himno Nacional”. En: H. Balzo: *Variaciones sobre el mismo tema*. Folleto adjunto al fascículo 35 de *Enciclopedia uruguaya* (Ángel Rama, director). Editores Reunidos y Arca, Montevideo, 1969. Balzo defiende un debalismo a ultranza con una argumentación muy cuestionable, que sobreestima al compositor que escribe partitura, en desmedro del que no lo hace, analfabeto musical o no.

⁴⁷ Los decretos se publican en Comercio del Plata los días 27 y 28 de julio.

⁴⁸ LA 1953, p. 723. Otros.

⁴⁹ LA 1953, pp. 719-720.

⁵⁰ LA 1953, pp. 564-565

⁵¹ Que se canta en público en 1838, si es que a ella se refiere Fernando Quijano en un artículo publicado en 1840. E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, p. 589.

un Himno Nacional, quizás sobre el mismo texto, que se canta en público en enero ⁵². En 1845, Rivera Indarte deja constancia en la prensa que la musicalización de Sáenz “*ha caído en desuso*” ⁵³. La condición “*que haya merecido la sanción general en repetidos ensayos*” planteada por Suárez en 1848 viene de antes: en 1837, el presidente Manuel Oribe resuelve que la musicalización de Cassale, no aprobada en primera instancia, “*se ensaye en algunas exhibiciones teatrales, reservándose su adopción, hasta que [se] conozca la aceptación que ella merezca*” ⁵⁴.

Oribe sugiere en enero de 1837 la convocatoria a concurso ⁵⁵. “*Posiblemente la guerra civil fuera causa de que éste no se llevara a efecto*”, escribe Favaro. En 1840 el mencionado Antonio Barros y Francisco Cassale son convocados por la Comisión Directiva y Censora del Teatro para componer músicas sobre el texto de Acuña, que serán sometidas al voto público ⁵⁶. “*No hubo sustanciación posterior de este certamen*”, señala Ayestarán. El 16 de marzo de 1846 el gobierno llama a concurso a siete compositores: Francisco Mochales, Francisco José Debali, Antonio Barros, Baltasar Pellegrini, Luis Smolzi, Andrés Güelfi y Rafael Lucci. Al parecer, sólo se presentan a él dos de los convocados, y es declarado desierto ⁵⁷.

Aquí llegamos a la oficialización en 1848 de la música de Quijano. Y nos surge otro problema. Hay quienes sostienen que este decreto es erróneo, y que el autor real de la música oficializada es Francisco José Debali.

Debali era un músico húngaro nacido en 1791, que antes de llegar al Uruguay vivió casi dos décadas en Italia. Instalado en 1838 en nuestro país, fue “músico mayor” de la escolta presidencial de Rivera, y entre 1841 y 1848 “*actuó al frente de la orquesta de la Casa de Comedias de una manera casi estable, alternando estas funciones, en los primeros años, con las de maestro de banda*” ⁵⁸. Fue entre 1843 y 1849 “músico mayor” en la Legión Francesa. La alternancia entre labores militares y teatrales continuó hasta su muerte, en 1859. Tenía formación conservatoril, leía y escribía música con soltura, y manejaba los recovecos de la composición sobre papel, de música culta o no.

Una anotación aparte: para componer música no se necesita saber escribir música. La notación musical es una codificación, útil para fijar, guardar y decodificar lo sonoro. No es más músico quien escribe. No es menos músico quien no escribe. Claro que para determinadas músicas la notación se hace necesaria: el mecanismo de funcionamiento de la música culta exige la notación, por el tipo de complejidad que conlleva, y por su sobreentendido de ejecución mediata. No se hace en el momento para un grupo de intérpretes a los que se les pueda comunicar oralmente el pensamiento del autor. Puede ser para un instrumentista solo, o para un conjunto de cien. La escritura resuelve ese problema. Pero gran parte de los cantantes de ópera aprenden sus partes de oído. Y Leo Maslíah, que tiene formación culta y que es muy buen lector de notación musical, compone su “Sonata del perro de Mozart” - de estilo bastante mozartiano - sin necesidad de escribir una sola nota en el papel. El cantante es él, y el pianista también es él. Y ha desarrollado una notable retentiva, propia de los músicos populares. Para éstos, la notación es un simple auxiliar, que sirve quizás para discutir problemas de derecho autoral. En el propio ámbito de la música culta, tampoco es necesaria la notación para un

⁵² LA 1953, pp. 553-558.

