



REVISTA ESCUELA DE HISTORIA  
Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Salta  
Av. Bolivia 5150 (4400), Salta, República Argentina. TE: ++54(387) 425 5560 Fax 425 5458  
ISSN 1669-9041

Es una publicación anual de la Escuela de Historia para contribuir a la divulgación del conocimiento histórico



REVISTA 5

Año 5, Vol. 1, Nº 5, Año 2006

Artículo

***La Marcha Patriótica de Vicente López:  
Escenario de tensiones***  
(*The Patriotic March written by Vicente López:  
Depiction of a historical scene of tension*)

**Serapio, Carolina**

Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, Complejo Universitario San Martín,  
Av. Bolivia 5150, Salta.

**Resumen:** La “Marcha patriótica” de Vicente López y Planes, poema inicial de *La lira argentina* e institucionalizada como Himno Nacional Argentino, puede leerse como una *escenificación*, tanto de la acción propiamente dicha como de los discursos relativos a ella.

En cuanto a la acción, es imprescindible subdividirla en la referida a la lucha armada contra el imperio español, por un lado, y la acción ideológica emprendida a nivel de dirigencia criolla, por otro.

Esta última, como evidentemente se implementa mediante la producción y difusión de ciertos sentidos, nos lleva a centrarnos en el análisis de los discursos que los canalizan. En este caso, la *escenificación* que va diseñando el Himno se construye a la luz –o a la sombra, quizás– de variadas tensiones que aluden a:

quién habla: el autor, el enunciador y el agente social. Se escenifican distintos y hasta contradictorios lugares del decir.  
a quién se habla: el receptor y el enunciatario. Se escenifican diferentes lugares desde donde escuchar y ver.  
qué se escenifica: la “realidad” frente al “deseo”; un hacer transformador que, paradójicamente, se superpone a un estado de conjunción con el objeto ya lograda; una vertiente europea frente a una prehispánica; con respecto a la emergencia de la nación, una posición constructivista (como resultado de un acto de voluntad colectiva) frente a una esencialista (fundada en la preexistencia de una identidad compartida).

ISSN 1669-9041

REVISTA ESCUELA de HISTORIA - UNSa - © 2005/2007 Todos los derechos reservados.  
<http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista> [histocat@unsa.edu.ar](mailto:histocat@unsa.edu.ar) (12/OCT/07)

The latter mentioned aspect involves the type of actions which are essentially carried out to produce and spread out a specific idiosyncrasy. This leads us to focusing on the analysis of the literature where it has been expressed. From this point of view, the Argentine Anthem was inspired by - or it even resulted from – a number of events which created a scene of tension, and are referred to as:

the speakers: the authors of the message and the social agents. Different - and even contradictory – positions were taken as regards the communicating agents.  
the listeners: the targets or recipients of the message. Different perspectives to hear and get the message across.  
the scene created: “reality” in sharp contrast to “will”; transforming actions paradoxically placed above a sense of belonging; an European side contrasting a pre-Hispanic nature. Regarding the birth of a Nation, a constructivist position results from a massive sense of will, as an essentialist position rises from a former sense of a shared identity.

**Palabras clave:** Marcha Patriótica; Himno Nacional; Vicente López; Historia; Análisis literario; Escenificación.

**Key words:** Patriotic March; National Anthem; Vicente López; History; Literary analysis; Depiction.

A nadie escapa que la “entonación de nuestro Himno Nacional” ocupa un lugar privilegiado (generalmente de apertura; en ocasiones, de cierre) cada vez que se efectúa el ritual cívico de una conmemoración patriótica, verdadera puesta en escena en la cual todo un repertorio de prácticas simbólicas concurre a la cohesión de una comunidad y de una memoria histórica.

Pero más allá de presentar al Himno como un componente de esta escenificación, advertimos en su interior otra escenificación, de tipo discursivo. Ambas se delimitan y marcan recíprocamente, en un movimiento desde fuera (acto patriótico) hacia dentro (texto del Himno) y viceversa, lo cual mediatiza las significaciones despertadas en los sujetos sociales que participan de la escena ceremonial.

