

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**HIMNO PATRIÓTICO AL 15 DE SETIEMBRE Y SU
VIGENCIA EN EL IMAGINARIO COSTARRICENSE**

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de
Estudios de Posgrado en Literatura para optar al grado de Magister
Litterarum en Literatura Latinoamericana

MARÍA ISABEL CARVAJAL ARAYA

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2009

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias a mi esposo por su apoyo incondicional durante todo el período de estudio.

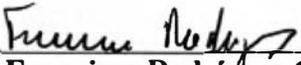
Deseo expresar un particular reconocimiento a mis asesores Dr. José Ángel Vargas y M.L. Leonardo Sancho. Para mi Director de Tesis, maestro Guillermo Barzuna Pérez, el agradecimiento sincero por brindarme la motivación y confianza que necesitaba para emprender este trabajo investigativo.

Agradezco en forma especial a Leonardo Sancho su disponibilidad y entusiasmo a lo largo de la realización de este ejercicio académico.

DEDICATORIA

A mis hijos Olman Eduardo, Luis Diego, José María y Juan Carlos, a quienes amo profundamente.

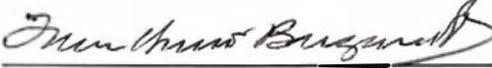
Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar por el grado de Magister Litterarum.



Dr. Francisco Rodríguez Cascante
Representante de la Decana del Sistema de Estudios de Posgrado



Dr. Bernal Herrera Montero
Representante del Director de la Maestría en Literatura



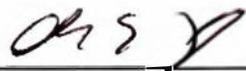
M.L. Guillermo Barzuna Pérez
Director de Tesis



Dr. José Ángel Vargas Vargas
Asesor



M.L. Leonardo Sancho Dobles
Asesor



María Isabel Carvajal Araya
Candidata

ÍNDICE

0.0 PRESENTACIÓN	i
0.1 Agradecimientos.....	ii
0.2 Dedicatoria.....	iii
0.3 Hoja de aprobación.....	iv
0.4 Índice.....	v
0.1 RESUMEN	viii
0.2 Lista de cuadros.....	ix
0.3 Lista de anexos.....	xi
1.0 ASPECTOS INTRODUCTORIOS	1
1.1 Justificación.....	2
1.2 Delimitación del tema.....	5
1.3 Tema de investigación.....	6
1.4 Objetivo general.....	6
1.5 Objetivos específicos.....	6
1.6 Estrategias metodológicas.....	7
1.7 Corpus.....	10
1.8 Problema de la investigación.....	11
1.9 Estado de la cuestión.....	12
1.9.1 Contexto histórico.....	12
1.9.2 Discurso literario.....	18
1.9.3 Discurso musical.....	20
1.9.4 Conclusiones parciales.....	25
1.10 Marco teórico conceptual.....	27
1.10.1 Los campos culturales.....	29
1.10.2 El sujeto cultural.....	30
1.10.3 Las ideologías.....	32
1.10.4 Los ideosemas.....	35
1.10.5 El fenómeno textual.....	38
1.10.6 Puntos de anclaje.....	39
1.10.7 El discurso social.....	39
1.10.8 El sociotexto.....	41
1.10.9 La estructura profunda.....	43
1.11 La Retórica.....	44
1.11.1 La retórica, la metáfora y su vigencia.....	46
1.11.2 Metáfora y metonimia.....	48
1.11.3 Ideas, palabras, <i>metáforas</i>	50
1.11.4 El elemento lúdico.....	55
1.11.5 El eje paradigmático en el texto artístico.....	55
1.11.6 Fonema, ritmo, metro, rima.....	56
1.11.7 El verso.....	58

CAPITULO II. SÍ, CANTEMOS EL HIMNO SONORO.....	60
2.0 <i>Sí, cantemos el himno sonoro.....</i>	61
2.1 Riqueza del discurso poético-musical.....	61
2.1.1 El Himno en su forma bidimensional.....	64
2.1.2 Las cláusulas.....	67
2.1.3 Cláusulas de dos y tres sílabas.....	67
2.1.4 Aspectos musicales.....	68
2.2 La estructura musical.....	70
2.3 La introducción.....	72
2.4 El estribillo.....	75
2.5 Análisis por secciones.....	77
2.5.1 Primera sección.....	78
2.5.2 Segunda sección.....	79
2.5.3 Tercera sección.....	80
2.5.4 Desglose por secciones.....	81
2.5.5 Amalgama texto-música.....	85
2.5.6 Análisis primera sección.....	86
2.5.7 Análisis segunda sección.....	103
2.5.8 Análisis tercera sección.....	108
2.6 Elaboraciones literarias.....	114
2.6.1 El cuerpo como metonimia de la nación.....	115
2.6.2 Las acciones.....	118
2.6.3 El temperamento.....	119
2.7 Música y lenguaje.....	120
2.8 Conclusiones parciales.....	126

CAPÍTULO III. DERECHOS SAGRADOS LA PATRIA NOS DA.....	130
3.0 <i>Derechos sagrados la Patria nos da.....</i>	131
3.1 Análisis sociocrítico.....	131
3.1.1 El título-el incipit.....	133
3.2 El corpus.....	141
3.3 Los ideosemas.....	141
3.4 El sujeto cultural.....	144
3.5 Inserción del Himno como proyecto identitario.....	146
3.6 El espejo ideológico.....	147
3.7 Los discursos.....	150
3.7.1 Puntos de anclaje: el discurso filosófico.....	161
3.8 Las contradicciones.....	163
3.9 Los símbolos.....	165
3.9.1 Esencia simbólica.....	168
3.10 Conclusiones parciales.....	176

CAPÍTULO IV. TRAS LAS HUELLAS EN EL TIEMPO.....	180
4.0 <i>Tras las huellas en el tiempo.....</i>	181
4.1 Intertextos.....	182
4.2 Los títulos.....	190

4.3 El contexto universal.....	192
4.4 Las estructuras musicales y el discurso poético.....	204
4.4.1 <i>Himno Nacional de Costa Rica</i>	205
4.4.2 <i>Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña</i>	208
4.4.3 <i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre</i>	211
4.5 Tras el palimpsesto de nuestra historia patria.....	212
4.6 Las formas temporales.....	228
4.7 Oraciones repetitivas.....	229
4.8 Los Himnos y sus ideologías.....	233
4.9 La letra “definitiva” del <i>Himno Nacional de Costa Rica</i>	235
4.10 Inicio y cierre.....	242
4.11 El discurso liberal y el discurso nacionalista.....	246
4.12 El manejo del tiempo.....	248
CONCLUSIONES	251
FUENTES	260
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	261
ANEXOS	274

RESUMEN

Carvajal Araya María Isabel

Himno Patriótico al 15 de Setiembre y su vigencia en el imaginario costarricense.

Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana.

San José, Costa Rica.

Ma. I Carvajal, 2009.

292 páginas.

El descubrir de dónde proviene la fuerza que genera el canto del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, ha sido la razón fundamental para llevar a cabo esta investigación.

La relación existente entre poesía y música, y el mensaje directo de la defensa de los valores ciudadanos contenidos en el Himno, motivaron el trabajo minucioso desde varios aspectos metodológicos.

Se parte en primer término de la Retórica y el lenguaje musical y se aborda el Himno desde el contexto social para descubrir su significado profundo. Finalmente, se brinda una panorámica intertextual de tres Himnos Patrios que contienen texto y partitura, a través de los cuales se puede observar, como en un palimpsesto, el perfil del ciudadano costarricense a través del tiempo.

Palabras clave: Himno, Intertextos, Poesía, Música.

Director de la Tesis: M.L Guillermo Barzuna Pérez.

Programa de Maestría en Literatura Latinoamericana, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica.

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1: Lexicometría.....	114
Cuadro 2: Partes del cuerpo de la nación.....	115
Cuadro 3: Las acciones.....	118
Cuadro 4: El temperamento.....	119
Cuadro 5: Desdoblamiento del Sujeto Cultural.....	148
Cuadro 6: Comparación de los discursos <i>Derechos del hombre y del ciudadano</i> (D.H.C) y del <i>Canto de celebración de la ley Federal del 17 de mayo de 1832</i>	194
Cuadro 7: <i>Proclama</i> de Juan Rafael Mora e <i>Himno al General Tomás Guardia</i>	195
Cuadro 8: Los D.H.C, el <i>Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña</i> y el <i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre</i>	196
Cuadro 9: Los D.H.C. y las diversas letras del <i>Himno Nacional de Costa Rica</i>	198
Cuadro 10: Comparación entre el <i>Canto de celebración de la ley Federal del 17 de mayo de 1832</i> y la <i>Proclama</i> de Juan Rafael Mora.....	201
Cuadro 11: Comparación de la <i>Proclama</i> y los Himnos Patrióticos	202
Cuadro 12: <i>Proclama</i> de Juan Rafael Mora y las diferentes letras del <i>Himno Nacional de Costa Rica</i>	203
Cuadro 13: El sema “pueblo” en los tres Himnos.....	214
Cuadro 14: “Pendón”	215
Cuadro 15: “Patria”.....	216
Cuadro 16: “Raza”.....	218

Cuadro 17: "Paz".....	220
Cuadro 18: "Libertad".....	221
Cuadro 19: "Justicia/injusticia".....	223
Cuadro 20: "Ley".....	226
Cuadro 21: "Derecho".....	227
Cuadro 22: Las formas temporales.....	228
Cuadro 23: Las formas temporales, continuación.....	228
Cuadro 24: Relaciones interdiscursivas.....	232
Cuadro 25: Incipit y percepit.....	243
Cuadro 26: Lo que dice, lo que no dice.....	248
Cuadro 27: El proceso constructivo de la nación.....	258

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1: Partitura del <i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre</i> . Letra de Juan Fernández Ferráz. Música de José Campabadal. 1883.....	275-276
Anexo 2: Portada del <i>Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña</i>	277
Anexo 3: Partitura del <i>Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña</i> Letra de Tadeo Nadeo Gómez. Música de Alejandro Cardona.....	278-279
Anexo 4: Portada del <i>Himno Nacional de Costa Rica</i> en Sol Mayor. Música de Manuel María Gutiérrez. Versión más antigua. 1852.....	280
Anexo 5: Partitura del <i>Himno Nacional de Costa Rica</i> en Sol Mayor. Música de Manuel María Gutiérrez. Versión más antigua. 1852.....	281-282
Anexo 7: Partitura del <i>Himno Nacional de Costa Rica</i> en Fa Mayor. Letra de Juan Fernández Ferráz, arreglo musical de José Campabadal. 1888.....	283-284-285
Anexo 6: Partitura del <i>Himno Nacional de Costa Rica</i> en Fa Mayor. Letra de José María Zeledón. Sin fecha.....	283-284-285
Anexo 7: Partitura del <i>Himno Nacional de Costa Rica</i> en Mi b Mayor. Versión oficial. Sin fecha.....	289-290
Anexo 8: Decreto Presidencial 10471-E.....	291-292

ASPECTOS INTRODUCTORIOS

Aspectos introductorios

1.1 Justificación

Después de la Independencia de Costa Rica en 1821, el acontecimiento que marcó gran relevancia en la historia del país fue sin duda la Batalla de 1856, en la cual se puso a prueba la estabilidad política y social de los ciudadanos.

Desde que se generan las primeras acciones encaminadas a forjar el imaginario de nación en Costa Rica, comienzan a aparecer piezas musicales entre las cuales figuran el *Himno Nacional de Costa Rica*, concebido en 1852. La música de este Himno fue elaborada por Manuel María Gutiérrez y su creación obedeció aparentemente a la necesidad de contar con una pieza musical que representara al país en ocasión de la visita de dos prominentes visitantes extranjeros¹. A partir de ese momento, la ejecución del *Himno Nacional* fue aparentemente esporádica, ya que se incluía poco dentro del repertorio de las bandas u orquestas del país (Vargas, 2004: 221-222).

La maquinaria puesta en marcha desde el año 1870 a raíz de la necesidad de conformar un imaginario de Estado Costarricense, propició la invención y acopio de materiales que apoyaran la idea de Nación durante los años del gobierno de Bernardo Soto. Esta iniciativa abrió camino a todo tipo de representaciones artísticas con las cuales se pudiera plasmar y reforzar esta causa, ya que el Estado necesitaba crear un aparato simbólico capaz de hacer creíble lo que en ese momento se vislumbraba como el Estado costarricense. Es entonces cuando aparecen los monumentos, esculturas e

¹ Como es sabido, este himno contó con diversas letras las cuales se ajustaron unas más que otras a la música. Finalmente se determinó que la letra creada por José María Zeledón era la que mejor se adaptaba no a su temperamento musical, sino más bien al discurso que se deseaba asumir en los albores del siglo XX.

instituciones del Estado, las cuales muestran claramente el mensaje que se quiere impregnar en los ciudadanos.

Las reformas educativas llevadas a cabo en 1886 y que promovieron dicha maquinaria, se enmarcan dentro de la corriente liberal que manejaban los pueblos de América. En ellas se veían fortalecidas las materias de carácter cívico implementadas en escuelas y colegios en donde la música y la letra de canciones escolares e himnos patrios resultaban muy útiles en el reforzamiento del pensamiento liberal, el cual promovía valores cívicos como la obediencia y el respeto hacia la tradición y la autoridad. Para 1880, aún no existía en nuestro país una revaloración de la Campaña Nacional de 1856, sin embargo, en 1883 y antes del apogeo de esta corriente pro nacionalista de finales del siglo XIX, contábamos ya con el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*.