⁵³ E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, p. 589.

⁵⁴ E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, p. 587.

⁵⁵ E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, p. 587.

⁵⁶ LA 1953, p. 564.

⁵⁷ E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, p. 597.

⁵⁸ LA 1953, pp. 576-578.

compositor de música electroacústica, porque es él quien graba el resultado final, sin necesidad de intérpretes.

Fernando Quijano responde al perfil de los músicos populares: no escribe música, por analfabetismo musical o por haraganería (que nace de la no necesidad de escribirla), pero consta que es autor de varias canciones. Ayestarán lo describe así: *“fue en la escena, primer actor, compositor, pianista, cantante de óperas, zarzuelas y tonadillas, bailarín, coreógrafo, autor de dramas y sainetes, director de escena, empresario de teatro, acróbata y hasta tramoyista. Además fue periodista - y no de ocasión -, versificador, militar distinguido y según tradición familiar, guitarrista.”*⁵⁹ Hijo de actores (el español Juan Fernando Quijano y la porteña Petronila Serrano), había nacido en Montevideo en 1805 y murió en Paysandú en 1871.

Ayestarán se inclinaba por la posición debalista. Su subcapítulo sobre el Himno Nacional finaliza con esta frase: *“A la luz de todos los documentos debidamente interpretados y a la luz también que irradia un desapasionado análisis de la partitura, el autor de la misma es Francisco José Debali”*⁶⁰. En 1855 - recién en 1855, a siete años del decreto de oficialización de la música - se publica una carta que Debali ha dictado a un tercero (*“La publicación [...] me hace dictar estas líneas”*), carta que sostiene: *“El Sr. Quijano no ha compuesto ni ha podido componer la música que hoy tiene el Himno Oriental, porque no entiende una nota de música. El verdadero compositor de ella es el que estas líneas escribe.”*⁶¹. Otros (como Favaro) han apoyado la autoría de Quijano⁶². Favaro sostiene que *“la intervención de Quijano como autor del himno es indiscutible. [...] El uno concibió, creó; el otro realizó, embelleció y completó la obra”*⁶³.

El país ha quedado dividido en quijanistas y debalistas, en una polémica iniciada al parecer en 1860⁶⁴, sobre la que suministran abundante información los trabajos de Edmundo Favaro, Lauro Ayestarán y Alfredo Castellanos⁶⁵. Las partituras que se empiezan a imprimir a partir de hacia 1860⁶⁶ - poco antes o poco después de la muerte de Debali - consignan a Debali como autor (hasta con errores respecto a las iniciales de sus nombres de pila). Finalmente, el gobierno opta por una solución salomónica, declarando en 1934 a Quijano y Debali coautores

⁵⁹ LA 1953, p. 594.

⁶⁰ LA 1953, p. 738.

⁶¹ H. Balzo: “El Himno Nacional”, ya citado.

⁶² En 1968, a dos años de la muerte de Ayestarán, me tocó intervenir involuntariamente en esa contienda. AGADU había tenido la peregrina idea de convocar un concurso de monografías sobre el Himno Nacional. Di la noticia en *Marcha*, críticamente, en una sección, “Vida cultural”, sin mención de autores (“Ignorancias”. *Marcha*, Montevideo, 27-IX-1968.). Finalizaba la noticia así: *“Más valdría difundir abundantemente los estudios de Ayestarán, después de leerlos con atención. Valen la pena.”* Mi articulo motivó una indignada carta del coronel Cédar Viglietti, destacado guitarrista e interesante musicógrafo (“La música del Himno”, en “Cartas de los lectores”. *Marcha*, Montevideo, 25-X-1968.). En mi respuesta al pie decía que el análisis del Himno Nacional realizado por Ayestarán en *La música en el Uruguay “impresiona por su sencillez, su concreción, su despojamiento de figuras retóricas [...], y su objetividad, y que limita prácticamente la opción debalista a las tres últimas líneas del texto”*, las que he mencionado hace unos instantes. Luego tuvimos un encuentro personal con don Cédar, quien me impresionó por su delicadeza y respeto al tratar el tema. Nunca supe de algún resultado del concurso de AGADU, cuya intención era sin duda de oportunismo político (“se procura exaltar la conciencia patriótica”, etcétera).