Aun antes de su existencia concreta, a la *Marcha Patriótica* de Vicente López – posteriormente declarada Himno Nacional Argentino– se le impuso una función religante de inflamación del patriotismo, para favorecer la construcción de un imaginario nacional<sup>1</sup>. Y esta función parece perdurar, claro que con variantes que dependen de las circunstancias socioculturales e históricas<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La resolución de la Asamblea establece como función: “inspirar el inestimable carácter nacional, y aquel heroísmo y ambición de gloria que ha inmortalizado a los hombres libres”. Citado por Esteban

Esta finalidad impuesta por decreto nos lleva a pensar que quizás ningún otro texto manifieste tan claramente la íntima relación existente entre literatura y legitimación desde el poder, y entre literatura y estado. Veamos parte del proceso. La *Marcha Patriótica* fue escrita por encargo de la Asamblea General Constituyente, el 6 de marzo de 1813, y aprobada el 11 de mayo de ese año como la “única Marcha Patriótica” en las Provincias Unidas, la cual debía ser cantada, obligatoriamente, en todos los actos públicos.

Ahora bien, éste, que oficialmente es considerado el acto fundacional de lo que ya era una fundación (la de la nación) se inscribe sobre un acto anterior ejecutado por el Primer Triunvirato en 1812, que ya había encargado mediante una comunicación oficial un himno patriótico que debería ser cantado al principio de todos los actos públicos con el objeto de “inflamar al pueblo y regenerar su espíritu”, tarea que recayó en Fray Cayetano Rodríguez<sup>3</sup>. Partimos, entonces, de un borramiento deliberado fruto, quizás, de la lucha por el poder entre facciones enfrentadas de criollos. De modo que el Estado –en realidad, un grupo de poder que necesitaba conformar un estado– legitima abiertamente el discurso literario; discurso que, a su vez, funda y legitima la Nación que se pretende construir. Asistimos, entonces, en esta instancia a una actividad performativa de lo nacional; es decir, a una fundación de la nación modelada mediante la palabra poética y no sólo mediante la acción armada o jurídica<sup>4</sup>.

---

Buch, *O juremos con gloria morir. Historia de una Épica de Estado* (Bs. As.: Sudamericana, 1994), 14.

<sup>2</sup> Esteban Buch traza un recorrido cronológico, dilucidando condiciones de producción, circulación y recepción del Himno Nacional, desde su “invención” hasta la década del 90. Allí advierte una serie de recortes, mutilaciones, usos deliberados, mitificaciones, desmitificaciones, reinterpretaciones...

<sup>3</sup> Mariano Bosch, en *El Himno Nacional (La canción nacional) no fue compuesta en 1813 ni por orden de la Asamblea* (Bs. As.: El Ateneo, 1937), sostiene que en agosto de 1812 fueron exhibidos ante el Cabildo dos Himnos: el compuesto por Fray Cayetano Rodríguez y el de Vicente López –que en ese entonces sólo contaba con la primera estrofa y el estribillo. Este último habría sido cantado al final de la sesión, por lo que Rodríguez retiró el suyo. De modo que nunca existió, según este autor, un primer himno aceptado por el gobierno. Esteban Buch, por su parte, sostiene lo contrario y se afirma en la hipótesis de que ese primer himno se perdió como consecuencia de las luchas internas entre los hombres del Primer y Segundo Triunvirato.

<sup>4</sup> Ésta es una de las líneas que propone recorrer el Proyecto al que pertenece este trabajo: Independencia y surgimiento de las naciones: fundación, celebración y elegía en el discurso poético (N° 1072 del CIUNSA).

Hugo Achugar<sup>5</sup>, al abordar los “Parnasos fundacionales” –entre los que se encuentra la *Lira Argentina* o *Colección de piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia* (1824), la cual se abre con la *Marcha Patriótica* de Vicente López– atribuye a estos textos la función de construir un imaginario nacional que ayudara a consolidar el proyecto de país de la clase dirigente. Susana Poch<sup>6</sup> llega a hablar de una “literatura patriótica propagandística”, necesaria para convencer, conmover y educar.

