

El Himno Nacional Argentino. Disparador de tensiones socio-culturales, políticas y económicas. La controvertida reforma de 1927.

Ma. Ana María Mondolo

Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' (UCA)
Departamento de Artes Musicales 'Carlos López Buchardo' (IUNA)

INTRODUCCIÓN

El Himno Nacional Argentino. El fracaso de la reforma instaurada por el decreto de 1927, fue acreditado por el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), Proyectos de Investigación y/o Desarrollo en el Marco del Programa de Incentivos a Docentes-Investigadores (Decreto 2427/93), 2007. Dicho proyecto estuvo dirigido por Dora De Marinis y codirigido por Ana María Mondolo.

El aporte original de nuestro trabajo es brindar, por primera vez a la comunidad, un estudio que profundice sobre los antecedentes, alcances y consecuencias del Decreto de 1927 – "restauración" de nuestro símbolo musical-, cuya vigencia sólo se mantuvo por espacio de dos meses y provocó la participación y movilización –inclusive violenta- de un grupo muy numeroso de ciudadanos.

La ponencia que presentamos aquí es un recorte preliminar, puesto que todavía está en fase de estudio, en la que realizamos consideraciones sucintas sobre: 1) factores socio-históricos y estrategias personales y/o grupales que posibilitaron/impidieron la reforma de 1927. 2) Mecanismos implementados por los intelectuales de la época en favor o en detrimento de esta versión. 3) Opinión de los ciudadanos, tratando de establecer la permeabilidad que los mismos tuvieron respecto a las controversias planteadas por la clase política e intelectual del momento. 4) Injerencia de las publicaciones periódicas.

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

"El desarrollo del conocimiento científico es un medio poderoso de detección de errores y de lucha contra las ilusiones. No obstante, los paradigmas que controlan la ciencia pueden desarrollar ilusiones y ninguna teoría científica está inmunizada para siempre contra el error. Además, el conocimiento científico no puede tratar únicamente los problemas epistemológicos, filosóficos y éticos."¹

Dado que este tema fue abordado por otros investigadores sólo en forma tangencial, no existiendo por el momento una bibliografía exhaustiva sobre el mismo, tuvimos que iniciar nuestro trabajo partiendo de la recopilación de los documentos fundamentales a nuestra tarea. Resultaba de vital importancia poder contar con la mayor cantidad posible de partituras de las versiones que antecedieron a la reforma, así como de las de aquellas que la sustentaron, la refutaron y la sucedieron. Del mismo modo resultaba imprescindible contar con los textos de los instrumentos legales que fueron avanzando sobre la música de nuestro símbolo patrio (leyes, decretos, resoluciones). Por otra parte, debimos realizar una minuciosa recopilación de artículos publicados sobre el tema en diarios y revistas tales como *La Prensa*, *La Nación* y *Nosotros*, entre otras.

Llevamos adelante esta lenta y penosa actividad con buenos resultados. "Lenta y penosa", ya que no contamos con una institución que nucleee todos los documentos necesarios. Como ya hemos

¹ Morín, 1999: 6.

señalado detalladamente en otro trabajo,² tuvimos que recorrer varias bibliotecas de música,³ varias hemerotecas,⁴ ya que ciertas publicaciones se encontraban fuera de la consulta por deterioro de los materiales; y varias dependencias del estado en busca de documentación oficial.⁵ “Con buenos resultados”, ya que logramos acceder a un importante número de materiales documentales indispensables para nuestro trabajo.

Una vez recopilado todo el material, procedimos a su sistematización y posterior análisis. Las herramientas tecnológicas con las que contábamos fueron de gran ayuda para llevar adelante nuestra labor. Entre ellas, la cámara fotográfica digital para acceder a copias rápidas, de calidad, a la vez que posibilitaba un adecuado mecanismo de acopio y ordenamiento de la mayor parte de los documentos. En las instituciones en las cuales no estaba permitido utilizar este sistema, se solicitaron fotocopias o se adquirieron CD con el contenido digital. La computadora, además de ser una potente herramienta de almacenamiento y manipulación de los materiales anteriormente descritos, nos permitió realizar transcripciones comparativas de las versiones de las partituras capitales a nuestro trabajo mediante el programa *Finale 2006*.⁶

Estas tareas fueron realizadas desde un marco teórico-metodológico propio de la musicología. Pero, como afirma Jacques Chailley,⁷ la música es un “arte complejo, en constante evolución tanto en el espíritu como en la letra.” Y como “uno de los objetivos de las ciencias es aclarar las cosas complejas, no oscurecer las cosas simples”,⁸ decidimos

“[...] enfrentar la complejidad. *Complexus* significa lo que está tejido junto; en efecto, hay complejidad cuando son inseparables los elementos diferentes que constituyen un todo (como el económico, el político, el sociológico, el psicológico, el afectivo, el mitológico) y que existe un tejido interdependiente, interactivo e inter-retroactivo entre el objeto de conocimiento y su contexto, las partes y el todo, el todo y las partes, las partes entre ellas. Por esto, la complejidad es la unión entre la unidad y la multiplicidad. Los desarrollos propios a nuestra era planetaria nos enfrentan cada vez más y de manera cada vez más ineluctable a los desafíos de la complejidad”.⁹

Apelamos a la ‘Inter-poli-trans-meta-disciplinarietà’. Interdisciplinarietà tomada como una afirmación de disciplinas autónomas, con fronteras claramente delimitadas, terminología, técnicas y, eventualmente, teorías propias, dispuestas a intercambiar y cooperar entre sí para devenir en alguna cosa orgánica. Polidisciplinarietà como articulación de disciplinas en virtud de un proyecto o de un objeto que le es común, o en profunda interacción para tratar de concebir este objeto y este proyecto. Transdisciplinarietà, en tanto esquemas cognitivos que pueden atravesar las disciplinas articulando los conocimientos más diversos. Metadisciplinarietà, superar y conservar, ya que no se debería quebrar los límites de la disciplina, sino aspirar a que la misma sea a la vez abierta y cerrada.¹⁰ En nuestra aproximación a la complejidad aceptamos que algunos procesos de complejización de campos de investigación musicológicos podrían recurrir a disciplinas muy diversas al mismo tiempo que a la policompetencia del investigador.