Luego de esta investigación, y por los resultados obtenidos, se pone en evidencia la carencia de estudios acerca del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, creación conjunta de Juan Fernández Ferráz² y de José Campabadal. Debido a esta situación, reviste importancia el análisis de este Himno desde varios aspectos, como son el poético, el musical y su incursión dentro del contexto histórico.

En la actualidad nuestro país cuenta con gran cantidad de himnos que abarcan una gama de temas, entre ellos: himnos de diversas instituciones públicas y privadas, himnos a personajes importantes, himnos a fechas relevantes, así como el *Himno Nacional de Costa Rica* y el *Himno Patriótico al 15 de setiembre*.

² Se escribe "Ferráz" tildado, respetando la forma original en que el autor lo hacía.

El *Himno Nacional de Costa Rica* ha sido ampliamente analizado por varios estudiosos, entre los cuales, destaca la investigación elaborado por la filóloga María Amoretti, en la que se aborda el tema desde una perspectiva sociocrítica y se brinda una pincelada acerca del discurso musical intrínseco en el Himno.

No obstante, no existe un estudio sistemático del *Himno Patriótico al 15 de setiembre*, a pesar de la innegable importancia que representa para los ciudadanos de este país, ya que el himno en cuestión no sólo es interpretado cada 15 de setiembre, en ocasión de la celebración de la Independencia de Costa Rica, sino que es utilizado en aquellas ocasiones relevantes, en que los ciudadanos desean expresar su determinación de resguardar la soberanía del país.

La finalidad de este ejercicio académico es descubrir, a través del texto mismo, por qué razón el discurso poético, aunado al lenguaje musical, logran proyectar una fuerza semiótica capaz de generar conciencia y actitud dinámica en quienes lo escuchan y lo cantan.

1.2 Delimitación del tema

La noción de patria es materializada de diversas formas. Una de estas manifestaciones se traducen en himnos los cuales fungen como mecanismos de recordación y fijación de las ideas expresadas en ellos. Para efectos concretos de esta investigación se ha llevado a cabo un acercamiento, por una parte, hacia diversos estudios relacionados con el surgimiento de nuestra república, con el fin de ir recopilando datos acerca del marco histórico-cultural que se gesta después de la Independencia y la consolidación del Estado costarricense. Éstos se encuentran ubicados en el Estado de la Cuestión de este trabajo.

1.3 Tema de investigación

Una lectura del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* desde el lenguaje poético y musical y su vigencia en el contexto cultural de Costa Rica.

Objetivos

1.4 Objetivo general:

El objetivo general de este ejercicio académico es estudiar el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* desde una perspectiva retórica y sociocrítica que revele los procesos de mediación manifiestos entre el texto y sus contextos de producción.

1.5 Objetivos específicos:

1. Demostrar si existe una articulación dialógica del discurso poético y el discurso musical.
2. Realizar un acercamiento desde la sociocrítica para determinar la estructura profunda del poema o genotexto.
3. Dilucidar cómo y por qué fue compuesto este himno patriótico y su aporte en la consolidación del imaginario de nación.
4. Determinar los intertextos del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*.

1.6 Estrategias metodológicas

Dada la naturaleza del tema y los intereses planteados, se requiere del despliegue de dos soportes teóricos complementarios entre sí. Para tal fin, se trabajará por un lado con la teoría sociocrítica propuesta por Edmond Cros en lo concerniente al análisis del tema seleccionado en su dimensión social, y de manera complementaria se abordará con base en la teoría de Yury Lotman, las dimensiones, desde una perspectiva del Himno como “texto artístico”.

En el primer capítulo correspondiente a la Retórica, se pondrá en práctica lo expuesto por el teórico Yury Lotman, con la finalidad de descubrir los espacios “intermedios” que generan sentidos. Por tanto, la metáfora como imagen poética será objeto fundamental de análisis.

En esta sección se analizará también el poema desde los aspectos formales de la lírica como son: la rima, la métrica, la composición de los versos, el estilo y todas las imágenes poéticas que componen el poema, en otras palabras, el discurso poético. Para este fin se citarán textos de métrica española, de retórica y estilística (Tomás Navarro, Alfonso Reyes, Fernández Pelayo, Fernández Retamar, Joaquín Delago y David).

El discurso musical del Himno forma parte del discurso poético, ya que ambos aspectos se encuentran íntimamente relacionados; el poema en su estructura, unido al discurso musical, que refuerza los elementos literarios. El *tempo* escogido para la partitura musical, así como la tonalidad en que fue escrita, las figuras rítmicas que acompañan la letra, el lenguaje musical propio de una época determinada, los

elementos de dinámica presentes en la partitura, el nexos entre música y sociedad, la unión entre sonido, palabra y música se reunirá a los aportes de David Burrows, Theodor Adorno, Tia Denora y textos de Teoría Musical, así como de Historia Musical, para relacionar los elementos intrínsecos en el Himno y que se encuentran directamente relacionados con los paradigmas vigentes en la época.

Por las razones aquí expuestas, el discurso musical se analizará como parte indisoluble del binomio lírico-musical de este poema patriótico.

En el segundo capítulo dedicado al contexto histórico, se partirá del texto mismo para ir descubriendo a través del análisis sociocrítico la estructura que subyace en el poema del *Himno al 15 de Setiembre*. Para tal efecto, se asumirá el texto en varias dimensiones: se investigará hasta dónde la ideología ejerce mediación en el texto y cuál es su visión de mundo; cómo las prácticas sociales de la época han calado en él. Se buscarán las contradicciones que emergen del discurso social e ideológico presente y su relación con la historia.

También se ahondará en la búsqueda de aquellos campos culturales que programan el poema. La voz del sujeto hablante será examinada a fondo con el fin de descubrir su dimensión individual y colectiva. Se buscarán entonces los discursos presentes en el enunciado y los discursos ocultos en la enunciación.

El análisis exhaustivo de los ideosemas y las microsemióticas discursivas serán analizadas con el propósito de descubrir lo “no dicho”. Se buscarán los puntos de anclaje que nos lleven a comprender mejor las estructuras sociales presentes en el

discurso poético. De esta manera se podrá vislumbrar con mayor exactitud el discurso social que el yo lírico presenta en el enunciado. Se asumirá el poema a manera de sociotexto para llegar así a su estructura profunda.

En el capítulo tercero se procederá a realizar un análisis intertextual del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* con el *Himno Nacional de Costa Rica* y el *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña*, además de otros textos de épocas precedentes a los mismos, como la *Declaración de los Derechos del hombre y del Ciudadano* y la *Proclama* de Juan Rafael Mora (1855), con la finalidad de establecer un vínculo revelador entre ellos. Para este propósito, se tomarán en cuenta textos relacionados con la intertextualidad (Barthes, Amoretti, Cros).

Una vez abordados los aspectos descritos anteriormente, podremos establecer en forma coherente una visión de conjunto entre texto y contexto y así abrir el espacio para realizar una lectura semiótica del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*.

1.7 El corpus

El poema sometido a análisis se ha dividido en tres grandes secciones: el texto en su forma bidimensional, el contexto histórico y la relación interdiscursiva del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* con el *Himno Nacional de Costa Rica* y otros documentos históricos previos a éstos.

1.8 Problema de la investigación

El problema que se plantea en esta investigación es la posibilidad de obtener respuestas al porqué el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* generalmente está presente cuando los ciudadanos desean expresar en forma contundente su punto de vista, o hacer un llamado de atención por causas que se consideran relevantes en los acontecimientos del país. Otro factor de importancia es el descubrir las razones por las cuales a pesar de su importancia, no ha sido objeto de un análisis exhaustivo. De esta forma, este trabajo investigativo pretende brindar un aporte en el esclarecimiento de estas incógnitas, para enriquecer en alguna medida el conocimiento que tenemos de nuestros valores patrios.

1.9 Estado de la cuestión

A fin de recopilar la mayor cantidad de datos posibles para la realización del trabajo de tesis, nos hemos dado a la tarea de escudriñar en diversos textos de literatura costarricense, en libros de música y textos relacionados con historia de Costa Rica, notas que hagan mención al *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*. Es así como revisando estos textos, se ha recopilado información de escritores e historiadores y se comentarán posteriormente los aspectos a los que hacen referencia.

1.9.1 Contexto histórico

Varias son las interpretaciones que en relación con el surgimiento de nuestra nación se hacen, dependiendo de cuál sea el interés que en ellas se deposite. Sin embargo, todas coinciden en demostrar que después de la Guerra del 56, comienza a forjarse un imaginario de nación, echando mano de todos los recursos existentes y aún de los inexistentes, para lograr la construcción del Estado costarricense. Es así como se recurre a la invención de símbolos que materialicen y mantengan en la memoria estos hechos.

Álvaro Quesada Soto escribe un artículo en la revista *Herencia* (Quesada, 1990:104), en donde hace referencia a la identidad nacional, y menciona que hacia 1870 da inicio el establecimiento de un proceso político, económico e ideológico que gira alrededor de los intereses y necesidades de la floreciente oligarquía cafetalera, tratando de establecer un concepto de nación, para el cual la educación estatal tiene gran relevancia, ya que su función es la de sustituir al ejército como aparato represivo, siendo por medio de la educación que se logran dichos objetivos al moldear la conducta de los estudiantes según los intereses religiosos y políticos de la época, o lo que en el discurso oficial se llamarían “valores cívicos y morales”. Se trata entonces de elaborar un modelo de cultura nacional, pero debido a que los paradigmas por seguir eran modelos eurocéntricos, se presenta por primera vez un conflicto de identidad, ya que lo étnico es relegado y no es visto como material importante para ser usado o trabajado en las diferentes aristas de la cultura nacional (es así como, siguiendo esta corriente, algunos compositores del siglo XIX en Costa Rica, como

José Campabadal, creador de la música del Himno analizado, o Manuel María Gutiérrez, compositor de la música del *Himno Nacional de Costa Rica*, utilizan estereotipos ajenos en su creación musical y dejan de lado los motivos y los instrumentos autóctonos). En cuanto al lenguaje, se continúa usando el lenguaje literario en vez del lenguaje vernáculo y se relega el lenguaje costarricense para géneros menores.

Esta situación nos hace reflexionar acerca del porqué las primeras letras del *Himno Nacional de Costa Rica* fueron elaboradas y escritas en un lenguaje altamente elevado.³ Sin embargo, la letra del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, escrita por Juan Fernández Ferráz, no corresponde a este tipo en su totalidad.

En el texto *Uno y los otros* (Quesada, 1998:31-35), se pone en evidencia cómo la formación de la literatura nacional fue producto del surgimiento de un campo literario. Dicha consolidación se logra en las últimas décadas gracias a la construcción del imaginario reforzado por los símbolos patrios, los héroes, los monumentos y las tradiciones. Un hecho muy importante es el rescate de la figura del soldado Juan Santamaría como héroe nacional quien es convertido en el símbolo por excelencia de la Campaña Nacional acaecida en 1856.

En *Héroes al gusto y libros de moda* (Molina-Palmer, ed.1992: 172-182-183) se hace énfasis en demostrar que el nacionalismo oficial que se crea a partir de los años ochentas del siglo diecinueve, es producto de la imaginación de los sectores intelectuales liberales. El texto muestra que para el año 1880, la Campaña Nacional del 56 no revestía gran importancia simbólica y nacional. Es por eso que cuando se impone legitimar esta campaña, se recurre a la figura de Juan Santamaría y se incorpora la gesta heroica del soldado Juan al imaginario de Independencia.

Los autores acotan que la identidad de este personaje se vincula directamente con las clases populares y llegan a la conclusión de que el mito de Juan Santamaría no es un mito de liberación, sino más bien, de preservación nacional. Aparece una pequeña alusión a Juan Fernández Ferráz, autor de la letra del *Himno Patriótico al 15 de*

³ Para ahondar en el tema, ver: Vargas Cullell, María Clara. *De las fanfarrias a las salas de concierto (1840-1940)*. 2004. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Setiembre, quien con motivo de la inauguración del Monumento Nacional en 1891, pronuncia un discurso en términos de alabanza al hecho de ver congregados en una misma fiesta patria, las diferentes clases sociales existentes en esa época.

Patricia Fumero (Fumero, 2000: 403-435) en el texto *Fin del siglo XIX e Identidad Nacional*, realiza un artículo concerniente a la importancia que asumen los símbolos cívicos, los cuales construyen una doble relación en el imaginario colectivo, ya que la idea es reforzada por la imagen, por los aspectos artísticos, filosóficos o literarios. Menciona que la música juega un papel preponderante ya que ésta se difunde tanto en el área metropolitana como en la zona rural, y esta característica logra superar a la estatuaria, pues ésta se ve concentrada en la capital. Añade además, que los himnos patrios han sido diseñados para proyectar el imaginario de nación, ya que realizan una propuesta cívica para que los nuevos ciudadanos logren encontrar una identidad tanto colectiva como individual que los relacione con las ideas que en el pasado constituyeron los contenidos culturales propios de ese período de la historia patria.