Y dentro de este panorama, el Himno Argentino fue el primero en el mundo que se formuló desde el poder, bajo una clarísima concepción acerca de su funcionalidad y condiciones de circulación. Dice al respecto Esteban Buch:

(...) por primera vez en la historia moderna, un gobierno fabricaba así, de punta a punta, un himno nacional republicano [...] Al enfrentarse, entre los primeros, al problema que dominará el siglo XIX, la construcción del Estado-Nación, los criollos inauguran una técnica que será pronto empleada en el resto de América Latina...<sup>7</sup>

### **Tensiones en la *Marcha Patriótica***

Dijimos anteriormente que la *Marcha Patriótica* puede leerse como una escenificación, tanto de la acción propiamente dicha como de los discursos relativos a ella. En cuanto a la acción, es necesario subdividirla en la referida a la lucha armada contra el imperio español (y es la que mayor preponderancia adquiere a nivel de referente), por un lado, y la acción ideológica emprendida a nivel de dirigencia criolla, por otro. Esta última, como evidentemente se implementa mediante la producción y difusión de ciertos sentidos, nos lleva a centrarnos en el análisis de los discursos que los canalizan. En este caso, la

---

<sup>5</sup> Hugo Achugar, “Parnasos fundacionales, letra, nación y estado en el siglo XIX”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, N° 178- 179 (1997) y “La fundación por la palabra”, en *La fundación por la palabra. Letra y Nación en América Latina en el siglo XIX* (Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998).

<sup>6</sup> Susana Poch, “Himnos nacionales de América: poesía, estado y poder en el siglo XIX”, en Hugo Achugar (comp.), *La fundación por la palabra. Letra y Nación en América Latina en el siglo XIX*.

<sup>7</sup> Esteban Buch, *O juremos con gloria morir*, 21.

escenificación que va dibujando el *Himno Nacional* se construye a la luz –o a la sombra, quizás– de variadas tensiones que aluden a: quién habla, a quién se habla y qué se escenifica. En adelante, intentaremos dilucidar dichas tensiones.

### Quién habla y a quién

A pesar de que la crítica ha venido distinguiendo entre autor, enunciador y agente social, interesa aquí interrelacionarlos, dado que en este proceso de “fundación poética” de la nación, los sujetos biográficos inscriptos en la categoría de agente social “constructores de la patria” enuncian desde su lugar de privilegio, lo cual se materializa en sus discursos.

El autor de la letra de la *Marcha Patriótica*, Vicente López, fue un abogado porteño miembro de la Asamblea General Constituyente del año 13. Desde los 24 años y hasta su muerte formó parte de los grupos de poder político. Fue Secretario del Primer Triunvirato en 1811, Síndico Procurador en 1812, miembro y dos veces Presidente de la Asamblea General Constituyente de 1813, ministro en el gobierno de Pueyrredón, Dorrego y Rosas, miembro del Superior Tribunal de Justicia hasta 1853, y gobernador interino de la provincia de Buenos Aires, entre otros cargos.

Paralelamente a estos desempeños políticos, ocupa un lugar de poder también en la producción cultural; por ejemplo, como integrante de la por él creada Sociedad del Buen Gusto en el Teatro o como poeta que canta loas de ocasión ante ciertos triunfos bélicos. Fue el primero de una familia de intelectuales que marcará gran parte de la cultura letrada argentina durante un siglo, y el fundador de la imagen del “poeta oficial feliz”, “primer modelo idílico de las relaciones entre literatura y política”<sup>8</sup>. Fundador, pero también fundado como leyenda historiográfica<sup>9</sup>.

En oposición a esta construcción del prócer López y Planes, el autor de la música de la Marcha, Blas Parera, fue “olvidado” (en términos de Buch). Se trata de un compositor catalán que ya había musicalizado la versión del Himno encargada por

---

<sup>8</sup> Esteban Buch, *O juremos con gloria morir*, 69.

el Primer Triunvirato a Fray Cayetano Rodríguez. Aún más: ya había puesto música a otros poemas de inspiración patriótica en ocasiones anteriores. Su historia puede reconstruirse –dada la escasísima información– sólo mediante los recibos de cobro de su trabajo como musicalizador de estas canciones patrióticas. Mientras Vicente López había escrito la letra gratuitamente, Parera cobró hasta por los ensayos.

Estamos entonces ante un trabajador que cobra; ante un español que participó de las versiones anteriores que fueron borradas por la historia oficial; ante un profesor de música empleado en las casas de los criollos adinerados que fundaron la patria... de allí la incomodidad que despierta su figura. Tal vez por eso, en su reemplazo, en el Museo Histórico Nacional, se destaca la figura de Juan Pedro Esnaola, autor del arreglo oficial del Himno (1828), músico oficial del rosismo y completamente argentino. No sólo argentino: también hidalgo y ocupante de un lugar de privilegio en la actividad musical de Buenos Aires.