² Mondolo, 2008.

³ Biblioteca del Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA), que nos proveyó las partituras fundamentales a nuestro trabajo; Biblioteca de Música (UCA); Fondo del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA); Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’; Biblioteca Nacional; Biblioteca del Colegio de la Inmaculada Concepción (Santa Fe).

⁴ Hemerotecas: Banco Central, Congreso de la Nación, Biblioteca Nacional.

⁵ Ministerio de Justicia; Ministerio del Interior; Archivo General de la Nación; Bibliotecas del Congreso de la Nación, Ministerio de Educación, etc.

⁶ Mondolo, 2008.

⁷ Chailley, 1991: 27.

⁸ *ibid*: 26.

⁹ Morín, 1999: 17.

¹⁰ Mondolo, 2008.

"En conclusión, para qué servirían todos los saberes parcelarios sino para ser confrontados, para formar una configuración respondiendo a nuestras demandas, a nuestras necesidades y a nuestros interrogantes cognitivos".¹¹

ESTUDIAR EL HIMNO NACIONAL EN TANTO SÍMBOLO PATRIO

Como afirma el reconocido filósofo y sociólogo francés Edgar Morín, "existen culturas nacionales propias de cada estado."¹² En países como la Argentina, conformados en gran medida por efecto de la inmigración, "hay que saber combinar ciertos factores de unificación con ciertos fenómenos de multiculturalidad."¹³

El Preámbulo de nuestra Constitución es claro. El "objeto de constituir la unión nacional" involucra a "todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino". Se garantiza el derecho a conservar tradiciones y costumbres, con la condición de obedecer algunas leyes fundamentales a la República.¹⁴

El marco multicultural que ofrece nuestro país, brinda la posibilidad de integración en una cultura más amplia: la argentina. Parafraseando a Morín,¹⁵ este "mestizaje" deriva en la creación de una realidad cultural nueva y dinámica.

La reforma decretada por el Presidente Marcelo T. de Alvear se produjo en uno de los momentos de mayor impacto inmigratorio que se cumplió en nuestro país. Su medida gubernamental estaba cambiando una de las maneras de exaltar la integración cultural de los ciudadanos.¹⁶

La música juega un papel esencial en la sociedad humana de todos los tiempos y de todas las latitudes. Actúa como elemento aglutinante de una comunidad social y es un factor central de su identidad cultural.¹⁷ Los himnos nacionales colaboran a consolidar simbólicamente la soberanía, la condición de estados e ideologías.¹⁸ Repetidos sistemáticamente desde la infancia, es uno de los elementos que va formando, de manera consciente o no, un imaginario colectivo sobre el país de origen.¹⁹ Si el Estado padece debilidad política, existiendo importantes sectores de la opinión no representados por quienes ocupaban el poder, "¿Cómo elaborar símbolos políticos compartidos por todos?".²⁰

ANTECEDENTES QUE MOTIVARON LA REFORMA

La Asamblea de 1813 otorgó tratamiento heterogéneo al texto y a la música de nuestro Himno. Mientras el primero se conserva en instrumento indubitable²¹ depositado en el Archivo General de la Nación,²² la música no fue mantenida en documento autógrafo ni en copia fiel de ningún tipo. Este hecho, sumado al éxito que tuvo entre la gente y a la costumbre característica del período romántico, facilitó la proliferación de versiones tanto para las reproducciones en vivo como impresas. Como afirma Carlos Vega,²³

¹¹ Morín, 2008.

¹² Saperas, 2001.

¹³ *ibid*

¹⁴ Mondolo, 2008.

¹⁵ Saperas, 2001.

¹⁶ Mondolo, 2008.

¹⁷ Padilla, 2000: 12.

¹⁸ Coplan, 2008.

¹⁹ Canihuante, 2005: 78.

²⁰ Álvarez Junto, 2006.

²¹ Decreto Soberano del 11 de mayo de 1813, escrito de puño y letra por el Secretario del Gobierno de Intendencia, Dr. Bernardo Veloz. Este fue publicado, el 14 de mayo de ese mismo año, por la Imprenta de Niños Expósitos.

²² Decreto del 22-01-1923: "Art. 1° Declárese que la letra del Himno Nacional Argentino es la que se conserva en el Archivo General de la Nación como copia del original que por decreto de la Soberana Asamblea Constituyente de fecha 11 de Mayo de 1813, se dispuso fuera la única canción en las Provincias Unidas del Río de la Plata."

²³ Vega, 2005: 31.

"El himno nacional argentino [...] no fue una música de fondo para los actos oficiales, un canto obligado para escolares urbanos; fue otra cosa -cosa muy distinta- que la menuda investigación histórica revela para un poco de sorpresa y algo más de satisfacción ciudadana".