Ericka Golcher en su folleto *Consolidación del Estado Liberal: imagen nacional y políticas culturales 1880-1914* (Golcher, 1993: 17), hace una aproximación acerca de varios elementos que dieron pie a la idea de Patria que se deseaba impregnar en el imaginario de los habitantes durante ese período específico de nuestra historia. Golcher destaca cómo los postulados liberales se ven reflejados en los aspectos económicos, culturales, educativos y sociales, cuando de manera deliberada se retoman los hechos de la Campaña Nacional de 1856, con el fin de crear la maquinaria necesaria para ofrecer una imagen “real” a eso que llamamos Patria. Se recurre así a resucitar los héroes del 56, especialmente a Juanito Mora y a Juan Santamaría; se realizan recopilaciones históricas con el fin de poder contar una historia adaptada a los intereses de la idea política que se deseaba instaurar, se revaloran las costumbres y tradiciones. Comienza la creación de instituciones como el Archivo Nacional, el Teatro Nacional, la Biblioteca Nacional, etc. Se observa una actividad literaria fuerte, surgida después de la polémica nacionalista de finales del siglo XIX y se crean monumentos e himnos patrios que refuerzan el ideal nacionalista.

La escritora realiza una breve mención acerca de Juan Fernández Ferráz y José Campabadal, indicando la composición del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* en el año 1883, la cual hace referencia en su última estrofa a la bandera tricolor y al héroe nacional Juan Santamaría. Comenta Golcher que de esta manera, se fue creando el estereotipo de ciudadano que debían seguir los jóvenes de esa época.

De toda esta panorámica, se observa que, la realización de dicho Himno fue anterior al movimiento en sí en el que participaron gran cantidad de instancias del gobierno, lo cual nos insta a investigar cuál fue el origen de la creación de este Himno.

Iván Molina (Molina, 1995: 155) señala que para el año 1880 tanto el imaginario de Estado costarricense, como la difusión popular del nacionalismo fueron los motivos que generaron la publicación de libros de diversos temas y de piezas literarias, así como también que la Patria debía ser representada en paisajes, descrita narrativamente y cantada en “sonoros versos tricolores”. Empero el nacionalismo que se difundió a partir de 1885, exaltaba cada vez más una cultura europeizada, más que regional.

Por su parte, Álvaro Quesada (Quesada, 1990: 105) expresa que, el concepto de Nación que se va gestando por el año de 1870, junto con las Reformas Educativas de 1886, fomentan la obediencia y el respeto hacia la tradición y a la autoridad, como forma de preservar los valores cívicos y morales. Hace mención del papel preponderante que jugó la educación, al sustituir al ejército como aparato represivo, utilizando la educación como estrategia de manipulación en vez de la violencia.

El artículo no menciona en forma explícita el papel que desempeña la música en el tema en estudio, sin embargo, los cantos que se utilizan en las escuelas ayudan a reforzar este cometido, como quedará demostrado más adelante. Murillo destaca el grave conflicto que generó en la identidad nacional el hecho de que se impusiera un modelo de cultura nacional que, aunque correspondía al proyecto liberal-oligárquico, estaba en franca contradicción con la cultura autóctona. Suponemos que esta circunstancia generó oscilaciones en el contenido de las mismas, ya que se omitían las manifestaciones de cultura indígena, afrocaribeña o popular, únicamente incorporándolas a manera de exotismos o folklor. Es muy probable que por este mismo motivo, en las composiciones musicales también se utilizaban modelos

Europeos. De manera que en la música “cultura”, oficial o militar, no se tomaban en cuenta los ritmos o manifestaciones musicales de la región, al menos no en composiciones de tipo oficial ni tampoco el lenguaje utilizado correspondía al cotidiano, más bien, se usaba un lenguaje muy elaborado, como en el caso de las letras del *Himno Nacional de Costa Rica* anteriores a la “definitiva” escrita por José María Zeledón.

Gerardo Morales (Morales, 1992: 79) en el segundo capítulo del libro *Cultura oligárquica y nueva intelectualidad en Costa Rica*, hace mención de la importancia que representó para el país la llegada de intelectuales extranjeros, los cuales propiciaron un cambio, una nueva orientación de la cultura en general, debido a que eran portadores del positivismo, el krausismo y el racionalismo, doctrinas vigentes en Europa en el siglo XIX. Morales hace una breve mención al intelectual Juan Fernández Ferráz, manifestando que en el año 1884 abre sus puertas el Instituto Universitario, bajo su dirección. Sin embargo, en esta casa de estudios no se enseñaban las artes musicales, sino que se impartían clases para optar por títulos de Agronomía, Mercantilismo y Maestro de obras.

También Luis Felipe González Flores (González, 1976: 65-80) en su libro acerca de la influencia extranjera en Costa Rica, coincide en señalar la importancia que tuvo el arraigo de extranjeros al país para la cultura en general, sobre todo el desarrollo que experimentó la cultura artística, con la llegada de profesores de arte europeos y la representación de zarzuelas y óperas en el país. Señala González, que en 1865 llegan a Costa Rica los hermanos Fernández Ferráz, quienes entre otras cosas, laboran en el Colegio San Luis Gonzaga de Cartago. Asimismo acota que Juan Fernández Ferráz procede a difundir las ideas Froebelianas en la revista conocida con el nombre de *La enseñanza*. Aparte de esta observación, no aparece ningún dato relacionado con la creación artística de Juan Fernández Ferráz, respecto a la invención de la letra de *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*.

Arnoldo Mora (Mora, 1993: 17) diserta acerca de la formación del Estado Nacional; de cómo en 1830 se introducen al país las ideas liberales, hace su aparición la imprenta y con ella la libre expresión de las ideas. Menciona al prócer Juanito Mora y el desarrollo de una conciencia nacional a partir de sus ideas con respecto a la defensa

del territorio nacional. Resulta lógico pensar que los discursos pronunciados por Juanito Mora, promueven o inspiran los himnos patrios, sobre todo en lo que respecta al himno en estudio. Este asunto será motivo de análisis posteriormente.

El filósofo Constantino Láscaris (Láscaris, 1964: 223-231) menciona a Juan Fernández Ferráz y lo ubica dentro del grupo de filósofos del siglo XIX, quien además tuvo fama de buen escritor, investigador y profesor. Comenta Láscaris que este intelectual fue un librepensador de ideas krausistas, quien trabajó, en España como periodista y en Costa Rica como educador. Entre otros, menciona que fue también Inspector General de Enseñanza, Director del Museo Nacional, Director de la Oficina de Estadística y que realizó publicaciones periódicas en varios diarios del país, sobre todo en *La enseñanza* (1884 a 1886). Menciona que escribió textos escolares y realizó investigaciones valiosas sobre arqueología indígena. Comenta que fue poeta malo, imitador de Espronceda. Señala también que tuvo serios enfrentamientos con el Obispo Thiel, con motivo de los contenidos que se enseñaban en el Instituto Universitario, del cual fue fundador. Opina Láscaris que Juan Fernández Ferráz fue un “escritor polifacético, combativo, de ideas tajantes y con gran dominio de la técnica del artículo.”

Orlando Salazar Mora (Salazar, 1990: 23-41) manifiesta la situación reinante en el país en los años posteriores a la Campaña Nacional con la dominación por parte de los militares, los cuales funcionaban como instrumento de la oligarquía cafetalera de ese entonces. La época en general era inestable políticamente, hasta que aparece en escena Tomás Guardia, quien logra estabilizar la situación política, ayudado por figuras de tendencia liberal, para quienes la educación y no el ejército era el instrumento adecuado para gobernar el país. De ahí que posteriormente y bajo la batuta de los subsiguientes presidentes Próspero Fernández y Bernardo Soto, se dio la creación de las reformas educativas dirigidas por Mauro Fernández. Bajo este clima propicio es que se insiste en brindar a la educación un sitio de privilegio y de reforzamiento de los ideales liberales (los cuales se ven reflejados en el texto realizado por Juan Fernández Ferráz y José Campabadal titulado *Canciones escolares*, en donde es evidente la implementación de valores cuyo fin fue el de reforzar los nuevos paradigmas cívicos del país).

Según Gregorio Weinberg (Weinberg, 1984: 113-147) en su libro *Modelos educativos en la historia de América Latina*, a finales del siglo XIX en nuestro continente se vivía una verdadera efervescencia de cambio hacia un concepto nuevo de “civilización”, específicamente en cuanto a educación se refiere. Dicha corriente pretendía ante todo, erradicar el analfabetismo de la población en general. Esta actitud es asumida con verdadero ahínco por diversos países como Argentina, Chile, México. La propuesta se vio enfocada bajo los ideales de progreso, orden y libertad.

Estos preceptos como algunos otros, pudieron ser consecuencia directa del resultado de pensadores como Andrés Bello y otros posteriores, quienes abrazaron las ideas de la educación generalizada, gratuita y obligatoria. Costa Rica no fue la excepción, ya que en nuestro país se instituyeron las Reformas Educativas en el gobierno de Bernardo Soto.

1.9.2 Discurso Literario

Abelardo Bonilla (Bonilla, 1957: 28) realiza una exposición del nacimiento de la literatura en nuestro país, señalando que nuestra literatura está desligada de lo aborigen precolombino y también en gran parte de la tradición española, y que ha carecido de tensiones vitales que sí experimentaron otras literaturas hindohispánicas. Más bien, objeta que la literatura costarricense creció por sus propios medios y que sólo adquirió importancia en el siglo XX, lo cual la constituye en una literatura joven. Incluye una pequeña referencia a Juan Fernández Ferráz, de quien dice ser hermano de Valeriano Fernández Ferráz. Menciona que impartió lecciones en la ciudad de Cartago y en el Instituto Universitario y que además, desarrolló “una brillante labor política, educativa y liberal en los diarios del país” (1957: 85).

El texto titulado *100 años de literatura costarricense* (Rojas y Ovares, 1995: 32-35) ofrece una visión del surgimiento literario en nuestro país cercano al final del siglo XIX. Durante esos años comentan las historiadoras, la sociedad surge de un sistema patriarcal en donde los pocos trabajos literarios que se conservan están vinculados con antiguas formas de escritura propias del romanticismo europeo, empero, se observan manifestaciones de cambio hacia la modernidad, destacando al escritor Manuel Argüello Mora, quien escribe entre 1860 y 1900 cuadros moralizantes, crónicas,

cuentos y otros géneros literarios, en los que se utiliza la literatura como forma de entretenimiento y de educación que refuerza el ideal del estado patriarcal.

También se menciona a Pío Víquez, quien utiliza varios géneros literarios en los cuales plasma sus ideales liberales. Por otro lado, el escritor Manuel de Jesús Jiménez aporta un material valioso en sus creaciones debido a que recurre a hechos del pasado como la Campaña de 1856 apropiándose de héroes como Juanito Mora y Juan Santamaría para realizar sus historias literarias. En el “Índice de autores” de este texto, se menciona algún aspecto citado de *Colombinas*, de Juan Fernández Ferráz, sin embargo, no aparece ninguna otra referencia a este autor, ni es tomado en consideración como hombre de letras.

Luis Dobles Segreda (Segreda, 1991: 178, 185) realiza una extensa investigación acerca de la figura de Juan Santamaría. En este texto aparecen dos poesías elaboradas por Juan Fernández Ferráz, en las que se alaba al héroe de la Patria: una bajo el nombre de *Juan Santamaría*, tomada de *Costa Rica ilustrada* con fecha de 1887, y otra titulada *El tambor*, de la misma casa comercial, pero del año 1891.

El licenciado Alexis Ramírez Vega (Ramírez, 2003: 7-12), en su Introducción al texto *Teoría de lo bello*, expone brevemente el surgimiento de nuevas influencias que se derivan de la llegada de extranjeros al país y cita a Juan Fernández Ferráz y a José Campabadal, entre otros. Menciona detalles de su vida, así como que fue catedrático de Estética, Poética y Retórica en el Colegio San Luis Gonzaga, director del Instituto Universitario y profesor de Filosofía. Agrega que fundó el periódico *La Palanca* y *La Prensa Libre*, ubicada en San José. Produjo textos escolares y la letra del primer cancionero escolar costarricense titulado *Cantos escolares*, el cual fue editado en el año 1888 y cuyo colaborador en la parte musical fue el maestro José Campabadal. Es interesante observar cómo estos dos maestros españoles se unen una vez más para crear una obra musical, ya que ambos fueron los creadores respectivamente de la letra y música del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, editado en 1883. El texto en sí habla de la Estética como ciencia que estudia lo bello y la introduce como disciplina filosófica dentro del currículo de la educación costarricense.

1.9.3 Discurso Musical

El texto elaborado por María Clara Vargas Cullell realiza un amplísimo recorrido de la historia musical de nuestro país y en sus páginas se encuentran algunas referencias a los maestros Juan Fernández Ferráz y José Campabadal. Menciona, por ejemplo, a Campabadal como músico extranjero y su trayectoria musical en el país en la segunda mitad del siglo XIX. Comenta que en 1888, junto con Juan Fernández Ferráz, elaboran el texto *Cantos escolares* ya antes mencionado, así como otro de su propia creación editado bajo el nombre de *El A.B.C Musical*. (Vargas, 2004: 53).

Vargas menciona además el aporte que a partir de 1870 los gobiernos liberales y gracias a los cambios políticos y otros, dan a la materia de Música, ya que con su ayuda logran crear una identidad particular en la que, por medio de ésta, “reflejaban valores morales y cívicos propios de los intelectuales liberales a fines del siglo XIX y la formación de la música nacional en la década de los años treinta, como una necesidad de expresar la identidad costarricense por medio del lenguaje sonoro” (2004: 207).