Estos datos nos permiten centrarnos en la relación entre los discursos y el lugar (social) desde donde son producidos, lo cual remite al concepto de “agente social”, que surge de la consideración del discurso como práctica tendiente a la producción, distribución e imposición de sentidos. El agente social se define a partir del concepto de lugar, entendido como

(...) el conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de una trayectoria.<sup>10</sup>

Por tanto, el lugar funda la “capacidad diferenciada de relación” del sujeto social, la cual, a su vez, funda su identidad al ser reconocida esta capacidad por parte de terceros. De modo que el grado de posesión de ciertas propiedades y recursos socialmente valorados ubican al sujeto –y, por supuesto, a su práctica discursiva– en una posición más o menos favorable.

---

<sup>9</sup> Baste como ejemplo recordar que el “y Planes” de su apellido –que le da un aire de pertenencia a un “primer aristocratismo criollo”– se le agregó posteriormente, ya que él no lo usaba.

<sup>10</sup> Danuta Mozejko y Ricardo Costa, *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas* (Rosario: Homo Sapiens, 2002), 19.

Este sujeto extra-textual produce sus discursos mediante operaciones de selección, jerarquización, enmascaramiento, simulación; en fin, mediante opciones dentro de su marco de posibilidades. Entre estas opciones se encuentra el sujeto de la enunciación, construido en el texto por el agente social.

De modo que intentaremos leer las marcas de la enunciación en la *Marcha Patriótica*<sup>11</sup>, marcas que nos irán remitiendo a la caracterización del sujeto social.

En líneas generales, puede decirse que el contrapunto coro-estrofas organiza una tensión entre, por una parte, un estado de conjunción del sujeto con el objeto de deseo “Libertad” y, por otra, el relato del hacer transformador que tiende a la consecución de dicho objeto.

Únicamente en el coro se explicita la primera persona en un “nosotros” inclusivo que se muestra en posesión del objeto “laureles”; es decir, la gloria, la libertad, la nación. Nosotros no sólo los poseemos, sino que los “supimos conseguir”. Es decir que se muestra una acción acabada, antes de la existencia concreta de la nación o aún más, paralelamente a la prosecución de las luchas independentistas. Entonces, ¿cómo es que se obtuvo la libertad?: mediante la simple declamación<sup>12</sup>. No obstante, hay que tener presente que no se intentaba “mostrar una realidad”, sino instaurar un imaginario nacional: la libertad funda la Patria.

Cabe además preguntarse si ese “nosotros” realmente incluye a todos. Porque si tenemos en cuenta la citada fórmula revolucionaria, quien consiguió los laureles fue el grupo dirigente. Por otra parte, en las estrofas de la *Marcha Patriótica*, quienes tienen a su cargo el hacer transformador que posibilita la conjunción con el objeto Libertad son los guerreros.

---

<sup>11</sup> En esta lectura tomamos su versión completa, tal como fue publicada en hoja suelta el 14 de mayo de 1814 y como se incorpora en *La lira argentina* en su edición de 1982. Dicha versión se abre con el Coro, que se va intercalando a manera de contrapunto entre nueve estrofas. Actualmente cantamos los cuatro primeros versos de la primera estrofa, los cuatro últimos de la novena y al finalizar, el coro.

<sup>12</sup> Carlos Lucena Salmoral, en *Historia de Iberoamérica*, Tomo III (Madrid: Cátedra, 1991), diferencia dos fórmulas revolucionarias implementadas en América Latina: la del ámbito urbano y la del ámbito rural. La primera, conducida por grupos de la oligarquía criolla, operó mediante cabildos de sedes metropolitanas que asumían la representación popular; es decir que se apoyaba, esencialmente, en el orden jurídico. Por su parte, Hugo Achugar, sostiene que “el país nacía con la

El contrapunto dado por las estrofas va mostrando la ubicación del enunciador en otros lugares. En la primera de ellas, el sujeto entabla una relación dialógica con el vosotros “mortales”. Por tanto, podría arriesgarse la interpretación de que el yo participa, de alguna manera, del campo de la inmortalidad; no sólo a raíz de esta oposición, sino también porque está en posesión del objeto sagrado “Libertad”. Por otra parte, adopta el imperativo para dirigirse a su interlocutor: “oíd” y “ved”; imperativo que refuerza la hipótesis de que el enunciador se sitúa en una posición superior, de privilegio, desde la cual mira, impulsa, sanciona.