Según Vicente Gesualdo:²⁴ "En menos de diez años la canción nacional argentina recorre toda América, triunfante, llevando su mensaje de libertad". Ejemplo de esto es, que Chile hizo propia nuestra letra y nuestra música, conservando esta última como acompañamiento del texto del Dr. Vera y Pintado, entre 1819 y 1820. Asimismo, la Banda Oriental del Uruguay tomó como propio nuestro Himno, hasta 1832.²⁵ Por otra parte, reconocidos músicos de la época recrearon la melodía en sus propias creaciones: *La batalla de Ayacucho* (1832), sinfonía de Mariano Pablo Rosquellas; *Grandes Variaciones sobre el Himno Nacional*, para piano y orquesta de Amelong (1854); entre otras.

Esta situación pareció encausarse con el "arreglo" llevado a cabo por Juan Pedro Esnaola, en 1860. Gesualdo da cuenta que:²⁶

"En 1859, el maestro de bandas militares, Francisco Faramiñán, pidió a Esnaola que realizara un arreglo del Himno Nacional, en base a la versión que había oído en su juventud, con el propósito de uniformar las versiones que ejecutaban las distintas bandas militares."

Dicho historiador fundamenta su afirmación con una noticia de *El Nacional* de Buenos Aires (23-05-1861):

"Sabemos que se ha depositado en la Biblioteca el orijinal [sic.] de la Canción Nacional, cuya música fue escrita por D. Blas Pareda [sic.] y el acompañamiento por el Sr. D. Juan Pedro Esnaola. Toca ahora al Inspector General, dar orden a las bandas, vayan a esa fuente a tomar la verdadera música, para que no haya *destrosos* [sic.] en casos tan sagrados".²⁷

A partir de ese momento, la mayor parte de las interpretaciones e impresos efectuados sobre el Himno se basaron en esta partitura. Las versiones no cesaron y, luego de la muerte de Juan Pedro Esnaola (1808-1878), resultó notorio el incremento de las mismas en manos de diferentes músicos profesionales.²⁸

Las medidas gubernamentales tomadas a comienzo del siglo XX no corrigieron el problema.²⁹ Esto es, fundamentalmente, el decreto del Presidente Quintana (10-06-1905), por el que se uniformaba la instrumentación para las bandas de acuerdo con el arreglo de Pablo M. Beruti; y las dos resoluciones del Presidente del Consejo Nacional de Educación, Dr. José M. Ramos Mejía: por la que se tomaba para las escuelas el arreglo de Leopoldo Corretjer (7-11-1908); y para las escuelas normales, el arreglo de Carlos Pedrell (28-05-1909). La provincia de Buenos Aires había oficializado, en 1908, la versión de Serpentine.

Fue recién en el transcurso de la presidencia de Marcelo T. de Alvear que surgió el primer intento por fijar una versión oficial única. El decreto del 2-08-1924 encomendaba a Carlos López Buchardo, José André y Floro M. Ugarte preparar una partitura que posibilite "su ejecución en todas las formas que sea indispensable". El resultado de su trabajo fue avalado por el Decreto del 19-05-1927. Pero, como ya hemos señalado, las controversias que este suscitó resultaron de tal envergadura que motivaron el Decreto del 14-07-1927 por el que se nombraba una nueva comisión de idóneos para que estudiara el problema.

²⁴ Gesualdo, 1961: 184.

²⁵ Vega, 2005: 36-38.

²⁶ Gesualdo, 1961: 187.

²⁷ *ibid.*:187-189

²⁸ Mondolo, 2005: 122.

²⁹ *ibid*

LA REFORMA DE 1927

“El criterio que, en principio, ha guiado a esta Comisión para realizar la versión que acompaña el presente informe, ha sido de restitución histórica al espíritu y al texto de Blas Parera, ha procurado interpretar lo primero y subsanar las deficiencias del segundo con atenta fidelidad al carácter del momento en que nació esa página y al pensamiento del autor, a menudo incompleto de su expresión por razones que es difícil explicar, dada la ausencia de documentación pertinente.”³⁰

En este informe, elevado al Poder Ejecutivo, Ugarte, López Buchardo y André señalaron que su trabajo se basó en el

“original de Blas Parera, según es tradición en la familia del poeta Esteban de Luca, original que actualmente se conserva en el Museo Histórico Nacional, donado a esta institución por las Srtas. de Luca. [...] y su estudio comparado con las versiones posteriores, desde las primeras hasta las más recientes publicadas: versiones que, en cierto modo, constituían una tradición y cuyas sucesivas realizaciones acumulaban y transmitían errores que el tiempo consagraba definitivamente en desmedro de la sencillez austera, no exenta de cierto carácter heroico, que presenta el original.”³¹

Al respecto en el documento citaban las versiones de Juan Monro (“Marcha del Río de la Plata, acomodada al piano y dedicada al Pueblo Argentino”, editada en Londres); la de Luis Messemaeckers (“Chant National de Buenos Ayres”, publicada en París); y la de Alberto Williams (para canto y piano, y para voces solas), considerada como una “bella transcripción de carácter artístico”. Luego señalaron que, el resto de las versiones estudiadas derivaban del arreglo de Juan Pedro Esnaola,

“con las modificaciones que los autores han introducido, inspirados, desde luego, en un loable propósito de mejoramiento, no siempre acertado, pero que nos ha llevado a una profusión anárquica de himnos. En la mayoría de ellos se reproducen los defectos de la versión Esnaola, sin duda, por respeto a una tradición mal entendida, desde que solo fundaba en un error cometido con anterioridad.”