Enfatiza Vargas la importancia que generó durante los años de 1885 a 1889 la reestructuración de la educación en Costa Rica, en la cual la materia de Música ostentaba un grado de importancia no antes otorgado y menciona nuevamente el texto *Cantos escolares* compuesto por Fernández y Campabadal, mismo que resaltaba aspectos morales, de disciplina, orden, aseo, la abnegación por la Patria, entre otros.

Señala que:

El Himno Nacional, junto con otros himnos patrios compuestos en esa época, se convierten así en una herramienta importante para la formación de una identidad nacional, ya que permitía que un grupo de individuos desconocidos entre sí, entonaran, al unísono, una canción cuyo texto, exaltaba la nación (2004: 220).

Se toca ampliamente el tema de las diversas letras que a través de la historia, fueron las utilizadas como texto del *Himno Nacional de Costa Rica* y nombra a Juan Fernández Ferráz, como el creador de una de estas letras, compuesta en 1888 y contenida en el libro *Cantos Escolares*, el cual fue un trabajo realizado por Fernández

y Campabadal. Sin embargo, no existe en el texto de Vargas una alusión directa a la composición del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, ni a los motivos que le dieron origen.

María Amoretti realiza una extensa investigación acerca de la letra del *Himno Nacional de Costa Rica* (Amoretti, 1987: 11). La autora ubica el estudio de la letra del Himno desde la óptica de la sociocrítica, ya que con esta teoría se explora el contexto histórico y el vínculo entre la letra y la música. Ambos son códigos que se entrelazan en una red de significados: la música y la letra.

Señala además, que el país asume la conciencia del ser soberano en 1856. Sin embargo, se constata en este ejercicio académico que la composición del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, es posterior a esta fecha, pero anterior a la letra “definitiva” del *Himno Nacional de Costa Rica*. Amoretti menciona que la antigua letra de este Himno, compuesta por Juan Fernández Ferráz canta a una patria abstracta, no real, pues utiliza un registro culto, tiene dimensiones demasiado grandes y que es difícil de recordar. Y lo más importante, que no interpela una determinada coyuntura como sí lo hace la letra de José María Zeledón, años más tarde (1987: 48).

Amoretti lleva a cabo una deconstrucción del texto, demostrando de qué manera la literatura se inserta dentro de la historia y forman ambas un tejido que se enlaza fuertemente y cuyo resultado es un producto de gran importancia en la cultura del país. El texto presenta, entre otros aspectos, una carta escrita por Billo Zeledón dirigida a la educadora Clemencia Porras, en donde, refiriéndose a la antigua letra del Himno Nacional de Costa Rica, comenta que ‘la letra escrita por Juan Fernández Ferráz, nació de su pensamiento erudito y no del corazón’ (1987: 79), como supuestamente sí lo hizo él. No se hace ninguna referencia a la creación del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* en este trabajo y solamente se menciona al señor Fernández Ferráz como se ha señalado previamente.

Marco Antonio Quesada Aguilar en un artículo titulado *En blanco, azul y rojo* (Quesada, 1999: 61-69), realiza un análisis de tres piezas musicales del repertorio costarricense, a saber: *Patriótica Costarricense*, el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* y el *Himno Nacional de Costa Rica*. En relación con el segundo, Quesada

expresa que esta obra fue premiada en un certamen realizado en el año 1883. Seguidamente hace un breve análisis de la estructura musical y la estructura simbólica del Himno. Dentro de la estructura musical, el autor describe un himno compuesto por una Introducción A, A1; B, C, Introducción, B1, C1, Introducción B2, C2. Dentro de la estructura simbólica aduce Quesada la constante reiteración de los conceptos de Patria, Justicia, Libertad y enumera las actitudes por seguir del costarricense como son: el compromiso, la defensa, el sacrificio, la perseverancia, la defensa, el respeto, la idealización y la recompensa del ciudadano por preservar esos ideales.

En el *Documento de la Comisión Nacional de Conmemoraciones históricas*⁴, se nombra al señor Fernández Ferráz, argumentando que la letra por él creada para el Himno Nacional que se encuentra en el libro *Cantos escolares* de 1888, resulta un poco elevada para que el pueblo la apreciara en su significado y que además era “más un símbolo para la guerra que un canto a la paz” (1978: sin número de página). Aparte de esta apreciación, no se menciona nada más acerca del señor Fernández.

También Luis Felipe González Flores realiza una investigación acerca del *Himno Nacional de Costa Rica* (González, 1952: 5) en relación con el centenario de la inauguración oficial de la música de nuestro himno. Hace una breve introducción acerca de lo que fueron estos acontecimientos, los cuales llevaron a la creación de esta música y señala que en julio de 1888, el señor Fernández Ferráz compuso una letra para adaptarla con la música, pero que la misma tuvo que ser modificada por el maestro José Campabadal para lograr que se ajustara debidamente al texto musical.

Continuando los aspectos relacionados con la música, el historiador Álvaro Quesada (Quesada, 1999: 6-10) hace una semblanza del maestro Campabadal, presentando lo que fueron sus aportes como músico, maestro de Capilla, profesor. Sin embargo, no se refiere a ninguna relación con su compañero y colaborador en la realización de las letras, el señor Fernández Ferráz.

⁴ Comisión Nacional de Conmemoraciones Históricas. *75 años de la letra del Himno Nacional de Costa Rica*. 1978. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Colección Documentos #8 Serie X. San José, Costa Rica (sin número de página).

El músico y compositor Bernal Flores (1978: 39-43) hace una recopilación de una historia musical de nuestro país, partiendo del siglo XVI hasta el siglo XX. Menciona el surgimiento de los teatros en el país, así como la presentación de zarzuelas y operetas. Anota Flores que “para que haya música, tiene que haber músicos” (1978: 51), por lo cual presenta una serie de elucubraciones acerca de este tema y de cómo en el país se comienza a formar un “semillero” de músicos, con las escuelas de música, las cuales sin embargo no tenían grandes pretensiones.

Menciona además al maestro Campabadal, quien llega al país en 1876. También destaca la realización del libro *Cantos escolares* de José Campabadal y Juan Fernández Ferráz.

Adjunta Flores que este material fue declarado texto oficial para escuelas y colegios del país y que contenía ilustraciones alusivas a temas acerca de ética y moral. Señala además que la creación musical durante el siglo XIX fue prácticamente nula, por el hecho de no contar con músicos profesionales que supieran de composición musical y que “las características generales de la creación musical costarricense durante el siglo XIX serán “cultivo de formas pequeñas, como marchas, valeses, mazurcas, etc.” (1978: 62). Flores, por lo tanto, no hace mención acerca del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*.

El profesor Flores (1977: 121-131) comenta que existe un Himno Patriótico a la Gesta del 56, dice además que en 1888, los españoles Campabadal y Fernández se preocupan por el *Himno Nacional de Costa Rica* y además crean el libro de los *Cantos Escolares* de 1888 en forma conjunta. En relación con la letra al *Himno Nacional de Costa Rica* hecha por Fernández, dice que es de carácter bélico y que pese a esto, dicha letra se cantó por más de diez años.

Flores (1978: 111-116) aduce que el hecho de escribir música presupone un procedimiento muy complejo y menciona en forma escueta a José Campabadal y a su libro de *Cantos Escolares* como el primer libro de esta naturaleza que fue editado.

Jean Chantavoigne y Jean Gaudefroy-Demombynes (Chantavoigne, 1958: 42) señalan que en el Romanticismo, la música y la poesía se funden y entrelazan temas

literarios, los cuales son reforzados por la música, así como también los músicos adquieren inspiración de las obras literarias para realizar sus composiciones musicales. La estructura musical del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* obedece a las características de la música del período romántico. Es posible que los maestros Fernández y Campabadal, herederos de una tradición romántica europea tanto literaria como musical, hayan también plasmado en sus composiciones esta amalgama poético-musical en la realización de la letra y música del *Himno Patriótico del 15 de Setiembre*.

Alfred Einstein (Einstein, 1994: 69-70) propone en su libro *La música en la época romántica*, que el espíritu romántico está presente en todas las esferas de la vida y en las artes en general, aunque en la música se presenta en forma tardía con respecto a las demás, eso sí, en forma intensa. Einstein afirma que en el Romanticismo, también se perfila el Nacionalismo, ya que ese movimiento concedió gran importancia a todo lo relacionado con la cultura popular y sus valores.

El Nacionalismo suponía la emergencia del pensamiento político e ideológico, así como la búsqueda de la identidad de los pueblos. Es perfectamente viable entonces el vínculo existente entre el lenguaje musical y el lenguaje literario presentes en los Himnos Patrios, específicamente, en el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, en donde se recurre a la exaltación que lleva consigo la poesía, aunada al carácter marcial del ritmo y al estilo musical utilizado en él. De estas afirmaciones se puede deducir que existe una corriente viva fluyendo, de la poesía sobre todo, a la música.

1.9.4 Conclusiones parciales

Luego de las investigaciones que hasta el momento hemos realizado del estado de la cuestión en relación con el tema de esta tesis, se obtienen algunas consideraciones a este respecto:

1. En relación con el discurso histórico, es notorio el mecanismo que se puso en marcha luego de la Campaña de 1856, con el fin de crear un imaginario de nación, con el cual poder sustentar y reafirmar la ideología que en ese momento se vislumbraba como la mejor opción para el afianzamiento de la nueva República.
2. La necesidad de justificar la veracidad de acontecimientos pasados obligó a reforzarlos y sacarlos a la luz mediante signos visibles como monumentos, instituciones, esculturas, himnos, etcétera.
3. Las reformas educativas de finales del siglo XIX forman parte de un movimiento que se enmarca dentro de los procesos de corte liberal comunes a los pueblos de América.
4. Dichas reformas se ven fortalecidas con la inclusión de materias de carácter cívico puestas en práctica en escuelas y colegios, en donde la música y la letra de las canciones escolares eran pieza clave dentro del aparato educativo vigente.
5. El discurso musical de ese entonces, está fuertemente vinculado a todo el engranaje político de la época, siendo los himnos y las canciones escolares un recurso útil en el plan de reforzamiento del pensamiento liberal.
6. Se nota una corriente del estilo romántico, propia de épocas ya superadas en el continente europeo, que sin embargo parece ser el utilizado por los compositores, debido probablemente a que son en su mayoría provienen de ese continente, tal el caso de José Campabadal, de origen español.

7. Dentro del discurso literario se observa un vacío, ya que son pocos los registros escritos de esa época en particular. Salvo algunos poemas de corte romántico, no se tiene conocimiento de muchos escritores.

8. Es poco o nada lo que se refiere específicamente al señor Juan Fernández Ferráz, que aunque parece haber sido un destacado filólogo, filósofo y lingüista, y de haber escrito varios libros, así como de haber realizado investigaciones acerca de las lenguas indígenas de nuestro país, no se le toma en cuenta como personaje importante en el desarrollo de nuestras letras.

En síntesis, son escasas las referencias específicas en cuanto a la creación del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, por el contrario, se percibe un vacío de conocimiento acerca de este tema en particular. Estos aspectos, así como los relacionados a revalorar a los personajes que hicieron posible las expresiones musicales y literarias de esa época, son los motivos fundamentales que demandan una investigación a este respecto.

1.10 Marco teórico conceptual

La aproximación sistemática a determinado planteamiento requiere tomar como base, teorías que reúnan suficientes elementos epistemológicos para su debido enfoque. En la presente tesis, debido a su carácter diverso y por tratarse del análisis de un himno compuesto por un discurso tanto literario como musical, se requiere echar mano de teorías que reúnan conceptos relacionados con todos aquellos elementos discursivos que lo componen. Es por eso que la Sociocrítica y el análisis retórico se presentan como las idóneas para la realización de este trabajo investigativo.

La estrategia metodológica consistirá en ir señalando paso a paso el proceso de producción y sus contextos para dilucidar el engranaje discursivo que lo conforma.

Para tal efecto se procederá a analizar la letra del Himno en cuestión relacionando cada elemento emergente con dichas teorías literarias. Para ello se tomará como base, entre otros, el texto *Literatura, ideología y sociedad*, del teórico Edmond Cros, así como también *El sujeto cultural* del mismo autor. Además se citarán autores como Claude Duchet, Yuri Lotman, Paul Ricoeur, Michel Foucault, P. Bourdieu, J. Greimás, Michel Le Guern.

Otro aspecto importante de enfoque es el concerniente a los recursos utilizados en los textos, así como el elemento musical que se presenta entrelazado con la letra formando un todo artístico. Se trabajará con el texto *La retórica*, así como *Estructura del texto artístico*, ambos del teórico Yuri Lotman ya que plantean la unión de la palabra y el canto como relaciones retóricas.

Partiendo del enunciado que expresa que: *toda creación artística es práctica social* (Duchet, 1991: 43), encontramos que los mecanismos que propician un producto final como son partituras musicales complementadas con letra, o letra complementada con música, forman un ejemplo veraz de la amalgama artística producto de la emergencia de elementos discursivos generados en una determinada época.

Dentro del bagaje cultural de cada pueblo, existe una memoria colectiva encerrada en su propia cultura y es ahí en donde lo ideológico se hace manifiesto en representaciones muy concretas como son el lenguaje junto con las diversas prácticas discursivas, sus instituciones y las prácticas sociales.