En la quinta estrofa se produce un cambio en la designación y alcances de la segunda persona:

A vosotros se atreve, argentinos,  
el orgullo del vil invasor:  
vuestros campos ya pisa contando  
tantas glorias hollar vencedor.

La posición del enunciador se distancia de los argentinos; ahora es “el otro” que instiga a la lucha porque tiene el poder de hacerlo; poder que deviene de su posicionamiento en un plano superior el cual, a su vez, le permite saber/conocer causas y consecuencias del devenir histórico.

En el resto de la marcha predomina el uso de la tercera persona y, por tanto, otra ubicación del yo enunciador. Esa tercera persona, desde un ángulo omnisciente, nombra a dos actantes colectivos opuestos: la patria naciente (figurada como “los nuevos campeones” y “una nueva gloriosa nación”), frente al Imperio Español (denostado como “los fieros tiranos” y el “León”). Sin embargo, la tercera persona no excluye totalmente al yo de la enunciación, por cuanto en el coro se presentó a sí mismo entre los responsables de la consecución de los laureles simbolizantes de la Nación fundada.

Esta movilidad de la posición del enunciador guarda coherencia con la práctica de un agente social que por un lado oculta y, por otro, pone de relieve ciertas

---

ley, una ley escrita. El acto de habla y escritura creaba una realidad” (“Parnasos fundacionales...”, 18).

propiedades, siempre desde un lugar de privilegio. Sus estrategias tienden a enfatizar su rol de constructor de la nación desde el orden jurídico y militar, y a participar de la heroización del guerrero aunque no se encuentre en el campo de batalla. Asimismo, como miembro del grupo dirigente, incita, exhorta, mueve a la acción.

### Qué se escenifica

También en este caso encontramos tensiones, movimientos, contraposiciones. En una primera instancia, una parte de la *Marcha* presenta un estado de inmovilidad y de conjunción de los sujetos con la Libertad, mientras que el resto –la mayoría de los versos– escenifica las acciones emprendidas para su conquista: la lucha armada.

El campo de la Libertad se inscribe en el espacio-tiempo de la eternidad y de lo sagrado: laureles, grito sagrado, rotas cadenas, igualdad, gloria, grandeza, victoria, fama, trono, enfatizan el esplendor de la nueva Patria que se levanta, inmaterial e incontaminada, por lo que se asimila al ámbito religioso<sup>13</sup>.

Por su parte, el campo de la Lucha se instala en el tiempo de la historia (por definición, profano), en el que se enfrentan “los nuevos campeones” a “los fieros tiranos”. Los primeros, nombrados además como los “hijos del Inca” –pero animados por el dios Marte<sup>14</sup>–, “los bravos”, “los valientes argentinos”, o “los guerreros”, se construyen desde una “semántica del cuerpo” que los muestra, sinecdóticamente, como brazos y pechos. Y no en vano: el brazo para luchar y el pecho para sentir<sup>15</sup>. Asimismo, configuran un actante colectivo sin fisuras; entre

---

<sup>13</sup> El uso de estos símbolos propios de la retórica neoclásica, si bien responde al contexto sociocultural de producción y forma parte de la competencia del sujeto social “criollo ilustrado”, es leído por Susana Poch como la voz poética de la autoridad que intenta imponer una decodificación única (dado el restringido inventario simbólico) de los valores que quiere transmitir. De allí también que esta voz presente a los símbolos como sagrados, eternos e intangibles.

<sup>14</sup> Indicio de otra tensión –aunque no se desarrolla mayormente en el texto–; esta vez, entre la vertiente grecolatina y la hispánica.

<sup>15</sup> Esta observación nos remite a lo que María Inés de Torres considera una escenificación básica y constante en la poesía de la Independencia: “...el héroe guerrero lucha por la Patria porque la ama (...) y porque quiere defender su honor que ha sido mancillado por el Otro, el tirano.” En: “Género, familia y nación en *El parnaso oriental* de Luciano Lira”, en Lelia Area y Mabel Moraña (comps.), *La*

ellos no hay disenso, puesto que están unidos por el juramento de sostener la libertad.