El informe, por tanto, se basa en el manuscrito de Parera y el arreglo de Esnaola.³² Sobre el primero la comisión señaló lo que entendieron como principales defectos y las soluciones aportadas al mismo. Sintéticamente:

- Desigualdad en el discurso musical: se abocaron a la tarea de otorgar unidad de estilo general a la composición, afirmando el carácter heroico-marcial que entendieron debió tener la misma, ajustándola al texto de Vicente López y Planes.
Para su logro, retrotrajeron la línea melódica a la del manuscrito atribuido a Parera; restituyeron los acentos, según este último en los compases 25, 35, 45 y 49; pero conservaron del arreglo de Esnaola las anacrusas y apoyaturas de los compases 26, 31, 37, 39, 47, 61 y 70. Eliminaron el *grupetto* del compás 69 inexistente en el original.
- Proporciones excesivas en la forma: buscaron una correlación más estrecha entre las distintas partes, otorgando a la estrofa la importancia primordial, encuadrada por la introducción y el coro. Descartaron fragmentos que introducían, a su juicio, incoherencias de estilo y desproporcionaban a la obra: tercera parte del primer período (compases 9 a 11); segundo

³⁰ El informe fue conocido por nosotros a través de los artículos: 1) “El Himno Nacional, tal como acaba de ser aprobado”. *La Nación*, 21/5/1927. Informaciones Diversas, pág. 7. 2) “La nueva versión del Himno Nacional Argentino”. *La Prensa*, 21-05-1927. Pág. 10.

³¹ *Ibid*: 1)

³² De Marinis / Mondolo, 2008. En esta ponencia teórico-práctica realizamos un análisis comparativo del manuscrito de Parera, de la Canción Patriótica impresa en La Lira Argentina y del arreglo de Esnaola.

período musical (compases 12 a 24); dos compases del interludio que separa las dos cuartetos de la estrofa (compases 33 y 34); la coda de la estrofa (compases 53 a 57).

- Problemas en la armonización: se ajustaron al diatonismo original completando las armonías instruidas por el autor con su 'presumible sencillez'.
- Problemas en la escritura musical: la corrigieron con anotaciones y signos de la ortografía musical corriente. Transportaron la composición a si bemol mayor para que encuadrara "cómodamente a la extensión general de las voces normales, y especialmente a las de los niños". Introdujeron valor metronómico acorde a la consigna detallada por la Asamblea General Constituyente del año 1813: "Canción Patriótica Nacional".

El informe, en el que se explica que todo los errores señalados colaboraban a la "impopularidad" del símbolo patrio, termina aconsejando que,

"[...] a fin de asegurar uniformidad en las ejecuciones del Himno Nacional en todas las formas en que sea indispensable su ejecución, según pide el decreto que ordenó su revisión, se haga una edición oficial de la versión que acompaña, así como su correspondiente orquestación e instrumentación para bandas militares. Y que, por último, cuando circunstancias especiales no exijan la ejecución íntegra del Himno, ésta se limite a la estrofa, desde el movimiento marcial hasta el coro exclusive".

CONSECUENCIAS

El decreto y el informe de Ugarte, López Buchardo y André, se dio a conocer a través de las principales publicaciones periódicas del país. La reacción negativa que provocó en amplias capas de la población no tardó en manifestarse. Este descontento se divulgó a través de sendos artículos en diarios y revistas, así como en reuniones callejeras o institucionales promovidas por diversas agrupaciones.

El diario *La Prensa*, con su editorial del 29 de mayo de 1927, encabezó la protesta. El título y subtítulo elegido por su Director, resulta por demás elocuente:

"Modificaciones Introducidas en el Himno Nacional Argentino".

"La letra y la música deben ser respetadas, aun cuando no fuesen perfectas en su valor artístico, por su contenido sentimental de tradición patriótica y por su valor de obras esencialmente populares".³³

La postura pronunciada en este extenso texto fue contundente: se censuraba toda modificación introducida al símbolo patrio. Este escrito fue transcrito íntegramente como fundamento del proyecto de ley presentado por el diputado capitalino Pedro Bidegain (3-06-1927).

"se declara versión oficial del Himno Nacional Argentino la armonización hecha por el maestro Pablo M. Beruti, aprobada por decreto del Poder Ejecutivo de fecha 10 de junio de 1905".³⁴

El título del mencionado artículo se repitió, por espacio de cuatro meses, en forma casi cotidiana, dando a conocer las más variadas adhesiones. (Intercambiaba artículos con publicaciones periódicas del interior del país). Algunas, hoy, hasta pueden resultar risibles:

"Varias damas que asistieron ayer tarde a una reunión social efectuada en el Plaza Hotel, expresaron al señor [Isidro] David y a los caballeros que lo acompañaban su desagrado por las modificaciones introducidas en el Himno Nacional, cuya nueva versión musical fue ejecutada en dicha reunión."³⁵

³³ Actualidad, página 12.

³⁴ *La Prensa*, 4-06-1927. Actualidad, Pág. 13.

³⁵ *La Prensa*, 1-07-1927. Actualidad, Pág. 15.

Cabe destacar que Isidro David, encabezó la comisión provisional encargada de gestionar, ante los poderes públicos, la derogación de las modificaciones introducidas en el Himno por haber sido implementada sin facultades legales.