⁶³ E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, pp. 629-631.

⁶⁴ E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, p. 599..

⁶⁵ Alfredo R. Castellanos: “¿Quijano y/o Debali? Génesis y autoría de la música del Himno Nacional”. En: *Hoy es Historia*, año V N° 28, Montevideo, VII/VIII-1988. Véanse también las dos partes del artículo de Cédar Viglietti: “La música de nuestro Himno”. En: *Acción*, Montevideo, 19 y 26-X-1964.

⁶⁶ LA 1953, p. 726. Favaro establece como fecha de publicación de la primera partitura editada (Litografía de Wiegeland, Montevideo) el 1858 o 1859. E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, p. 625.

del Himno. La dictadura siguiente - aconsejada por un grupo anónimo de expertos - complica las cosas estableciendo que el autor único es Debali.⁶⁷

Hay dos datos que me parece importante consignar antes de todo análisis del tema: Quijano y Debali eran amigos⁶⁸, y juntos trabajaron durante muchos años en la Casa de Comedias⁶⁹. Quijano era cantante, tocaba el piano (como Leo Maslíah en la “Sonata del perro de Mozart”), y dominaba el castellano. Debali era instrumentista y jefe de instrumentistas, dominaba la lectoescritura musical, pero no el idioma castellano, que al parecer nunca llegó a manejar con soltura. Tan es así que usa ese dato como coartada en su carta de 1855 diciendo: *“Si hasta ahora no he reclamado la propiedad de ella [de la música del Himno], ha sido porque ignorando el idioma del país no he podido enterarme oportunamente de las publicaciones que se han hecho a este respecto”*⁷⁰. En la ejecución pública del Himno Nacional de 1845 con música de Quijano, el anuncio en El Constitucional hace constar que la música ha sido *“instrumentada por el profesor D. José Debali”*⁷¹.

El oficio cotidiano de Quijano lo habilita para improvisar cantos, patrióticos o no, y para acompañarlos al piano o en la guitarra. Las dificultades de Debali para lidiar con un canto patriótico americano se dan en dos planos: su sorprendente mal manejo del idioma castellano y su amaneramiento melódico, que establece adornos y melismas prácticamente imposibles de cantar por la gente común. Años antes, en 1832, el periódico El Universal publicaba una carta firmada por “Unos aficionados a la música” cuestionando la música que Smolzi hiciera para el “Himno de la restauración” de Acuña de Figueroa. Decíase allí: *“extravagante y gorgorizante música compuesta por el Sr. Smolzi; música recargadísima de gorgoros y de un laberinto de tonos eternos y fastidiosos”*⁷².

Debali tiene oficio de músico de conservatorio, pero no es un compositor de fuste. Quijano tampoco lo es, o por lo menos no poseemos documentación que lo atestigüe. En esto, el alfabetismo musical juega a favor de Debali, que deja papeles escritos a su paso por la praxis musical, y en contra de Quijano, de cuya producción musical casi no quedan rastros (hay una canción publicada en 1848, que le dicta precisamente a Debali)⁷³. Ambos son víctimas de las modas musicales de la época, debatiéndose entre los modelos españoles e italianos. Las modas, claro está, se vinculan en la mayor parte de América ibérica, a las especies escénicas: tonadilla, zarzuela, ópera, o expresiones más “ligeras”. Escribe Ayestarán⁷⁴: *“La tonadilla escénica española triunfa aquí desde 1793 hasta 1825. Su caída es vertical ante el primer asomo de música italiana. [...] Rossini es el que gana la batalla contra la Tonadilla, pero su reinado es ciertamente efímero: apenas perdura en vigor absoluto, por veinte años. A fines de la Guerra Grande (1851) comienza a tambalear su corona, rueda al suelo y es recogida por Verdi quien impera por media siglo. Entre ambas figuras se desliza un breve interregno que ocupan Bellini y Donizetti alternativamente.”* Francisco Cassale publica en 1841 una carta abierta a un tal Antonio Aulés en estos términos⁷⁵: *“he visto sus composiciones y en ellas no encuentro nada tomado a Rossini, Bellini, etc. como se dice por El Nacional; pero como hoy las composiciones de música son tantas y las*

⁶⁷ Hay una primera resolución, de 1976 (Decreto 469/976, del 27-VII-1976), firmada por Demicheli y Darracq, que declara autor de la música a Debali. En 1979, tras la misteriosa labor de un “Grupo de Trabajo” anónimo, Aparicio Méndez y el mismo Darracq derogan esa resolución de 1976, omiten el mero nombre de Quijano y pretenden (Decreto 320/979, del 5-VI-1979) que el decreto de 1848 declaraba a Debali autor de la música.