Contrariamente, sus opositores actúan movidos por los disvalores opresión, tiranía, sed de sangre, envidia, infamia, y se ubican en un plano inferior: el de la animalidad (son fieros, devoran cual fieras, se arrojan con saña, tigres sedientos de sangre, ibérico altivo León<sup>16</sup>). A esto se agrega que descienden más tras el enfrentamiento con los argentinos: terminan rendidos a las plantas de la nación, doblada “su cerviz orgullosa”, tras haberse dado a la fuga<sup>17</sup>.

Entonces, es este enfrentamiento en el campo del tiempo de la historia el que promueve el ascenso de los patriotas y el consecuente descenso de sus enemigos. Por tanto, la “Fama”, la “Gloria”, son los puentes que posibilitan la trascendencia del sujeto histórico a ese otro campo: el de la eternidad. Claro que el enunciador no necesita hacerlo; transitar este camino les corresponde a los guerreros anónimos, al “pueblo”.

Este modo de presentar a los tiempos, espacios y actantes colectivos permite pensar en otra fluctuación inscripta en la *Marcha*, y es la que se produce entre “realidad” y “deseo”. Es sabido que de ningún modo existía en ese entonces –ni existe ahora, por supuesto– una nación homogénea y armónica, por lo que se intentaba construirla, como ya dijimos, también mediante la palabra.

A este respecto, Hugo Achugar sostiene que en los parnasos fundacionales

(...) la posición desde donde enuncia el sujeto (...) es la de quien entiende que “nación” y “realidad” y “nación y verdad histórica” no mantienen una relación necesaria. La construcción poética de la nación debe operar con el olvido selectivo, con la exclusión de la extranjería. Y lo extranjero es

---

*imaginación histórica en el siglo XIX* (Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1994), página 59. (Resaltado nuestro).

<sup>16</sup> En julio de 1893, el entonces ministro del Interior Lucio Vicente López –nieto del autor de la *Marcha*– dio “instrucciones verbales” para que se cantara sólo la última estrofa y el coro (donde no hay referencias al imperio español). Esta decisión generó tal debate que se dio marcha atrás con la iniciativa. No obstante, el 30 de marzo de 1900, el presidente Roca firmó un decreto ordenando que se cantara el Himno como lo conocemos ahora. Esta “mutilación” da cuenta de un nuevo imaginario político que redefine los vínculos con España.

todo aquello que pueda perturbar el escenario del nuevo estado. (1997: 22)<sup>18</sup>

Estas consideraciones respecto de la “construcción poética de la nación” nos remiten a las dos corrientes puestas en juego en el pensamiento de la Independencia que señala Shumway<sup>19</sup>: la constructivista, que implica la postura de que una nación podría originarse mediante un acto de voluntad colectiva, y la esencialista, que se sostiene en la convicción de la preexistencia de elementos de orden mítico –los tribalemas o nacionemas– que fundan una identidad colectiva). Aunque Shumway reconoce la primera posición en las intervenciones legislativas de la época y la segunda en la palabra poética, creemos que ambas están presentes en la *Marcha Patriótica*.

Consideramos que tanto el análisis precedente referido a la escenificación de la lucha armada en el tiempo-espacio profano del devenir histórico, como la exploración acerca de los lugares desde donde se enuncia, fundamentan la lectura de una posición constructivista en el poema. En cuanto a la figuración esencialista, podemos reconocer, con Shumway, la presencia de cinco tribalemas<sup>20</sup>: la fuerza causante de la tribu es de naturaleza metafísica (la Libertad), existe un vínculo entre la tribu y la tierra prometida (la Patria), un linaje compartido (hijos del Inca), una promesa que pone a la colectividad por encima de otros pueblos (la Gloria), y un destino especial compartido.

---

<sup>17</sup> Esteban Buch analiza con detalle este aspecto –entre otros– en el apartado “El poema, tiempo de la nación” (*O juremos con gloria morir*, 43-52).

<sup>18</sup> Achugar se centra en la “violencia de la representación” de estos parnasos, entendiendo por tal la exclusión de mujeres, indígenas, negros, analfabetos, no propietarios; violencia que encuentra su explicación en la puesta en marcha, por parte del grupo dirigente, de “un proyecto patriarcal y elitista”. Nuestra línea de trabajo se orienta, más bien, a leer la puesta en escena de ciertas tensiones que guardan coherencia con el lugar desde donde habla el agente social.