Uno de los integrantes de la orquesta del teatro Colón, cuyo nombre no fue citado, relató “el sentimiento de bochorno y de dolor que se apoderó” de los miembros del citado organismo “apenas finalizado el último acorde” del estreno de la nueva versión (25-05-1927). Entre otras observaciones, dice:

“Vaya un solo detalle: la progresión ascendente de las palabras ‘¡libertad, libertad, libertad!’ ha sido trocada, contra toda lógica y técnica, en progresión descendente. Otro más, [...]: el tono de ‘si bemol’ que indica el decreto fue cambiado por los mismos consejeros por el de ‘do mayor’, que fue el adoptado en la velada del 25 de Mayo.”³⁶

En nombre de la brigada de la juventud de la Liga Patriótica Argentina de Rosario, su ex presidente, Antonio Di Luca, dijo:

“La letra y su música deben ser respetadas’. Así lo establece terminantemente su tradición y tal es el clamor de todo un pueblo que no conoció claudicaciones ni dobleces. Cuando mañana las avanzadas del país se den cita en un acto patriótico, dejemos que por los siglos de los siglos rasgue el silencio augusto de las horas la trayectoria armoniosa de la canción nacional: ‘Y los libres del mundo responden: ¡Al gran pueblo argentino, salud!’.”³⁷

En el diario *La Nación*, que daba a conocer “voces a favor” de la reforma, apareció un artículo de Ugarte, López Buchardo y André respondiendo a la Liga Patriótica Argentina.³⁸ Allí se reiteraba la postura explicitada en el informe elevado al Poder Ejecutivo y se aclaraba enfáticamente que las rectificaciones “no tienen la gravedad que se pretende hacer creer en estos momentos.”

Respecto a la defensa de restauración del ‘espíritu’ de símbolo patrio, entre otras, dicen: “tan sólo ignorando el verdadero significado y espíritu de la Revolución de Mayo puede creerse que un hecho de tal magnitud, llevando el pueblo a una admirable exaltación patriótica, pueda celebrarse con una canción en tiempo de desfile fúnebre”.

En cuanto a la versión de Esnaola, insisten en que

“Si bien respetaba la forma primitiva, desvirtuaba en cambio algo más importante: su carácter, por la destrucción casi sistemática de los acentos, y alteraba el espíritu general de la composición, volviéndola algo así como un trozo operístico para lucimiento de cantantes, olvidando que, ante todo, un himno es la canción para un pueblo. Con ese objeto puramente vocal, es casi seguro, no reproduce la línea melódica en tres compases y en algunas notas del original; los compases son uno en la estrofa y dos en el coro, que esta comisión ha restituido a su legítimo dueño. Luego, restablecido así el canto a su texto primitivo, ha proporcionado la forma de la Introducción, porque ningún prefacio es tan largo como el libro, por ejemplo, o ningún himno tiene introducciones, si se prefiere, reduciéndolas a proporciones lógicas de simple preámbulo tonal, y ha suprimido la coda con ritmo de bailable en el final de la estrofa, comentario musical que las versiones desde Esnaola vulgarizaron en forma casi irrespetuosa para la dignidad del texto que precede.”³⁹

En cuanto al aspecto legal de la cuestión, sostuvieron que

³⁶ *La Prensa*, 7-06-1927. Actualidad, Pág. 14 y 15.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ “Se ha devuelto al Himno su carácter musical primitivo”. *La Nación*, 8-06-1927. Informaciones Diversas, Pág. 7.0

³⁹ *Ibid.*

"el trabajo efectuado por la comisión, de acuerdo con las facultades que le confería el decreto de 2 de agosto de 1924, y que, precisamente por no haber sido motivo especial de legislación la música del Himno, le fue posible realizar. [...] En consecuencia, ni el Poder Ejecutivo al ordenar la revisión del Himno Nacional ni la Comisión que firma la nueva versión han incurrido en ilegalidad alguna. Tan sólo les ha guiado un noble y legítimo deseo de mejorar la canción existente, interpretando lo expresado en muchas oportunidades por voces autorizadas. Para nadie era un secreto sus deficiencias y sus dimensiones excesivas. Es el mismo deseo, probablemente, que ha inspirado tantos trabajos análogos –existen más de quince versiones distintas– quizá no tan completamente realizados como el que nos ocupa, porque sus respectivos autores no estaban oficialmente facultados para ello. Y si el Himno Nacional como se dice, está formado por el aporte de varias generaciones, no vemos razón de peso para que la nuestra se vea excluida de esta contribución a la obra común. [...] la tradición es un factor importante, a condición de que se funde en la verdad. Pero ya sabemos con cuánta facilidad la tradición se convierte en traición. En el caso, pues, nos parece que se hubiera estado más en lo cierto invocando la tradición primera, es decir, aquella que arranca del año 13 y va hasta el 60, en que Esnaola comete el primer error, error que seguramente no habrá suscitado los comentarios que hoy provoca un natural deseo de volver a la verdad. Es decir, se olvida medio siglo de tradición auténtica, porque estaba de acuerdo con la voluntad de Blas Parera, por medio siglo de tradición falseada, bajo pretexto de que es lo que nos enseñaron desde niños. Es un criterio simplista que no deja de ser curioso."⁴⁰

Como la oposición y los disturbios no cesaron, el Presidente Alvear tuvo que salir en defensa de su medida:

"nuestro criterio, al autorizar la reforma, no ha podido apoyarse en nociones de técnica musical. Bella o deforme, la música del himno debió, debe y deberá ser respetada en todo momento [...] Veníamos escuchando varias versiones del Himno Nacional [...] La singularidad del caso consiste, precisamente, en que ninguna de ellas concuerda con la composición primitiva que entonó al heroísmo de nuestra epopeya emancipadora. A juicio del Poder Ejecutivo, que antes de dictar su decreto estudió cuidadosamente los antecedentes del asunto, aquella composición primitiva está expresada en el documento que conserva el Museo, y sobre el cual se ha reconstruido la versión aprobada. [...] o sea la verdadera tradición, es decir, al himno que cantaron nuestros abuelos, los fundadores de la nacionalidad, y que conmovió la fibra patriótica de los soldados de la independencia."⁴¹

Sin embargo, las críticas seguían sucediéndose sobre la base de tres argumentos principales:

- 1.- La afirmación de que la comisión ignoraba la existencia de la Canción Patriótica impresa en *La Lira Argentina*, en 1824.
- 2.- Razones sentimentales de tradición y patriotismo.
- 3.- Críticas de orden técnico.