⁶⁸ LA 1953, p. 594.

⁶⁹ LA 1953, pp. 576-577.

⁷⁰ LA 1953, p. 723; H. Balzo, “El Himno Nacional”, ya citado.

⁷¹ LA 1953, p. 720.

⁷² LA 1953, pp. 549 y 562.

⁷³ LA 1953, pp. 601-602.

⁷⁴ LA 1953, p. 157.

⁷⁵ LA 1953, p. 565.

notas no son sino siete, es muy fácil hallar algún compás que se parezca [...]”. Ayestarán explica, a propósito de Antonio Sáenz, español llegado a Montevideo en 1829: “*su Himno Nacional publicado en 1837 recuerda al Clementi que sirve de fuente temática para el Himno Nacional Argentino, más que al Donizetti que se esconde en el Himno Nacional Uruguayo de Debalí. No hay que asustarse de ello: la noble música itálica engendra todos los himnos nacionales de Sudamérica.*”⁷⁶

Conviene recordar también que un creador de la colonia no estaba habilitado para crear. Era educado por el sistema colonial para imitar o para francamente copiar. Como hoy día, pero más abiertamente.

Otro dato a ser tenido en cuenta: el concepto de originalidad en la autoría no es inherente a la composición musical. Las legislaciones sobre derechos de autor son muy recientes. En muchos campos de actividad, al músico práctico no le preocupaba si utilizaba una melodía o un acompañamiento preexistentes, y al público no le preocupaba el tema. En la música culta y en el siglo XVIII, Bach podía plagiar inocentemente a Vivaldi. En la música popular, había todavía a comienzos del siglo XX muchas melodías “ambulantes” (tomo el término de Ayestarán), y cuando la naciente industria del disco exige constancia de autoría, se anotan a menudo los nombres de los intérpretes, aunque se llamen Carlos Gardel y José Razzano. En otros ámbitos de lo popular, las murgas montevideanas seguían una vieja costumbre (de Europa y de América) de reutilizar melodías que estuvieran en el oído de la gente, para adjudicarles letras ad hoc. Y en otro ámbito, podemos observar que los payadores crean letra, pero la melodía es una moderada variación de una misma milonga. Y el público no se molesta, ni lo registra como problema.

Ergo, cuando se trata de musicalizar la letra que Acuña de Figueroa hizo para el Himno, la originalidad de lo que se le está adosando no es lo que más cuenta para el público. Puede serlo para el compositor, si es que pertenece a la tradición de la música culta, en la que por esa época la autoría es bastante valorada. Acuña dice en 1828 que la música “*debe arreglarse*”. El decreto del 25 de julio de 1848 habla de adaptar o adoptar música. Obviamente, la reutilización de algo ya hecho por el propio compositor no es pecado. La introducción del Himno retoma materiales de una introducción hecha anteriormente por Debalí para otra obra (“La batalla de Cagancha”, de 1839 o 1840)⁷⁷.

El canto se inicia con una figuración rítmica con puntillos que transmite tensión dramática y que merecería un estudio semiótico aparte, al estilo de los trabajos de Philip Tagg⁷⁸, pues aparece idéntica o casi idéntica en por lo menos seis himnos hispanoamericanos (por orden alfabético, Bolivia, Chile, Costa Rica, Cuba, Ecuador y México).

Se ha señalado una y otra vez que el comienzo del Coro tiene un gran parecido con un fragmento de Donizetti, una melodía cantada por el personaje Gazella en la *stretta* del final del Prólogo de la ópera *Lucrezia Borgia*, compuesta en 1833⁷⁹. Pues bien:

1 - Como vimos antes, no es extraño que una melodía presente parecidos con otra. Hoy día, en una acusación de plagio, importa fundamentalmente la intención, es decir el aspecto ético. El

⁷⁶ LA 1953, p. 551.