<sup>19</sup> Nicolás Shumway, “La nación hispanoamericana como proyecto racional y nostalgia mitológica”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, N° 178- 179 (1997).

<sup>20</sup> Dado que este autor analiza con detalle la presencia, en el Himno Nacional Argentino, de los tribalemas propios de la postura esencialista, no desarrollaremos esta cuestión.

A partir de los tribalemas “tierra prometida” y “linaje”, es posible leer otra tensión en el texto: la referida a los límites geográficos que demarcan la Nación. Susana Poch señala que sólo dos Himnos de los actualmente vigentes en Hispanoamérica son “sobrevivientes” de la etapa del primer período de las luchas independentistas: el venezolano, de línea americanista, y el argentino, de línea nacional. No obstante esta preeminencia de una propuesta nacionalista, la *Marcha* de Vicente López inscribe la Patria en la ascendencia incaica y en “América”<sup>21</sup>, que se lexicaliza en el texto a partir de México, Quito, Potosí, Caracas, entre otros espacios que se encuentran comprendidos en la expresión “todo el país”.

Entre estos espacios se recortan “las Provincias Unidas del Sud”, delimitadas, en el texto, por la referencia a batallas (San Lorenzo, Suipacha, Salta, la Banda Oriental, entre otras) donde “el brazo argentino triunfó”. Pero estas Provincias necesitan de un conductor, por lo que

Buenos Aires se pone a la frente  
de los pueblos de la ínclita Unión<sup>22</sup>

Estas fluctuaciones que marcan el recorrido América-Nación-Buenos Aires pueden explicarse mediante las distintas formas que –según Chiaramonte– asumía la identidad colectiva en la época: hispanoamericana, regional y rioplatense; no obstante, permiten también leer el lugar desde donde enuncia el sujeto social: desde el centro de poder (esta vez, geográfico).

Hemos recorrido sujetos, lugares, decires, tensiones... plurales. Y estas pluralidades parecen entrar en tensión con un ritual patriótico que necesita decirse en la univocidad de un sujeto colectivo y único: yo- nosotros, argentinos.

---

<sup>21</sup> La última estrofa se inicia con: “Desde un polo hasta el otro resuena/ de la Fama el sonoro clarín,/ **y de América el nombre enseñando**/ les repite “¡Mortales, oíd!” (17. Resaltado nuestro).

<sup>22</sup> Buch señala un “trágico error de imprenta” en la edición original del Himno: “Buenos Aires se opone”, en lugar de “se pone”, error que prefigura las décadas de guerras civiles.

## Bibliografía

Achugar, Hugo, "Parnasos fundacionales, letra, nación y estado en el siglo XIX"; en: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, N° 178-179, Enero- Junio de 1997.

\_\_\_\_\_, "La fundación por la palabra"; en: Achugar, Hugo (comp.). *La fundación por la palabra. Letra y Nación en América Latina en el siglo XIX* (Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998).

Bosch, Mariano, *El Himno Nacional (La Canción Nacional). No fue compuesta en 1813 ni por orden de la Asamblea* (Buenos Aires: El Ateneo, 1937).

Buch, Esteban, *O juremos con gloria morir. Historia de una Épica de Estado* (Buenos Aires: Sudamericana, 1994).

Chiaramonte, José, "El mito de los orígenes en la historiografía latinoamericana"; en: *Cuadernos del Instituto Ravignani*. Buenos Aires, N° 2, 1991.

De Torres, María Inés, "Género, familia y nación en *El parnaso oriental* de Luciano Lira"; en: Lelia Area y Mabel Moraña (comps.), *La imaginación histórica en el siglo XIX* (Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 1994).

Mozejko, Danuta Teresa y Ricardo Lionel Costa, *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas* (Rosario: Homo Sapiens, 2002).

Lucena Salmoral, Manuel, *Historia de Iberoamérica*. Tomo III (Madrid: Cátedra, 1991).

Poch, Susana, "Himnos nacionales de América: poesía, estado y poder en el siglo XIX"; en: Achugar, Hugo (op. cit.).

Shumway, Nicolás, "La nación hispanoamericana como proyecto racional y nostalgia mitológica"; en: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, N° 178-179, Enero-junio de 1997.