Nuevamente, Ugarte, López Buchardo y André tuvieron que explicar su postura en un acto público organizado en el Museo Mitre, por la Junta de Historia y Numismática Americana.⁴²

"nuestra presencia aquí no tiene más objeto que tranquilizar espíritus muy celosos de la tradición. [...] El himno, conviene repetirlo bien alto, no ha sido cambiado, no ha sido profanado, palabra muy grave que se pronuncia con precipitación irreflexiva."⁴³

Respecto a la nómina de versiones analizadas para la reforma, se dedicaron a fundamentar la elección, indicando que descartaron a la *Lira Argentina* por considerarla "uno de los tantos arreglos, el primero tal vez, que suelen hacerse para el fácil comercio de las antologías o parnasos poéticos y que se halla al alcance de cualquiera en las librerías."⁴⁴

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ "Las versiones generalizadas del himno carecían de autenticidad". *La Nación*, 24-06-1927. Pág. 7

⁴² "Los autores de la versión oficial del himno explicaron ayer el carácter de la obra realizada". *La Nación*, 26-06-1927

⁴³ *Ibid*

⁴⁴ *Ibid*

Aunque el discurso fue extenso, con ejemplos musicales en vivo, no se introducen demasiadas novedades a las ya conocidas en el informe original.

Los intelectuales seguían alineándose en una u otra postura generando escritos que justificaban su línea de pensamiento, y en algunos casos, evidenciaban sus frustraciones personales. Muchos de los escritos que continuaron sucediéndose incluían sendos análisis con sus respectivos ejemplos gráficos de las diferentes versiones. Entre tanto, los políticos permanecían a la sombra de los debates. Debates en los que participaban activamente los ciudadanos gracias a las asociaciones barriales e instituciones públicas. Los actos callejeros llegaban a desbordarse en violencia física. Las malas noticias se multiplicaban, especialmente, a través de las páginas de *La Prensa*:

“La policía sableó al pueblo por la entereza con que defiende uno de los símbolos de la Patria – El pueblo se defiende de las cargas de caballería – La enseña nacional, atropellada – Hay muchos heridos y detenidos”⁴⁵

El 14 de julio de 1927 aparece un nuevo decreto.⁴⁶ La medida se dio a conocer en los siguientes términos

“Quedó constituida ayer la Comisión Designada por el P. E. para estudiar la versión musical del Himno Nacional. A su pedido, por decreto dictado en acuerdo de ministros, fueron suspendidos, hasta nueva disposición, los efectos del decreto del 19 de mayo último [...]”⁴⁷

LA ‘CONTRARREFORMA’ DE 1927

Como hemos visto, en el lapso de tan sólo dos meses se pasó de una “versión restaurada unificada oficial” al estudio de la misma por una nueva comisión que estuvo integrada por “partidarios y detractores”. Como no podía ser de otra manera, esta heterogénea comisión decidió, el 20 de julio de 1927, dividirse en dos subcomisiones: una encargada de analizar la cuestión histórica, estética y cívica relacionada con la música; la otra para estudiar técnicamente la partitura. Como resultado, se emitieron dos documentos. El primero fue presentado en agosto de 1927 por Ricardo Rojas, Manuel Gómez Carrillo, Manuel Cortés, Antonio Dellepiane y Carlos Correa Luna.⁴⁸ El segundo quedó terminado el 18 de agosto de 1928 y fue firmado por Carlos López Buchardo, Miguel Mastrogianni, Jaime Bustamante, Juan Bautista Massa, Hugo del Carril, Clemente B. Greppi.⁴⁹

La subcomisión encabezada por Rojas realizó un estudio sumamente detallado de los aspectos asignados basándose en fuentes documentales indubitables que pusieron a disposición en apéndices para la edición definitiva. El problema estuvo radicado en la interpretación que realizaron de las mismas. Por un lado, refutaron la “tradición oral, puramente doméstica” que afirmaba que el manuscrito depositado en el Museo Histórico Nacional, sin firma ni fecha, era autógrafo de Blas Parera. Pero en ningún caso hicieron mención de que el mismo había sido incorporado como auténtico, en la reimpresión facsimilar del “El Redactor de la Asamblea” del año 1813, por la Junta de Historia y Numismática Americana (1913). Esta reimpresión había sido ordenada por la Ley 9044. Por otra parte, la comisión consideró a la partitura contenida en *La Lira Argentina* como “documento excepcional” porque el compilador de dicha publicación no la había sometido a la revisión de los autores. Además, por el contrasentido de que la misma había aparecido cuando aún vivían todos o casi todos los actores de 1813, incluidos los autores de la letra y de la música. Asimismo, el arreglo de Esnaola fue valorado porque era producto de “su sensibilidad y memoria musicales”. Y porque se había basado en un manuscrito “que dice ser copia del de Parera”, conservado por la familia Molina,

⁴⁵ *La Prensa*, 10-07-27. Pág. 15.