Desde el punto de vista de esta teoría literaria, el énfasis primordial no se concentra en el autor, sino más bien, en el sujeto de la escritura que se reconoce en los puntos de contradicción de los discursos sociales e ideológicos presentes en ellos. En la formación discursiva van haciéndose presentes diferentes elementos que emergen del discurso social en redes de comunicaciones que conforman la práctica discursiva:

Al establecer relaciones discursivas entre todos estos elementos, el discurso forma el objeto del que habla y accede él mismo al *status* de *práctica* discursiva, 'lugar donde se forman y deforman, donde aparecen y se borran una pluralidad entremezclada de objetos, a la vez superpuesta y lagunosa'. Por esta razón, el discurso no es 'un simple entrecruzamiento de cosas y de palabras', ni 'una fina superficie de contacto o de enfrentamiento entre una realidad y una lengua, el intrincamiento de un léxico y de una experiencia'. Se nos presenta como irreductible a la lengua y al habla, y no puede traducir verbalmente una síntesis operada en otro lugar (fuera de él y preexistente). (Cros, 1986: 59).

De esta manera, no se debe abordar un tema sin tomar en cuenta la socialidad de lo que se dice y su relación con la historia. En el tema que se analiza, el todo social se percibe claramente como resultado de la congruencia de diferentes grupos sociales y

sus variopintas estructuras económicas que van determinando una formación social determinada.

1.10.1 Los campos culturales

Dentro del concepto de “campos culturales” (Bourdieu, 1995: 63-64), la literatura se encuentra vinculada a un efecto de creencia, más que de realidad, debido a que se pone de manifiesto una ilusión de realidad, la cual es casi universalmente compartida. Las relaciones que se establecen entre las instituciones y diversos agentes⁵, generan fuerzas que puján para obtener poder dentro de una determinada sociedad. La ficción literaria dentro de este campo del poder, genera un deleite en el lector, ya que se acepta el juego de “creer” en la *illusio* que propone el texto. El placer estético, resultado de la aceptación de esta *illusio* tiene como consecuencia la aceptación de los presupuestos de la obra literaria en cuestión. (Bourdieu, 1995:483).

Según la teoría sociocrítica, en un discurso dado, los enunciados presentes en el sujeto hablante afloran a la superficie y se entrelazan con diversas prácticas sociales discursivas como son las establecidas por la sociedad, los conceptos religiosos, los lineamientos políticos del momento, los modos de caracterización de los diferentes estratos sociales presentes en el discurso, sumados todos a la tradición literaria y constituyendo estos elementos un interdiscurso en el que surgen espacios de conflicto o contradicciones, que al final son las que hacen comprender o aprehender el verdadero sentido o significado del texto analizado:

⁵ Se refiere a aquellos personajes activos dentro de un campo de poder compuesto por los Aparatos Ideológicos del Estado, por emisores, por editores y demás elementos que toman la iniciativa dentro de una sociedad.

Desearía precisar bien que este interdiscurso es a su vez un espacio de conflicto, constituido por 'formaciones discursivas' contradictorias y que, incluso si remite, en última instancia a una formación dominante, no deja de estar articulado en forma de una combinatoria que se mueve sin cesar y que es susceptible de organizarse, aunque sólo sea fugazmente, en torno a otra dominación. (Cros, 1986: 68).

Los elementos de exclusión, lo prohibido, lo que no se dice aparece descubierto ante el análisis, desentrañando todo el discurso encubierto por las diversas formas de represión de las sociedades. Los textos por tanto, no son espacios homogéneos, sino zonas de conflictos y tensiones.

1.10.2 El sujeto cultural

El sujeto cultural es la instancia que integra a todos los individuos de una misma y determinada colectividad. Éste encierra el discurso del yo, la subjetividad, el sujeto colectivo y en algunos casos, contribuye a justificar un proceso de sumisión ideológica:

Con el fin de no ocultar su naturaleza fundamentalmente ideológica, yo concibo el sujeto cultural como una instancia que integra a todos los individuos de una misma colectividad al tiempo que los remite a sus respectivas posiciones de clase, en la medida en que, como ya he dicho, cada una de esas clases sociales se apropia de ese bien colectivo en diversas maneras. (Cros, 2003:12)

El sujeto cultural asume dos perspectivas o dimensiones: la individual y la colectiva.

El sujeto no es el que habla realmente, sino más bien, es hablado en su discurso sin darse cuenta:

Lo mismo ocurre al sujeto, que sólo figura en su propio discurso al precio de una escisión entre lo que sería la autenticidad de su ser y el símbolo que lo representa, ya

que el sujeto que emerge se inscribe en el discurso con la forma de un *lugar-teniente*: el sujeto aparece siempre *representado* en el lenguaje en detrimento de su verdad; ésta representación implica el desvanecimiento del sujeto del inconsciente o sujeto del deseo, la imposibilidad que éste tiene de expresar él mismo la autenticidad de su deseo, enmascarada por el lenguaje. (2003: 19).

Cabe preguntarse entonces quién es el que habla en el sujeto hablante: si es él o más bien es la sociedad la que habla (y toda la carga que dicha situación conlleva), ya que cuando esto sucede, el sujeto cultural aparece en el enunciado en forma de *Yo ideal*, pero su verdadero discurso se desvanece en lo preconstruido del lenguaje y sólo sale a la luz en el inconsciente (o sujeto del deseo): “En todo discurso, la presencia del inconsciente [...] ha de buscarse en la enunciación, o que es lo mismo, en el *decir* que Jacques Lacan opone a lo dicho (enunciado) donde la verdad, para hacerse oír, no puede más que *medio-decirse*.” (2003: 20).

La proyección interiorizada no consciente del sujeto hablante queda inscrita en el lenguaje, en los gestos, en el campo social, aún cuando ese sujeto no lo ha decidido por sí mismo: “Al hacer actuar en la escritura sistemas semióticos que son los vectores de estas relaciones objetivas no conscientes que estructuran la experiencia, el escritor dice siempre más de lo que comprende o de lo que capta.” (Cros, 1986: 32).

El soporte institucional recae con todo su peso en el discurso en la voluntad de verdad, reforzando aquello que se quiere implementar como parte del discurso oficial en determinada situación:

Pues esta voluntad de verdad, como los otros sistemas de exclusión, se apoya en un soporte institucional: está a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, como el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, como las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales. (Foucault, 1970: 18).

El sujeto cultural es perceptible en el enunciado, mientras que el sujeto del deseo se manifiesta en la enunciación:

El sujeto cultural, *que se expresa esencialmente en el enunciado, se distingue radicalmente, precisamente por eso del sujeto del deseo que sólo puede darse a oír en la enunciación...* Ahora bien, ese sujeto cultural de naturaleza doxológica, legisla, dicta pautas de conducta, designa paradigmas, recuerda verdades basadas en la experiencia o en la fe. ‘De este modo desarrolla una estrategia discursiva radical para la eliminación del sujeto del deseo’ (Cros, 2003: 21).

Mediante la figura del *yo*, se esconden los otros, asumiendo éste la representación de todos ellos: “La noción de sujeto cultural implica un proceso de identificación en la medida en que se fundamenta en un modo específico de relaciones entre el sujeto y los otros. En efecto, en el sujeto cultural, el *Yo* se confunde con los otros, el *Yo* es la máscara de todos los otros.” (2003: 21).

El sujeto es producto de un modelo cultural en la medida en que asume el rol de *lugar-teniente*. Funciona como un sujeto ideológico al asumir las diversas funciones históricas que le corresponden. A su vez, es capaz de contener tanto la dimensión individual como la colectiva.

1.10.3 Las ideologías

El concepto de “ideología” varía dependiendo de la época en que se inscribe. Los parámetros en que se ubica son varios, pero no excluyentes entre sí. Las connotaciones pueden ser positivas o negativas, dependiendo de las circunstancias. Su clasificación puede focalizarse desde:

...una concepción epistemológica negativa como un tipo de pensamiento distorsionado o falso, una concepción socialmente relativa vista como un conjunto de opiniones o creencias, una concepción restringida como un sistema de ideas más o

menos consciente, o una concepción expandida, vista como una ideología práctica de conducta habitual. (Payne, 2002: 393).

Las ideologías son catalogadas también como “fuerzas sociales muy dinámicas (en contraposición con la noción estático-pasiva de visión de mundo).” (Amoretti, 1992: 61). En ellas salen a la luz los discursos, así como también se esconden una serie de elementos no dichos y que permanecen ocultos dentro del discurso. Siempre existe un discurso escindido detrás de las formas de comportamiento social:

Supongo, aunque sin estar muy seguro, que apenas hay sociedades en las que no existan relatos importantes que se cuenten, que se repitan y se cambien; fórmulas, textos, conjunciones ritualizadas de discursos que se recitan según circunstancias bien determinadas; cosas que han sido dichas una vez y que se conservan porque se sospecha que esconden algo como un secreto o una riqueza. En resumen, puede sospecharse que hay regularmente en las sociedades una especie de nivelación entre discursos: los discursos que ‘se dicen’ en el curso de los días y las conversaciones, y que desaparecen con el acto mismo que los han pronunciado; y los discursos que están en el origen de un cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos, en resumen, discursos que, indefinidamente, más allá de su formulación, *son dichos*, permanecen dichos, y están todavía por decir. (Foucault, 1973: 22).

Para Duchet las ideologías son las responsables de la forma de actuar del individuo en la sociedad, y por tanto, somos reflejo de las mismas: “...todos estamos ‘enfermos’, que la ideología es una dimensión de la socialidad, nacida de la división del trabajo y vinculada a las estructuras de poder, que es condición pero también producto de todo discurso.” (Duchet, 1991: 48).

Las prácticas ideológicas están presentes en todos los niveles de la vida social, manifestándose en los discursos cuando se mencionan actividades cotidianas y modelos de comportamiento propios de los individuos que conforman una

determinada sociedad. Los individuos asumen el papel social que está acorde con las expectativas esperadas:

Así, por ejemplo, toda sociedad produce cierto número de modelos de comportamiento a través de los cuales materializa la evolución de los valores que le son propios (el hijo, la madre, el padre, la joven de buena familia, la mujer fatal, la mujer emancipada, la secretaria, el jefe, el (la) estudiante, el playboy, el deportista, el inmigrante, etc) y que constituyen *papeles sociales* en función de los cuales se define cada individuo. (1991: 75).

Los individuos perciben los mensajes dados a nivel del no consciente -los cuales emergen al proyectar determinada actitud de una imagen recibida por la conciencia colectiva- tomando para sí determinados valores. Estas prácticas ideológicas son representativas de una determinada colectividad y están presentes en todos los medios de comunicación cultural.

Las ideologías muestran a su vez gran plasticidad ya que se adaptan a aspectos sociológicos que difieren entre sí, cuando el sujeto hablante toma como suya una norma que, aunque impuesta por la sociedad, es adoptada como correctivo, emergiendo como el yo ideal, conformando a su vez dos discursos, uno represivo y otro reprimido:

En esta confrontación de los dos personajes (represivo/reprimido), en el seno de una misma conciencia, se establecen dos discursos que pertenecen, respectivamente, el primero, al verdadero sujeto, y a un *Yo ideal* represivo el segundo, que es en realidad, como hemos visto, el discurso de Otro. (1991: 91).

El discurso ideológico que resulta de todos estos elementos deja entrever una serie de contradicciones cuando se vislumbran rupturas dentro del discurso. La escritura desemboca entonces en el campo de la abstracción. También se presentan identificaciones horizontales dentro de la pluralidad discursiva que crean

equivalencias semánticas. Dentro del discurso identificatorio se van agrupando elementos que, aunque manifiesten un carácter heterogéneo, conforman el sujeto cultural que se pretende mostrar:

Para definir mejor lo que es, el sujeto cultural se ve obligado a descartar lo que no es, lo que no quiere ser, lo que intenta no ser nunca. Sólo tolera lo que espera poder integrar [...] El discurso identificatorio plantea, pues, el problema de los límites de la asimilación; pretende fijar los límites del espacio simbólico de la identidad del sujeto cultural. (Cros, 2003: 72).

1.10.4 Los ideosemas

Según la teoría sociocrítica, en las expresiones lingüísticas se reflejan las ideologías existentes por medio de los ideosemas. En los textos se materializan las prácticas ideológicas. De esta manera, el ideosema reproduce metonímicamente las relaciones que se encuentran intrínsecas en una práctica ideológica.

Las microsemióticas discursivas reflejan en el signo lingüístico las manifestaciones de todos los grupos culturales dentro de una sociedad. De esta manera, cada sujeto colectivo manifiesta su visión de mundo a través de expresiones semióticas propias. El lenguaje se va configurando por medio de dichas manifestaciones brindadas por los sujetos colectivos: "...el texto no selecciona a sus signos en el lenguaje sino en el conjunto de las expresiones semióticas adquiridas/propuestas por los sujetos colectivos." (Cros, 1986: 95).

Cuando un sujeto habla, en realidad está expresando algo más que lo que cree decir en el momento, ya que sus palabras están cargadas de una serie de elementos, en muchos casos ignorados por el hablante:

El sujeto transcribe en ellas las particularidades de su inserción socioeconómica y sociocultural así como la evolución de los valores que marcan su horizonte cultural, sin que la transcripción de estos elementos provoque en el sujeto que habla ninguna toma de conciencia ni un proceso de represión. Al hablarlas, el sujeto dice siempre más de lo que quiere decir y de lo que cree decir. (Cros, 2003: 18).