⁷⁷ LA 1953, p. 585.

⁷⁸ Philip Tagg: *Kojak (50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music)*. Musikvetenskapliga Institutionen, Gotemburgo, 1979. Y otros textos del mismo autor.

⁷⁹ Sobre libreto de Felice Romani basado en el *Lucrece Borgia* de Victor Hugo.

parecido puede ser meramente casual y no responder a una intención de apropiación indebida. Analizando el “Trío para violín, clarinete en do y guitarra” de Debali, dice Ayestarán: “*La fuente temática de los movimientos primero y tercero, se halla en el Andante sostenuto de la Primera serenata para violín y guitarra de Carulli, aunque sin la riqueza tonal ni la invención armónica de este espléndido compositor italiano, maestro de la guitarra de todos los tiempos. Pero lo curioso es que esa misma frase melódica de Carulli y Debali, recuerda lejanamente los primeros compases de la célebre aria de «Las bodas de Fígaro» de Mozart, «Voi che sapete»*”.⁸⁰

2 - Si bien la ópera completa se representó en Montevideo recién en 1852 (por la compañía de Matilde Eboli)⁸¹, no habría sido improbable que Quijano tuviera en el oído los fragmentos de *Lucrezia Borgia* que se hubieran ejecutado en público, o que le hubiera escuchado a colegas actores de Montevideo o de Buenos Aires, o que conociese de veladas en casas de familia con partituras de canto y piano. Tampoco es improbable que Debali tuviera partes de esa ópera en el oído, incluso de su estadía en Italia, pues *Lucrezia Borgia* es del año 1833 y Debali llegó al Uruguay, como se dijo, en 1838.

3 - Hay un dato interesante: Ayestarán consigna que “*en 1841 ya se hallaban en venta en Montevideo [...] fragmentos de [Lucrezia Borgia] [...]. El 12 de abril de 1846, una sociedad de aficionados brinda al general José Garibaldi una función extraordinaria en la Casa de Comedias y como segundo número se canta «el grande y nuevo himno italiano, escrito a propósito para dicha función, arreglado de la introducción de la ópera Lucrecia Borgia, por un profesor de nuestra orquesta»*”, tal como se informa en Comercio del Plata.⁸² Es decir, en la época era habitual reciclar melodías que hubieran gustado, aun para instancias trascendentales. No se trataba de una ligereza ni de una broma murguística. De hecho, las 8 notas comunes del Himno y *Lucrezia Borgia* aparecen, con la misma función que en el Himno, en una “Canción al 11 de octubre” de autor desconocido, dedicada a Manuel Oribe⁸³.

4 - Ahora bien: el fragmento melódico de *Lucrezia Borgia*, de poco más de un compás, no se encuentra en un lugar muy llamativo. No es el comienzo de un aria, sino que aparece en medio de una barahúnda en la que varios sobrevivientes le enrostran a doña Lucrecia sus crímenes. La escritura es distinta, y sólo a través del resultado auditivo queda emparentada con el comienzo del himno.

5 - La comparación de fragmentos en cuestión rige desde “*Orientales*” sólo hasta “*la patria o la*”, y difiere a partir de “*tumba*”. Poco para una acusación de plagio, aún en nuestros días.

6 - Es curioso que nadie haya señalado que la frase musical correspondiente a la primera aparición de “*Es el voto que el alma pronuncia*”, el tercer verso del Coro, tiene una similitud no menor con un pasaje de la primera Sonata de Beethoven (la opus 2 N° 1, compuesta en 1795). ¿Nadie tocaría ni tendría esa partitura en Montevideo ni en Buenos Aires?

Si es que Quijano es autor del Himno Nacional o de alguna de sus partes, ¿de qué partes puede ser autor? Veamos las cuatro primeras frases musicales, correspondientes a los dos primeros versos del Coro, que se repiten textualmente, con variante melódica y armónica propia de una solución en cuatro frases. Como vimos, antes de la oficialización de la música, al menos en dos oportunidades se cantó un Himno con música de Quijano: en 1840 (25 de mayo)

⁸⁰ LA 1953, p. 584.