⁴⁶ Mondolo, 2005:130

⁴⁷ *La Prensa*, 21-07-27. Actualidad, Pág. 14.

⁴⁸ *Revista de la Universidad*, año XXIV, 2º Serie, VI, V, 5, diciembre 1927.

⁴⁹ *Revista de la Universidad*, año XXIV, 2º Serie, VI, IV, 2, noviembre 1928.

en el que se puede comprobar su analogía con el del Museo, "del que acaso proviene". Hasta llegaron a considerar que Esnaola "pudo" colaborar con Ramón Díaz para la edición del Himno en *La Lira Argentina*. Su dictamen se resume:

"1º La última versión, suspendida por decreto de julio pasado, no se funda en ningún documento, y se aparta, no sólo de las fuentes documentales, sino también de la tradición nacional;

2º No siendo conocido un texto auténtico de la música del Himno nacional, tal como pudo haberlo aprobado la asamblea del año XIII, podemos, con el auxilio de textos subsidiarios y de autorizados testimonios, establecer la filiación tradicional del himno, desde 1813 hasta 1927, y afirmar que la versión de Esnaola recoge la tradición anterior a 1860 y la transmite hasta nuestros días.

La última versión, pues, se ha apartado de la tradición representada por Esnaola, así como del texto de *La Lira*, que no se tomó ni siquiera en cuenta."⁵⁰

Tal vez hubiese sido más adecuado que esta subcomisión se limitara a decir:

"y del manuscrito del Museo, lo cual es más grave, porque se lo ha invocado sin respetarlo. Baste decir que este manuscrito sin fecha, sin firma, sin letra, sin canto, y sin ninguna autenticación no puede ser el texto que se adopte, porque es musical e históricamente incompleto: pero si se invoca su autoridad, no puede ser para mutilarlo ni para desvirtuarlo. El manuscrito del Museo (presunto Parera) tiene 76 compases; la última versión, tan sólo 52 (menos aun que *La Lira*, que tiene 59). El manuscrito del Museo contiene la introducción y el interludio; la última versión los ha casi totalmente suprimido. El manuscrito del Museo no indica el movimiento; la última versión le ha dado tiempo de marcha (metrónomo 92), sin ninguna razón para ello. El manuscrito del Museo no da la letra ni la melodía; la última versión ha adoptado para las palabras "*libertad, libertad, libertad*", el "*decrecendo*", contrario al sentido de este grito, y a la tradición y al sentimiento populares, sin otra base que el contracanto del acompañamiento. No hay, como se ve, ningún fundamento serio para mantener esta nueva versión, ni siquiera el de la brevedad."⁵¹

La subcomisión encabezada por López Buchardo, además de dejar constancia de que no actuó en forma conjunta con la de Rojas, debió aceptar que no todos sus miembros votaran en coincidencia. Limitada a aceptar lo votado por la mayoría, esto es, la restitución de la versión de Esnaola, sólo pudo sugerir modificaciones estrictamente necesarias.⁵²

CONCLUSIONES

"El Himno Nacional fue precioso instrumento de la unidad argentina. No sé en qué medida contribuyó a mantenerla, pero es exacto que estuvo siempre sobre los idearios de las guerras civiles o los intereses de las agrupaciones políticas".⁵³

Como ya hemos señalado en otros trabajos, en el transcurso de casi doscientos años, el Himno Nacional Argentino no contó con una versión normalizada. Todo intento realizado en pos de este logro fracasó aun en manos de los músicos más expertos.

Para dilucidar los motivos del fracaso de la unificación decretada el 19-05-1927, no bastan los marcos teóricos, metodológicos, conceptuales, procedimentales, etc. de la musicología. Si nos limitáramos a ello quedarían fuera de nuestro estudio cantidad de aspectos que contribuirían a dilucidar el problema. (Jurídicos: leyes, decretos y resoluciones; sociológicos: encuestas, cartas a lectores con opinión de los ciudadanos, artículos en los que se describían las manifestaciones públicas espontáneas y dirigidas, el rol de las publicaciones periódicas como agentes propagandísticos; histórico/políticos: propios de un símbolo patrio; económicos: la medida involucraba derechos de propiedad intelectual: transcritores, revisores, arregladores; y comerciales: tareas de

⁵⁰ *Revista de la Universidad*, año XXIV, 2º Serie, VI, V, 5, diciembre 1927.

⁵¹ *Ibid*

⁵² Mondolo, 2005: 134.

⁵³ Vega, 2005: 34

editores, etc.). Se trata de aspectos múltiples de una realidad compleja, pero que no toman sentido si no son religados a esta realidad en lugar de ignorarla.

Desde una postura "Inter-trans-poli-meta-disciplinar" el punto de partida es la disciplina, con las características que le son propias, en relación con otras disciplinas de modo que se potencie el conocimiento, ya sea que una disciplina potencie a otra o bien que se integren distintas disciplinas y den origen a un nuevo dominio.

Nuestra aproximación desde la complejidad nos permitió, en esta primera etapa parcial de nuestro trabajo, comprender variantes del problema que movilizaron fuerzas en pugna. Ya que, a las estrictamente musicales, se sumaron: los consabidos litigios de los compositores en aras de adquirir o mantener su notoriedad, adquirir o mantener derechos de autor, distribuir y vender ediciones, etc.; las controversias políticas, por el desgaste sufrido por una administración radical dividida entre alvearistas e yrigoyenistas, que, además, se encontraba a un año de las elecciones presidenciales; la injerencia de las publicaciones periódicas, desde donde se arengaba a estar a favor (*La Nación*) o en contra (*La Prensa*); la opinión pública, que no parecía interesada en ver "desvirtuado" un valor, que en algunos casos (inmigrantes) era de reciente adquisición.