El resultado de esta interacción es un discurso con elementos contradictorios y complementarios que imposibilitan la existencia de un discurso netamente puro, ya que se hallan implícitos elementos contradictorios de otros sujetos transindividuales (colectivos) presentes en las microsemióticas de significado (o huellas discursivas) y que son responsables de otorgar una significación histórica a determinado discurso. Estos discursos por lo general, manifiestan sus condiciones particulares dentro de la historia⁶. La visión de mundo es entonces, una abstracción. La palabra con su inmensa carga semántica se presenta como espacio de conflictos ligados a la pluriacentuación:

...los posibles contextos de una única y misma palabra están frecuentemente opuestos. Las réplicas de un diálogo constituyen un caso clásico. Aquí, una única y misma palabra figura con dos contextos en pugna. Es cierto que el diálogo constituye un caso especialmente evidente y ostentativo de contextos orientados de manera diferente. Se puede decir, sin embargo, que toda enunciación real sea cual sea su forma, contiene siempre de manera más o menos clara la indicación del acuerdo con algo o del rechazo de algo. Los contextos no están simplemente yuxtapuestos como si fuesen indiferentes unos con respecto a otros, sino que se encuentran en una situación de interacción y de lucha tensa e ininterrumpida. La lingüística ignora totalmente el desplazamiento del acento del valor de la palabra de un contexto a otro[...] aunque los acentos de valor carezcan de sustancia, la pluralidad de acentos de la palabra es la que le da vida. El problema de la pluriacentuación debe ligarse estrechamente al de la polisemia. (Cros, 2003: 98).

⁶ Se excluyen de esta afirmación géneros como la novela moderna, la poesía o pintura contemporánea, ya que pueden no tener relación con un grupo social particular, debido a que su creación no obedece a ningún parámetro de los descritos anteriormente, porque su construcción no se basa en alguna corriente definida.

El cruce de voces presente en los discursos y que genera una situación de conflicto, resulta un punto interesante de análisis, ya que una misma palabra descubre dos facetas: una, la que se quiere mostrar y otra la que se pretende ocultar. Es aquí donde se descubre la pluriacentuación de las palabras, situación que a su vez genera una lectura polisémica.

A propósito de la imposibilidad de la existencia de un discurso puro o autónomo, Cros menciona lo siguiente:

Todo acto de habla pone en juego un interdiscurso que marca en el texto las huellas discursivas de una formación ideológica y nos remite así a una formación social. Por eso, ésta habla debe considerarse a su vez como pluriacentuada, lo que implica la necesidad de que reconstituyamos trechos de sentido frecuentemente contradictorios, que transcriben los intereses sociales de los distintos sujetos transindividuales implicados. Estos distintos trechos de sentido recortan de forma múltiple una misma realidad y crean espacios de lectura polisémicos. (2003: 101).

Aparecen así las huellas semióticas que a través de microsemióticas intratextuales van develando las estructuras sociales al igual que las estructuras textuales y delatan su origen ideológico: “Introducidas en forma de microsemióticas intratextuales, esas características discursivas -producto de las particularidades de las estructuras sociales- ensanchan los límites de la visibilidad social de los textos.” Cros, 2003: 18).

Se advierte la doble función de las palabras y por ende, del discurso en el texto mismo (texto/signo, palabra/signo).

1.10.5 El fenómeno textual

El fenómeno textual sale a la luz gracias a dos elementos: el interdiscurso y el *intertexto*. Dentro del interdiscurso se descubren a través de la semiótica, las condiciones sociohistóricas de la época en que ha vivido el sujeto hablante. Por otro lado, aparece el *intertexto* con el *preaserto*, lo *preconstruido*, el lenguaje que materializa ese sentido. Esta combinación de elementos contenidos en el texto y su complejo entrecruzamiento permite el desarrollo de la *pluriacentuación* de la palabra multiplicando sus posibilidades expresivas.

Lo *preconstruido* o *aserto* se apodera del sujeto y éste cree hablar por sí mismo, generando así un discurso que aparentemente indica el pensamiento del sujeto hablante; sin embargo, las ideas forjadas bajo estas circunstancias, se manifiestan sin pensar y no representan un discurso original:

...el narrador se muestra como conciencia *receptora/emisora* de un discurso que, sirviéndose de la categoría de lo universal, pretende borrar el emplazamiento de las relaciones de clase: en el mismo momento en que lo reproduce, da prueba de su adhesión a lo “ya dicho”, o lo hace suyo, forjándose así ilusiones de autonomía. (Cros, 1986: 70).

El sujeto hablante asume el papel de creador de un discurso, cuando en realidad, la que habla, la que se manifiesta en el discurso es toda una sociedad: “Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno.” (Foucault, 1973: 24).

1.10.6 Puntos de anclaje

Las connotaciones históricas o puntos de anclaje, son aquellas referencias históricas, socioculturales, sociopolíticas y otras manifestaciones latentes en las lexías⁷ y en cuya descodificación quedan al descubierto los cambios en las estructuras sociales que se presentan en los campos semánticos. Es por ello que resulta pertinente abordar la creación del Himno como parte importante de las manifestaciones culturales e históricas de la época en que fue concebido.

Desde una perspectiva sociocrítica, es pertinente analizar la sustancia del significante, ya que esta situación conduce a través del análisis semiótico al significado profundo de determinado mensaje. A través de una cadena de signos indicativos de un concepto dado, se obtienen relaciones sistémicas entre los elementos:

Vemos establecerse, en cada uno de estos casos, cadenas de signos que indican un concepto, un valor, un discurso, y cuya organización se presenta a la lectura como una configuración de oposiciones conceptuales, como en la semántica textual. Se desprenden significaciones cuyas capacidades de significar provienen de las *relaciones* que se establecen entre los elementos, y no de los elementos en sí. Dicho de otro modo, el sistema es, una vez más, el que focaliza el sentido y semantiza, en cambio, de algún modo, cada uno de los elementos que lo constituyen. (Cros, 1986: 139).

1.10.7 El discurso social

Se conoce como discurso social al resultado de todas las voces recogidas dentro de una determinada sociedad.

⁷ Las lexías son, según Barthes *la mínima unidad significante*. tomado de: Berinstáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2000. Editorial Porrúa. México, pp 302.

El discurso social es “escuchado” por el autor que capta los fragmentos del rumor, el discurso de la sociedad, o lo que se podría llamarse el espíritu de la época o el *ya allí*. El sujeto hablante es el encargado de atrapar los enunciados que se encuentran cargados de sentido, aunque dispersos en todas sus manifestaciones:

El fragmento, el léxico, lo que recoge el oído, no son sólo portadores de un sentido inmanente ni estable, sino portadores también de las marcas de origen, de las huellas de las apuestas, de las reinscripciones de varios contextos, de las permanencias que forman cierta memoria de la *doxa*. ” (Angenot y Robin, 1991: 53).

El sujeto hablante es el ente encargado de recibir la información de ese rumor social, lo reconfigura y lo emite de nuevo pero transformado en un texto:

Contrariamente a una imagen recibida estimada en la época naturalista, el escritor no sería el que tuviera la vista más penetrante, más aguda (el famoso sentido de observación), sino aquel cuyo fino oído distinguiría mejor en el bullicio de los discursos lo que vale la pena ser transcrito y trabajado. (1991: 54).

Se está entonces en presencia del discurso transversal que genera un grado de enlace más allá de la observación; es el saber escoger aquello que a criterio del sujeto hablante vale la pena de ser trabajado, representado y transcrito. De esta forma, se producen concreciones sociodiscursivas (o ideosemas, según Cros) que se designan con el nombre de sociogramas, las cuales permiten representar una imagen completa de la sociedad, ya que para Regine Robin: “éste representa el paso de lo discursivo a lo textual, no es simplemente una discursividad, sino una textualización, mientras que para Marc Angenot, es el conjunto de las representaciones que la ficción y otros discursos inscriben en un sujeto dado” (1991: 59). Es el paso de lo socio-discursivo a lo socio-textual, o cómo lo social se hace texto; en otras palabras, el texto en su socialidad. Los discursos por tanto:

...no son independientes los unos de los otros, todos ellos se producen con referencia a otros que le pueden ser perfectamente antagónicos; de la misma manera que los grupos y las clases se definen en relación con las otras y existen por una mutual dependencia; no son autónomas. (Amoretti, 1992: 34).

Para la producción de un discurso deben presentarse las condiciones óptimas de su realización, entre ellas: el cuadro institucional en el que se produce el discurso, la ideología presente en determinada retórica, los campos culturales en que se inscribe el discurso, las fuerzas antagónicas que se hacen presentes, las opciones estratégicas asumidas por el sujeto hablante y hasta los vacíos que conforman lo no dicho, ya que es en ese espacio en donde se explora lo implícito, aquello que el texto esconde en las palabras portadoras de una carga histórica e ideológica. Es la instancia en donde no sólo es lenguaje verbal, también todos aquellos elementos del entorno, es el hacer-decir, la puesta en escena. Es un ejercicio de persuasión, de convencimiento, de cambio.

1.10.8 El socio-texto

La sociocrítica analiza cómo ha sido estructurada una sociedad a través de los personajes y en las contradicciones; se busca lo incoherente dentro del texto mismo y de ahí se parte hacia afuera, hacia la sociedad. La duda, el cuestionamiento entonces, debe estar siempre presente, buscando en las fisuras, en la ruptura de los presupuestos lo que no se dice pero que ya ha sido incorporado desde antes.

El análisis comienza en los aspectos formales, en la construcción de los discursos, en cómo emergen los temas. El análisis de la forma lleva a lo social, a lo ideológico o histórico. Se asume así la totalidad de un discurso hecho texto en el que se encuentran

integrados el fenómeno social y psíquico; es el espacio de las ideologías, es el sitio donde se proyecta el imaginario social, es el sociotexto.

Se descubre en el sociotexto la pluriacentuación, la polifonía encerrada en la repetición de las palabras, todas las relaciones y contradicciones que vienen sugeridas en el lenguaje con la intencionalidad de influir, transformar o transmitir las ideologías.

Esta teoría se ubica dentro de la pragmática, la intertextualidad, la enunciación presente en el discurso: “La pragmática, según Todorov, es una disciplina que tiene su origen en Bajtín, quien la denominó “translingüística”. En general se interesa por la situación en que se produce el enunciado, es decir, la enunciación.” (1992: 90).

En el sociotexto se analiza lo presupuesto o preconstruido, que se deriva en lexías y está conformado por lo que se recibe o hereda y que el sujeto hablante utiliza de manera no consciente:

Partiendo del principio de que toda colectividad inscribe en su discurso los indicios de una inserción espacial, social e histórica, y genera, por consiguiente microsemióticas específicas, nos hemos esforzado por escribir los niveles en que dichos indicios eran localizables. Resultó que las huellas más evidentes se encontraban en los ejes paradigmáticos, las expresiones hechas, los sintagmas fijos, las lexías. La forma de lexicalizarse las lexías, a nuestro juicio, transcribe de modo mucho más directamente perceptibles sistemas de valores sociales, y las alteraciones que los modifican, los modos de vida y de inserción socioeconómica de los medios que los producen, así como las evoluciones de las estructuras mentales. (Cros, 1986: 28).

La “interacción textual que se produce dentro de un solo texto” (Cros, 2003: 109) confiere al texto el carácter de ideologema. Para Edmond Cros, el ideologema es un micro sistema semiótico-ideológico que subsiste dentro del discurso social:

Definiré el ideologema como un microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso. Ésta se impone en un momento dado en el discurso social con una recurrencia excepcionalmente alta. El microsistema que se va instituyendo de esta forma se organiza en torno a unas dominantes semánticas y a una serie de valores que fluctúan según las circunstancias. (2003: 112).

Su eficacia ideológica se nota en la plasticidad que posee para infiltrarse e imponerse en diversas prácticas semióticas en determinado momento histórico. El signo forma parte del ideologema, en tanto interacción y socialidad. Todos estos elementos hablan de la socialidad del texto en sí, de su interacción entre lo histórico y lo ideológico:

La sociocrítica puede intentar dar cuenta de la *socialidad* del texto desde dos puntos de vista: cómo el texto contribuye a producir el imaginario social, a ofrecer a los grupos sociales figuras de identidad (de identificación) a fijar representaciones del mundo que tienen función social. (Angenot y Robin, 1991: 51).

1.10.9 La estructura profunda⁸

Otro aspecto del análisis sociocrítico tiene que ver con lo que se conoce como “estructura profunda” dentro de un texto. El análisis sociocrítico es la estrategia óptima para rastrear los preasertados y determinar qué función desempeñan en los sociotextos. A través de las alteraciones que sufren las lexías se captan las estructuras fundamentales de determinado texto; en el punto en que convergen el significado y el significante, en lo que se dice y lo que no se dice o se mantiene oculto, la sociocrítica encuentra el punto primordial para desentrañar dicha estructura profunda.

⁸ “Estructura profunda es la organización subyacente, explícita; de ahí se deriva que la significación es una categoría mistificadora, una categoría del ocultamiento”. En: Amoretti, María. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. 1992. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, pp. 52.

En el punto específico del análisis de la estructura profunda del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, se pretende descubrir algunos de los motivos, que en combinación con el momento histórico, fueron los detonadores de su contenido poético.

1.11 La retórica

Sin embargo existe la poesía
A. J. Greimas.

Como parte fundamental de este trabajo se expondrá el pensamiento de varios teóricos que disertan en torno a la retórica y la metáfora. Cada uno manifiesta sus ideas de lo que significan estos aspectos en la literatura, específicamente en la poesía. Asimismo, se hará un breve resumen acerca de términos relacionados con la poesía en general.