⁸¹ LA 1953, p. 191.

⁸² LA 1953, p. 731.

⁸³ E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, pp. 631-634.

y 1845 (19 de julio). Esta parte podría haber sido compuesta por Quijano. Es de canto rigurosamente silábico, dentro de la tradición criolla, mientras que otras partes del Himno caen en melismas poco explicables. Algunos de los manuscritos de Debali que se conservan, difieren en algunas de las notas, cosa que daría a entender que hubo sucesivas enmiendas hasta la primera edición impresa.

Quijano podría haber compuesto también el resto del Coro. A pesar de los abundantes melismas de la primera vuelta de los versos 3 y 4. En cuanto a la segunda vuelta, la solución es silábica, pero hay una marcha cromática muy difícil de cantar bien por parte de un coro de masas. Ese error, ¿sería del actor Quijano?

La primera parte del Solo, los primeros cuatro versos, podrían ser de Quijano también, puesto que son una variación del motivo inicial del Coro. Ayestarán entiende que “*es obra exclusiva de Debali*” pues “*es un puro artificio de composición*”. Estoy convencido de que Ayestarán hubiera cambiado de opinión si hubiera vivido un poco más y hubiera podido desarrollar un poco más su visión teórica del quehacer del músico popular ⁸⁴. Los artificios de composición no tienen por qué ser privativos de la música escrita.

Donde la cosa se pone brava es en el “*De este don sacrosanto*”, ya fallido desde la letra. Si la musicalización fue hecha antes de la modificación de la letra por parte de Acuña, el músico queda exonerado de los cien azotes que se merecería. Es difícil suponer que un actor con dominio de la lengua y del decir haya podido cometer tal error. El “*Ab*”, que completa el disparate, es culpa de las deformaciones operísticas de mal gusto del fin del siglo XIX: había que permitir que el solista luciera su bonita voz, aun a costa de ridiculizar su “... *temblad!*”. Sólo su poco dominio del castellano (y de los significados) explicaría que Debali sea el autor de esta sección. Me inclino a la hipótesis de la composición previa al cambio del texto, pero no logro entender cómo no se corrigió, ni en vida de los eventuales autores, ni después de su muerte. Digamos, para mitigar en algo la vergüenza de Debali, que al menos en uno de sus manuscritos - el que pertenece a la Colección Ayestarán - esta parte está un poco mejor: el “*sacrosanto*” vuelve a ser grave, y los tiranos quedan un poquitín menos pegados al “*merecimos*”.

Luego se suceden los errores. La primera formulación de “*¡Libertad en la lid clamaremos / y, muriendo, también libertad!*” tiene melismas poco criollos, pero la segunda resulta absolutamente imposible de cantar. Si lo hizo Debali, su talento de compositor de canciones no merece muchos encomios. Observados sus manuscritos, resulta llamativa la desordenada correspondencia entre las notas del canto y las sílabas de la letra. O bien Debali era bastante descuidado al escribir, o bien no tenía mucha idea de cómo se separan las sílabas en castellano, dónde se puede alargar y dónde no, dónde van los acentos del decir, y dónde se producen sinalefas.

No cabe duda de que es de Debali la solución de la notación de la melodía, la escritura de los acompañamientos y la introducción ⁸⁵, además de las partes de piano solo o de orquesta de los manuscritos originales (de los que no tenemos constancia de fecha). Ahí hay un hombre

⁸⁴ C. Aharonián: “Carlos Vega y la teoría de la música popular: un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”. En: *Revista Musical Chilena*, N° 188, Santiago, VII/XII-1997. Reproducido en: www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901997018800003&script=sci_arttext

⁸⁵ En 1954, en su versión para coro mixto a cuatro voces, Luis Cluzeau Mortet suprimió enteramente la introducción.

de oficio en la escritura de partituras. Incluso para la colección de lugares comunes que constituyen la forzada introducción.

Ahora bien: cuando el gobierno de Suárez declara autor único a Quijano, ¿con qué criterio lo hace? ¿Fue cambiado el Himno entre esa fecha y las de los manuscritos - no datados - de Debali? ¿Cuándo apareció la prescindible introducción? El reclamo de autoría, ¿fue de Debali o de sus herederos ⁸⁶?