Como podrán apreciar, aún queda mucho trabajo por delante.

Nuestra meta es contribuir al conocimiento artístico y científico acerca del Himno Nacional Argentino. Generar materiales de apoyo para las cátedras que abordan esta temática. Brindar a los ejecutantes y revisores elementos que colaboren a plasmar interpretaciones respetuosas de este símbolo patrio. Lograr una mayor comprensión de un período histórico de nuestro país. Entender conflictos socio-político, culturales y hasta económicos que pueden generarse a partir de determinadas medidas gubernamentales y de competencias públicas motivadas por intereses de los profesionales.

FUENTES CONSULTADAS:

1.- Publicaciones periódicas

- *La Nación*, enero-diciembre de 1927 / enero-diciembre 1928.
- *La Prensa*, enero-diciembre de 1927 / enero-diciembre 1928.
- "La Reforma del Himno Nacional. Encuesta de 'Nosotros'". *Revista Nosotros*, Año 21, Nº 217, Junio 1927, pp. 395-415

2.- Bibliografía

ÁLVAREZ JUNTO, José.

2006 "La Nación Post-Imperial. España y su laberinto identitario". *Circunstancia*, Revista de Ciencias Sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset. Madrid (España), Año III, Nº 9, enero.

CANIHUANTE, Gabriel.

2005 "Paisaje y Turismo en la Formación de la Identidad de Chile". *Aportes y Transferencias*. Universidad Nacional de Mar del Plata, año/vol. 1, Nº 009, pp. 75-92.

CHAILLEY, Jacques.

1991 *Compendio de Musicología*. Directorio bibliográfico de musicología española por Ismael Fernández de la Cuesta, con la colaboración de Carlos Martínez Gil. Madrid: Alianza Música.

COPLAN, David.

2008 "Músicas". Portal de la UNESCO. (Consultado febrero de 2008)

<http://www.unesco.org/issj/rics154/coplanspa.html>

COVENY, P.; HIGHFIELD, R.

1996 *Frontiers of Complexity*. Nueva York: Fawcett Columbine.

DE MARINIS, Dora; MONDOLO, Ana María.

2008 "El Himno Nacional Argentino. Algunos aspectos que promovieron el fracaso de la reforma decretada en 1927". Mendoza, Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Artes y Diseño, Fanduncu (Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño), 13/14-03-2008.

GESUALDO, Vicente.

1961 *Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta.

MONDOLO, Ana María.

2005 "Siglo XX: Leyes, Decretos, Resoluciones y Fallos Judiciales" (capítulo en: Vega, Carlos: *El Himno Nacional Argentino, Creación, difusión, autores, texto, música*. Buenos Aires: EDUCA, Primera reedición).

2008 "La complejidad en la reforma de 1927 del Himno Nacional Argentino". *Revista Digital 4'33" del Instituto de Investigación en Artes Musicales 'Carmen García Muñoz'*. Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales y Sonoras 'Carlos López Buchardo' (IUNA).

MORÍN, Edgar.

1981 *El método I. La naturaleza de la naturaleza*. Traducción Ana Sánchez. Madrid: Cátedra.

1990 *El paradigma perdido*. Madrid: Kairós.

1999 "Los siete saberes necesarios para la educación del futuro". Traducción: Mercedes Vallejo-Gómez. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 07 SP, octubre.

2004 *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

2008 Boletín No. 2, Centre International de Recherches et Etudes Transdisciplinaires (CIRET). (Consultado en febrero de 2008). <http://www.pensamientocomplejo.com.ar/>

PADILLA, Alfonso.

2000 "El análisis musical dialéctico", *Música e Investigación*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", año III, N° 6, pp. 11-115

SAPERAS, Enric.

2001 "Entrevista a Edgar Morin" (Barcelona el 1 de marzo de 2002). *Quaderns del CAC: Número 12*, pp. 75-79.

VEGA, Carlos.

2005 *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*. Buenos Aires: EDUCA. Primera reedición.

Ana María Mondolo es Profesora Nacional de Música, Especialidad Piano, Conservatorio Nacional Superior de Música "Carlos López Buchardo" (1982). Licenciada en Música, Especialidad Musicología, Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA; 1989). Profesora de Artes en Música, IUNA (2003). Licenciada en Artes Musicales, Especialidad Piano, Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA; 2005). Magíster en Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Educación (Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad de Alicante y Universidad Carlos III de Madrid; España, 2007). Doctoranda: Epistemología, Metodología e Historia de la Ciencia (Universidad Nacional de Tres de Febrero, UNTREF). Integra Comité Académico de la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la UNTREF (2006). Investigadora del Instituto de Investigación Musicológica

'Carlos Vega' (UCA, desde 1988). Investigadora de la Academia Nacional de Bellas Artes (2008). Tiene proyectos de investigación acreditados por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología (ANPCYT; FONCyT; CONEAU). Docente de Historia de la Música Argentina, Departamento de Artes Musicales y Sonoras (IUNA; 1989 y continúa). Es Profesora Invitada en la Maestría en Didáctica de la Música de la Universidad CAECE, en donde dicta Música Académica Argentina desde 2005. Vicepresidenta del CAMU (2008). Creó y dirige www.musicaclassicaargentina.com.