Cuando hablamos de retórica, hablamos de metalenguaje. Esta manifestación, como práctica social en el tema que nos convoca, es una clara muestra del poder de la palabra. En el hecho puntual del tema escogido y por ser una creación artística que data de 1883, se observan algunos fundamentos propios de la Antigua Retórica, ya que en el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* están presentes sus postulados: la técnica (el arte de la persuasión), la enseñanza (transmitida por vía personal, en este caso, el yo lírico), una moral (un código, unas reglas por seguir), una práctica social (el poder que ostentan quienes dominan la palabra) y una práctica lúdica (como un sistema represivo, en el que se desprecia el elemento de la otredad).

Según Aristóteles, la retórica se define como: “el arte de extraer de cualquier tema el grado de persuasión que comporta, o como la facultad de descubrir especulativamente lo que en cada tema puede ser adecuado para persuadir.” (Barthes, 1990: 94).

Las *Tres Artes* que encierra la Antigua Retórica están de alguna manera presentes en el discurso por analizar: Las Artes *cermocinandi*, como discurso que exhorta a la virtud, las Artes *dictandi*, con la fluidez del texto, su ritmo y acentuación (estilística) y las Artes *poeticae*.

Dadas las condiciones antes descritas, se logra el objetivo final, el convencimiento:

En la máquina retórica lo que se introduce al comienzo, emergiendo apenas de la afacia nativa, son los fragmentos brutos de racionamientos, hechos, un “tema”, lo que se encuentra al final de un discurso completo, estructurado, construido enteramente para la persuasión. (1990: 120-121).

Se parte entonces de dos primicias de la *inventio*: convencer y conmover. Para ello, el yo lírico se vale de las figuras retóricas que otorgan un sentido profundo a determinado mensaje: “...la lengua ‘propia’ es pobre, no alcanza para todas las necesidades, pero es suplida por la irrupción de otro lenguaje, ‘esas divinas eclosiones del espíritu que los griegos llamaban *tropos*’ (Víctor Hugo).” (1990: 157).

Las figuras retóricas o tropos son las transposiciones del signo de presencia a ausencia; aquello que se encuentra más allá de la palabra, o lo que Jakobson separa en metáfora y metonimia, colocando la primera en el campo del paradigma y a la segunda en el del sintagma:

La metáfora es, según Jakobson, la sustitución de un concepto con arreglo al eje de la paradigmática, lo que está ligado a una elección en la serie paradigmática una sustitución *in absentia* y el establecimiento de un vínculo de sentido por semejanza: la

metonimia se sitúa en el eje sintagmático y no es una elección, sino una combinación *in praesentia* y el establecimiento de un vínculo por contigüidad. Al examinar la función cultural de las figuras retóricas, Jakobson, por una parte, la amplía, viendo en ella la base de la formación de sentido en todo sistema semiótico. Por eso aplica los términos 'metáfora' y 'metonimia', al cine, la pintura, el psicoanálisis, etc. Por otra parte, estrecha, asignándole a la metáfora la esfera de la estructura semiótica - de la poesía, y a la metonimia, la esfera del texto - de la prosa. (Lotman, 1993: 4).

Estas figuras retóricas o tropos, aparecen, por su inserción, en espacios semánticos incompatibles y curiosamente, por la lejanía en cuanto a significado, de un sema con otro. Esta situación proporciona no sólo un desplazamiento de sentido, sino que genera una situación semántica nueva. El alcance de las metáforas es tan superior al de las simples palabras, que traspasa todo sentido primario, creando una aproximación al sentimiento expresado:

El lenguaje del Arte es completamente distinto del lenguaje de la Naturaleza, pero también a él le es dado actuar enérgicamente, por vías igualmente ignotas y oscuras, sobre el corazón del hombre. Se expresa por medio de imágenes humanas y habla (como si) a través de jeroglíficos, comprensibles para nosotros sólo por sus indicios externos. Pero este lenguaje funde de una manera tan conmovedora y tan maravillosa lo espiritual y lo suprasensorial con las representaciones externas, que a su vez, conmueve todo nuestro ser. (Lotman, 1981: 14).

El tropo es entonces un punto de empalme entre dos lenguajes.

1.11.1 La retórica, la metáfora y su vigencia

La discusión acerca de la validez o no de la Retórica y de los llamados tropos, o mejor, metáforas, ha manifestado altibajos a través de los años. Su clasificación en innumerables posibilidades las condujo casi a su exterminio, cuando se consideró al tropo una simple figura decorativa dentro de un texto, hasta que, con el paso del tiempo y luego de muchas divagaciones y disertaciones se determinó que la metáfora y la retórica eran mucho más:

El problema no consiste en restaurar el espacio retórico primitivo -cosa que quizá está fuera de nuestro alcance por razones culturales ineluctables-, sino en comprender de un modo nuevo el funcionamiento de los tropos y, a partir de ahí, en replantear, en nuevos términos, el problema de los objetivos de la retórica. (Ricoeur, 1980: 72).

Dentro del género lírico, las metáforas cobran una importancia capital, ya que en ellas, lo que se encuentra sugerido resulta ser mucho más efectivo que lo que está explícito, por el hecho de que “la poesía habla a la imaginación.” (Borges, 2001: 53).

El discurso poético posee por su naturaleza de doble significación (debido a las metáforas), una fuerza o poder de convencimiento superior al discurso en prosa. Más aún si el discurso poético es reforzado o complementado con un discurso musical:

La problemática del hecho poético se sitúa, por consiguiente, dentro del cuadro tipológico de un discurso cualquiera: solo podrá reconocerse su especificidad, captada intuitivamente, en el caso de que el efecto producido esté justificado por una disposición estructural del discurso que le sea propio.

En este caso, el efecto de sentido se muestra como un efecto de los sentidos: el significante sonoro -y gráfico en menor medida- interviene conjugando sus articulaciones con las del significado, provocando así una ilusión referencial e invitándonos a aceptar como verdaderos los contenidos del discurso poético; su sacralidad se ve fundada en su materialidad. (Greimás, 1976: 12).

Este doble discurso encierra dos planos: el de la expresión y el del contenido. Para Saussure, el signo poético reúne un significante y un significado. La poesía es por ello, un signo complejo. Entran en juego el nivel prosódico y el nivel sintáctico del discurso poético:

Se trata de la diferencia entre el diccionario y la gramática, entre el mensaje variable de un objeto a otro y la estructura del objeto poético mismo; dicho de otro modo, entre las estructuras semánticas *stricto sensu* y la organización de las regularidades formales que constituyen el discurso poético segundo. (1976: 12).

El plano de la expresión, con sus consonancias y disonancias, además de los conjuntos sonoros, van a reforzar la musicalidad de la poesía:

Da igual que la poesía naciera del canto o que fuera éste quien encontrara su origen (como sostienen algunos trabajos de etnomusicología) en las modulaciones y ritmos de la poesía: el caso es que la expresión poética se sitúa a medio camino entre los gargarismos que, saliendo de la garganta, se organizan en sonidos de lenguaje (dada su virtud discriminatoria) y las series ordenadas de sonoridad que constituyen el lenguaje musical. (1976: 34).

1.11.2 Metáfora y metonimia

En cuanto a metáfora y metonimia se refiere, el teórico Michel Le Guern hace una separación entre la metáfora y la metonimia aduciendo que la primera trabaja con el lenguaje y su esencia; es el eje de la selección del paradigma. Por otro lado, la metonimia es el sitio del sintagma, el eje de la combinación y trabaja con el lenguaje y la realidad expresada. No rompe la significación y utiliza el lenguaje denotativo: “Así pues, el mecanismo de la metáfora se opone netamente al de la metonimia, debido a que opera sobre la sustancia misma del lenguaje en vez de incidir únicamente sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada.” (Le Guern, 1976: 19).

Las metáforas pueden presentarse como verbos, como sustantivos o como adjetivos.

Los aspectos connotativos y denotativos de las palabras varían según su uso. Cuando se utilizan metáforas en un texto poético, la connotación es mayor, mientras que la denotación decrece:

El caso más típico de connotación libre es el texto poético, del que no es posible dar una interpretación plenamente satisfactoria a nivel de la denotación. Tal tipo de texto

presenta en cierta manera algunos agujeros lógicos, que cada lector debe llenar con elementos sacados de su imaginación, de su propia experiencia, de su cultura o de su conocimiento de la personalidad del poeta. Estos elementos forman parte de la connotación, puesto que no están inscritos en la estructura lógica del texto. (1976: 24).

Existe además otra figura retórica dentro de las categorías de metonimia: la sinécdoque. En síntesis, esta figura es catalogada como una forma particular de metonimia (la parte por el todo). Las tres clasificaciones fundamentales para el análisis de un poema y su significado son las siguientes:

La metáfora: el término exigible en sentido directo es reemplazado por otro.

La metonimia: tiene por campo de acción las relaciones de causalidad o procedencia.

La sinécdoque: transmuta el sentido de palabras, cuyos conceptos guardan entre sí relación de mayor o menor extensión conceptual (Lapesa, 1968: 43). O dicho en otras palabras, “se otorga un significado particular a una palabra que, en sentido propio, tiene un significado más general.” (1968: 43).

Cada palabra contiene un significado que va mucho más allá del signo en sí mismo.

La metáfora por tanto, es poseedora de cantidad de significados, por su condición de elasticidad. Con el uso de las metáforas (por su gran capacidad epistemológica), se logra ir más allá, expresar una idea que nos lleva a otras dimensiones.

La palabra “original”, que representa lo “real”, es el *Tenor*, y la imagen que ésta produce, es el *Vehículo*. Por el “desgaste” de las palabras, por su uso y abuso a través del tiempo, o porque muchas veces no es permitido expresar con claridad las ideas, las palabras se ven reforzadas con imágenes con las que se intenta expresar un pensamiento determinado, y por eso se recurre a las metáforas, ya que ellas logran un desplazamiento más cercano a lo que se quiere dar a entender.

1.11.3 Ideas, palabras...*metáforas*

Muchos teóricos han externado su opinión acerca de las metáforas. A continuación algunas de ellas:

Según Fontanier, “el pensamiento se compone de ideas, y la expresión oral del pensamiento se compone de palabras.” (Ricoeur, 1980: 76). Para este teórico, el concepto de “idea” se relaciona íntimamente con el de “ideología”, en que se trabaja con la bina idea-palabra, en donde tienen cabida los denominados “tropos”, ya que lo más importante es la idea.

Paul Ricoeur realiza una disertación con base en lo expuesto por Fontanier acerca de las ideas, ya sean complejas, simples, concretas, individuales, generales. Menciona el teórico que la idea mantiene primacía sobre la palabra, pues primeramente se manifiesta el pensamiento, luego las ideas y por último, las palabras. Nos dice además que:

...éstas poseen dos sentidos: uno literal, que son aquellas que se toman al pie de la letra, y el espiritual o figurado, el cual nace en la conciencia y por las circunstancias del discurso, por el tono de la voz o por el vínculo de las ideas expresadas y las implícitas (1980: 79).

y que “... todo lo que se puede decir de las palabras proviene de su ‘correspondencia con las ideas’. Hablar de ideas y de palabras, es hablar dos veces de ideas: una, de las ideas en sí mismas, y otra, de las ideas en cuanto ‘representadas por las palabras’ (1980: 73).

El uso de las metáforas en un texto poético proporciona el efecto deseado para seducir, ya que toca las fibras íntimas del espíritu, superando a las de la razón:

Si el poeta hubiera dicho lo mismo con más palabras, habría sido mucho menos efectivo que lo explícito. Quizá la mente humana tenga tendencia a negar las afirmaciones. Recuerden que Emerson decía que los razonamientos no convencen a nadie. No convencen a nadie porque son presentados como razonamientos. Entonces los consideramos, los sopesamos, les damos la vuelta y decidimos en su contra. Pero cuando algo sólo es dicho o -mejor todavía- sugerido, nuestra imaginación lo acoge con una especie de hospitalidad. Estamos dispuestos a aceptarlo. (Borges, 2001: 48).

Nos dice Juan Manuel García Ramos, en su texto *Borges y la tradición metafórica*, que en 1945, Borges argumentó que “hablar era metaforizar”. Es así como en toda su producción artística y no sólo en la poesía, la metáfora se encuentra presente, por medio de la “asociación y disociación de las palabras y las cosas”. (García, 2002: 121-134).

Borges propone un juego de verdades y mentiras, con los cuales se genera el placer de la lectura. Recordemos que la palabra metáfora proviene de “metafero”, que significa “llevar más allá”. Bien señala Barthes que “el goce se produce en la enunciación y no en el enunciado” (Barthes, 1996: 23).

García Ramos hace referencia al teórico norteamericano Jonathan Culler, el cual resume el pensamiento de algunos otros críticos acerca de la literariedad del lenguaje, quienes manifiestan que “el lenguaje es fundamentalmente figurativo” (2002: 129). Los tropos no son figuras de adorno, sino más bien, son estructuras fundamentales del lenguaje.

El teórico Jacques Derrida afirma que la metáfora “esconde y se esconde” y que “las palabras pasan de lo físico a lo metafísico” (Derrida, 2006: 250). Aduce que, debido al movimiento trópico, la “verdad” es una multitud de metáforas en movimiento.