Dediquemos algunas palabras al caos de la ejecución del Himno Nacional. El Himno es un canto de victoria, no obstante lo cual es cantado a menudo en *tempo* de canto fúnebre. El “¡libertad o muerte!” se convierte en su entierro engolado. No debemos echarle la culpa a las dictaduras: fue la de Terra la que encomendó y aprobó en 1934 la revisión de Gerardo Grasso, que sugiere un sensato *tempo* de 160 la negra para la introducción y el Coro, pero frena el Solo en un metrónomo de 80 la negra. Las grabaciones oficiales respetan bastante esos valores ⁸⁷ pero, respetando a Grasso, se hacen pesadas en el Solo, que quizás funcione mejor con la negra a 86 u 88. El director de la actual versión del SODRE declara: “*lo que pedí en todo momento fue que fuera solemne, no heroico*” ⁸⁸.

En el caso de las ejecuciones con piano en escuelas y liceos, hay una justificación técnica: el acompañamiento es demasiado difícil para que un pianista no muy bueno lo pueda tocar a ese *tempo*. Sobre todo hacia el final de la introducción, que suele ser hecha en *rallentando*, obligando a que el Coro entre a un *tempo* aún menor. Y hay una justificación conceptual: muchos de los directores de coros escolares y liceales no han descubierto que el Himno es un canto de guerra.

Ha habido cosas inexplicables, como el “*batallas*” pronunciado con *elle*, mantenido por décadas en la enseñanza escolar y en las grabaciones oficiales. Los disparates compositivos - los melismas, las escalas cromáticas, el “*don sacrosanto*” y los tiranos, y sobre todo el “*Ab*” cual exclamación incomprensible que cancela la necesaria fiereza del “*¡Tiranos, temblad!*” - ayudan a la incomprensión general. De los que cantan, y de los que escuchan. Algún disparate, como el rulo sobre el primer “*pronuncia*”, ha sido suprimido a tiempo (al parecer, por Grasso), si bien se ha conservado en el acompañamiento. Hay cosas incantables, como la segunda melodía de “*¡Libertad en la lid clamaremos / y muriendo también libertad!*”, y como el “*Ab*”, que debe eliminarse, regresando al Himno original. Pero a lo incantable se le puede encontrar la vuelta para mejorarlo, y a lo incomprensible se lo puede acercar a algo comprensible.

Otro problema es el de la tonalidad en que se canta el Himno. Felizmente, después de la dictadura se ha empezado a entender que el llamado Solo debe cantarse no por parte de un señor o señora haciendo gorgoritos sino en coro, por parte de todos. Es un progreso. Pero ello nos obliga a ser más cuidadosos con la tonalidad escogida. La melodía cantada tiene una extensión de registro muy grande, lo cual la hace muy difícil de entonar por las masas. Eligiendo bien la tonalidad, se puede mejorar el resultado, ayudando a cantarlo a quienes quieren participar. La tonalidad de mi bemol, que se usó mucho tiempo para las versiones de orquesta y

⁸⁶ E. J. Favaro: “Ensayo histórico...”, ya citado, pp. 599-615.

⁸⁷ Anoto los valores de metrónomo de tres de ellas. Coro y orquesta del SODRE bajo la dirección de Domingo, con Virgilio Luongo como solista: ca 144 (contra los 160 sugeridos por Grasso) y ca 76 (contra los 80 sugeridos por Grasso). Banda de la Fuerza Aérea bajo la dirección del Mayor Wálter Miños: ca 154 y ca 76. Coro y orquesta del SODRE bajo la dirección de Roberto Montenegro, con Marcelo Otegui como solista: ca 152 y ca 82.

⁸⁸ Emiliano Cotel: “Un nuevo «aire» para el Himno Nacional” (entrevista a Roberto Montenegro), 19-VII-2004. En: www.espectador.com/1v4_contenido.php?m=&id=22236&ipag=1

de banda, es apta para que se desgañiten sopranos y tenores, pero los demás quedamos excluidos de la ciudadanía ⁸⁹. La tonalidad de si bemol - recomendada por Grasso - parece bastante correcta para permitir un canto masivo ⁹⁰. Es poco justificable que las autoridades de Primaria insistan en hacerlo un tono más alto, en do, y que en esa tonalidad se haya grabado la más reciente versión oficial por parte de la orquesta y el coro del SODRE.


Esto tan imperfecto que hemos estado viendo desde distintos ángulos, es símbolo patrio por decreto gubernamental, pero se ha ganado el sitio de símbolo comunitario. Lo sienten como propio los militares ultraderechistas del Año de la Orientalidad, pero también los Familiares de Presos y Desaparecidos. Los que viven fuera del país se emocionan al escucharlo. La mayor parte de los intelectuales de izquierda también. A pesar de que en su uso habitual no se entienda que se trata de un canto de guerra. Es interesante observar cómo las sociedades humanas sienten la necesidad de tener cosas parecidas a himnos, que las emocionan y las hermanan.


Claro que podrían ser un poco mejores.


⁸⁹ Es la de la grabación del SODRE bajo la dirección de Dente.


⁹⁰ Es la de la grabación de la Fuerza Aérea bajo la dirección de Miños.


EJEMPLOS GRABADOS UTILIZADOS:

 1 Fragmento de la la *stretta* del Final del Prólogo de *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti (1833) (libreto de Felice Romani, basado en *Lucrece Borgia* de Victor Hugo). Joan Sutherland (Lucrezia Borgia), Lieuwe Visser (Apostolo Gazella) y otros, National Philharmonic Orchestra y London Opera Chorus, dir. Richard Bonyngé. Ejemplo cedido por Rubén Olivera.


 2 Comparación entre el fragmento de Donizetti y el comienzo del Coro del Himno Nacional.


 3 Fragmento del cuarto movimiento (*Prestissimo*) de la Sonata N° 1 en fa menor opus 2 N° 1 de Ludwig van Beethoven. Friedrich Gulda, piano.

 4 Cuatro primeras frases del Coro del Himno Nacional. Coro y Orquesta del SODRE, dir. Roberto Montenegro.


 5 Resto del Coro del Himno Nacional. Coro y Orquesta del SODRE, dir. Roberto Montenegro.


 6 Primera parte del Solo del Himno Nacional. Marcelo Otegui (bajo cantante), Orquesta del SODRE, dir. Roberto Montenegro.


 7 Segunda parte del Solo (“De este don...” hasta “Ah”) del Himno Nacional. Virgilio Luongo (barítono), Coro y Orquesta del SODRE, dir. Domingo Dente.


 8 Tercera parte del Solo (“Libertad en la lid...” hasta fin del Solo) del Himno Nacional. Virgilio Luongo (barítono), Coro y Orquesta del SODRE, dir. Domingo Dente.

IMÁGENES EN DIAPOSITIVAS:

 1 Acuña de Figueroa: letra completa del Himno aprobada en 1833. De: Julio Pons, tomado del Parnaso, 1835.

 2 Decreto de 1845. De: Edmundo J. Favaro: “Ensayo histórico...”.

 3 Acuña de Figueroa: letra completa del Himno aprobada en 1845. De: edición oficial, 1934.


 4 Comparación entre la primera estrofa de 1833 y la de 1845.


 5 Acuña de Figueroa: letra completa del Himno aprobada en 1845. De: edición oficial, 1934.

 6 Portadas de ediciones tempranas: Jacobi y Dominico, Buenos Aires. De: Archivo Ayestarán/CDM.


 7 Portadas de ediciones tempranas: Tito di Gio. Ricordi, Milán. De: Archivo Ayestarán/CDM.


 8 Portadas de ediciones tempranas: Lucca, Milán. De: Archivo Ayestarán/CDM.

 9 Ritmo de la primera frase del Coro. De: LA 1953.

 10 Ritmo de la primera frase del Coro en otros seis himnos latinoamericanos. De: LA 1953.

 11 Fragmento de la la *stretta* del Final del Prólogo de *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti.

 12 Fragmento del cuarto movimiento (*Prestissimo*) de la Sonata N° 1 en fa menor opus 2 N° 1 de Ludwig van Beethoven.

 13 “De este don sacosanto...” en un manuscrito del Himno Nacional de Francisco José Debali. De: Archivo Ayestarán/CDM.

 14 Primera página del mismo manuscrito del Himno Nacional de Francisco José Debali. De: Archivo Ayestarán/CDM.