Por otro lado, aduce que la metáfora es “como una moneda que ha perdido su impresión y que sólo es ya considerada como metal” (2006: 157), queriendo decir con esto que las metáforas tienen su razón de ser por su valor y no por su significación. De este modo, la metáfora posee la particularidad de que puede asumir un significado u otro, dependiendo del “valor” que se le asigne. Derrida llama a esto la “usura”; ese uso reiterado que las gasta de tal forma, haciéndolas pasar de lo “físico a lo metafísico”. Las metáforas a su vez, ‘no son simples ornamentos, pues están destinadas a expresar las ideas mejor que como lo haría un largo desarrollo’ (2006: 261). Con respecto a esta afirmación, se considera que en realidad es así; una metáfora es capaz de contener en pocas palabras una idea que de otra manera llevaría hasta varios párrafos de explicación, y quizás al final el resultado no sería tan acertado⁹.

Comenta el teórico Derrida que en las metáforas, el significado se encuentra siempre en una especie de disponibilidad justamente por el poder de desplazamiento de ellas.

⁹ Como referencia a esta afirmación, nos remitimos al texto titulado *La retirada de la metáfora* del mismo autor, en la cual el teórico realiza una enorme disertación acerca de la metáfora, para afirmar lo que al inicio de su texto resume diciendo: *Metaphora circula en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con enrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones y prescripciones de velocidad* (página 152). Esta idea la amplía aún más, en la página 158 en menos palabras aún: “somos pasajeros transportados por la metáfora”.

Para Derrida “la metáfora es lo propio del hombre” y señala que “como los primeros motivos que hicieron hablar al hombre fueron las pasiones, sus primeras expresiones fueron tropos” (2006: 308).

En este apartado, nos basaremos en las disertaciones que al respecto realiza el teórico Yuri Lotman, en su texto *Estructura del texto artístico* fundamentalmente.

El arte, como lenguaje que comunica, posee una estructura propia. En el discurso poético se hace uso de una estructura sumamente compleja:

La complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística y la obra de arte, producto de ese lenguaje, se “lee” como un texto artístico. (Lotman, 1970: 21).

La obra artística es un medio de comunicación de las masas. Al elegir determinado lenguaje, el yo lírico determina en qué género, estilo o tendencia artística se va a comunicar: “Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado, o de una humanidad dada.” (1970: 30).

El lenguaje poético seleccionado delimita aspectos como el ritmo, las normas léxicas y estilísticas, la rima. En ocasiones, el yo lírico se ve obligado a sustituir palabras por haber agotado la capacidad semántica del lenguaje. Para ello, es libre de sustituir algunas palabras por otras semánticamente equivalentes o de repetir algunas:

Se puede decir en verso aquello que los no-versos no tienen medio de expresar. La simple repetición de una palabra usada varias veces la convierte en desigual a sí misma. De este modo, la flexibilidad del lenguaje se transforma en una cierta

capacidad complementaria de significado, creando una peculiar entropía del 'contenido poético'. (1970: 43).

El yo lírico no sólo describe unos hechos, sino que se apropia de otros discursos y los unifica en su realización artística:

El poeta (como en general el artista) no se limita a 'describir' un episodio que aparece como uno de los posibles argumentos que en su totalidad constituyen el universo: el conjunto universal de temas y aspectos. Este episodio se convierte para él en modelo de todo el universo, lo colma por su unicidad, y, entonces, todos los posibles argumentos que el autor no eligió no son relatos de otros rincones del mundo, sino modelos de ese mismo universo, es decir, sinónimos argumentales del episodio realizado en el texto. (1970: 44).

El significado artístico (y sobre todo el texto musical), presenta una construcción de contenidos altamente heterogénea, ya que cohabitan en él varios elementos presentes a la vez. El plano de la expresión y el plano del contenido suelen mostrar una convertibilidad. En estos casos, el significado presenta una transcodificación formada por una correlación de elementos a lo interno de la estructura artística:

En un sentido semiótico general, podemos imaginarnos perfectamente sistemas que posean precisamente esta naturaleza de contenido de los signos. Al parecer, pueden incluirse entre estos sistemas las expresiones matemáticas, así como la música de programa o no ligada a un texto. Desde luego, el problema del signo musical es complejo y, por lo que parece, incluye siempre conexiones con series extramusicales, reales e ideomocionales, pero indudablemente estas relaciones poseen un carácter mucho más facultativo que, por ejemplo, en el lenguaje, y podemos imaginarnos, aunque sea de un modo convencional, el significado puramente musical formado por las relaciones de series sonoras al margen de toda conexión extramusical. En el caso en que ante nosotros, como ocurre en la música, el significado se forma por la correlación de una serie de elementos (o cadenas de elementos) en el interior de la estructura, se puede hablar de *transcodificación interna múltiple*. (1970: 53).

En el texto artístico se utiliza la confrontación de unidades léxicas o semánticas a nivel de la estructura lingüística o primaria. Sin embargo, esta no es la única red de significados existentes en dicho texto, ya que se observan otros sistemas secundarios

presentes. Por tanto, es pertinente que en el análisis de un texto artístico se tomen en cuenta otros factores externos: "...al examinar el contenido de un texto artístico, únicamente al nivel de comunicación lingüística, pasamos por alto un sistema complejo de significados creados por la estructura artística propiamente dicha." (1970: 65-66).

1.11.4 El elemento lúdico

El texto artístico suele analizarse desde dos puntos de vista diferentes: uno es el que se fundamenta en el análisis de la obra y otra en el placer estético de la misma. Sin embargo, ambos placeres, el intelectual y el sensorial son experimentados al entrar en contacto con el texto artístico:

Una vez se ha descifrado el mensaje y comprendido el texto, ya no queda nada que hacer con éste. Sin embargo, continuamos viendo, oyendo, sintiendo y experimentando alegría o dolor independientemente de que hayamos entendido o no su significado, mientras los estímulos externos actúen sobre nuestros sentidos. (1970: 80).

El placer intelectual es percibido en forma rápida, ya que el cerebro lo analiza en fracción de segundos, mientras que el placer sensorial, al poseer diversos códigos, lo hace más duradero, ya que contiene información extrasemiótica, por la coexistencia de dichos códigos.

1.11.5 El eje paradigmático en el texto artístico

Dentro del eje paradigmático¹⁰ del texto artístico, la organización misma del texto es portadora de significado. En el discurso poético, las repeticiones fonológicas constituyen el nivel inferior del texto. Con el uso de las repeticiones se consigue destacar un determinado sonido. Este recurso logra que se efectúe una interpretación complementaria por parte del lector, el cual enriquece el texto con sus propias conjeturas o vivencias: “El lector, por su parte, continúa este trabajo y completa la organización del texto de acuerdo con sus ideas. (Lotman, 1970: 138).

1.11.6 Fonema, ritmo, metro, rima

Los fonemas constituyen el elemento más simple de la *lengua* y carecen de significado, sin embargo, cuando el yo lírico hace uso de las repeticiones, los fonemas se llenan de significado creando “palabras vacías”:

La existencia de semejantes “palabras vacías” constituye una particularidad inalienable del texto artístico....No obstante las repeticiones sonoras poseen asimismo otro significado semántico que se presta en mayor grado a un análisis objetivo. Las repeticiones fónicas pueden establecer conexiones complementarias entre las palabras, introduciendo en la organización semántica del texto composiciones expresadas de un modo menos claro, o en general, ausentes a nivel de la lengua natural. (1970: 139).

El ritmo por su parte, es el resultado de las repeticiones, hechas a intervalos regulares.

Según Beristáin, “el ritmo es una figura retórica que afecta al nivel fónico/fonológico de la lengua, además constituye el principio organizador del lenguaje poético.”

(Beristáin, 2000: 447).

¹⁰ Según el teórico Roman Jakobson, “existe una equivalencia semántica sobre cada plano del lenguaje, en donde se presentan dos ejes: uno de selección, o paradigmático, y el otro de combinación, o sintagmático”. Tomado de: Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 2000. Editorial Porrúa. México, pág 386.

Cuando en un texto poético aparecen diferencias fónicas, éstas pueden hacer variaciones en la trama de concatenaciones de orden semántico. Las *cesuras*, las *pausas sintácticas*, la *rima*, las *partes finales* del verso y el *tono* son elementos que realzan el ritmo.

La organización del texto en su sentido rítmico y su organización específica es fundamental en el análisis del poema: “La división rítmica del texto en segmentos isométricos crea toda una jerarquía de equivalencias supralingüísticas. Se establece la correlación de un verso con otro verso, de una estrofa con otra estrofa, de un capítulo con otro capítulo del texto.” (Lotman, 1970: 150).

El metro es también una figura retórica que impone al poema cierta periodicidad, junto con el acento rítmico (*ictus*) producido entre las sílabas fuertes y débiles.

Asimismo, la sustitución de una palabra por otra no isométrica, da como resultado la modificación de todo el verso.

La rima por su parte, se presenta como una repetición fonética que desempeña un papel rítmico. Estas rimas o consonancias finales en los versos son las que logran el vínculo entre ellos. Al poseer la rima una consonancia sonora con palabras anteriores o con parte de ellas, produce como resultado un “volver”, un “recordar” el texto anterior, situación que revive en la conciencia, tanto la consonancia como el significado de la primera palabra rimada:

La existencia (entre las palabras que riman) de una relación en el plano de la expresión, empuja a suponer la presencia de determinados vínculos en el contenido, acerca de su semántica...La naturaleza de la rima reside en la aproximación de lo diferente y del descubrimiento de la diferencia en lo semejante. La rima es, por su naturaleza, dialéctica. (1970:159).

El discurso en verso suele ser melodioso debido a estos sistemas de entonación particulares, por tanto, en el arte verbal, el sentido del verso y su sonido no se pueden separar:

La sonoridad musical del discurso poético es *asimismo un medio de transmisión de información*, es decir, del contenido, y en este sentido no puede oponerse a otros medios de transmisión de la información propios del lenguaje como sistema semiótico. Este medio –‘la musicalidad’- surge únicamente en los casos de la más alta vinculación de la estructura verbal, en poesía, y no debe confundirse con los elementos de musicalidad en el sistema de la lengua natural, por ejemplo, con la entonación. (1970: 154).

1.11.7 El verso

El verso es “una estructura semántica de particular complejidad, imprescindible para expresar un contenido particularmente complejo” (Lotman 1970:173). Dentro de la estructura del verso, la “repetición” constituye un elemento fundamental. Estas repeticiones pueden ser de ritmo, de rima, de eufonía.

El rasgo más importante del verso es su aspecto rítmico-métrico. El metro divide el texto en segmentos. Esta división crea una relación de equivalencia de un verso con otro. Cuando aparecen segmentos que quiebran esta relación, la variación causada se *convierte en diferenciador de significado*:

La pluralidad y la intersección recíproca de estas ordenaciones, lleva, a lo que, a un nivel, se presenta como regular y predictivo, aparezca a otro nivel como transgresión de la regularidad que reduce el grado de predicción. Así, pues, también a nivel rítmico surge un ‘juego’ determinado de ordenaciones que crea la posibilidad de alcanzar una elevada saturación semántica. (1970: 198).

El verso además, “es la unidad de segmentación rítmico-sintáctica y entonacional del texto poético” (Lotman1970: 225). La energía que contiene el verso es generada por los acentos de las palabras, por la correlación entre los esquemas rítmicos o las variables existentes entre las palabras. Estas relaciones o semejanzas rítmicas son las que tienden lazos entre las palabras y la música, ya que el lenguaje musical tiene como fundamento el ritmo.

A nivel del funcionamiento estético, las repeticiones de palabras son relevantes a la hora de proceder al análisis. Las palabras opuestas son importantes, ya que se presentan simultáneamente y forman parte de la artisticidad del texto en cuestión. Además el texto artístico posee una riqueza superior al texto no artístico, ya que su estructura está atravesada por fragmentos equivalentes y por consiguiente, alternativos; la relación “yo lírico-lector” crea posibilidades nuevas y complementarias. La capacidad de contener grandes concentraciones de información es una característica del texto artístico. Por otro lado, su estructura es portadora de información, debido a que se proyecta sobre otras estructuras (en este caso, en la estructura musical).

CAPÍTULO II

SÍ, CANTEMOS EL HIMNO SONORO

2.0 *Sí, cantemos el himno sonoro*

Pero existen también artes que emplean todos los medios mencionados, es decir, el ritmo, la música y el metro, artes tales como la poesía dítirámica y la nómica, la tragedia y la comedia. Se diferencian, sin embargo, en que algunas los usan todos juntos, otras por separado.

Aristóteles

El proponer un análisis letra-música del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, no es un hecho innovador, ya que desde tiempos inmemoriales la lírica y la música han formado un binomio indisoluble. La técnica poética y su arte de la persuasión aunada al lenguaje musical (que a su vez puede modificar, alterar o predisponer al oyente con una fuerza semejante a una droga o fuerza física), se confabulan para ser material fundamental en todas las actividades humanas:

In relation to music, the most notable exponent of this ‘grand’ approach was T.W. Adorno. For Adorno, music was linked to cognitive habits, modes of consciousness and historical developments. While, on the other hand, he refers to music that ‘trains the unconscious for conditioned reflexes’. (DeNora, 2000: 1).

2.1 Riqueza del discurso poético-musical

Cuando nos referimos a un poema, y además musicalizado, estamos ante un discurso reforzado, muy elaborado y enriquecido. La fuerza semiótica de la música puede leer, decodificar. El sonido es el principio tanto de la música como del lenguaje. Es un hecho que el ser humano primero escucha, luego mira:

Hearing is the dark first-born sibling of sight. Indifferent to the presence or absence of light and relatively indifferent too to the kinds of distinctions light helps us to make, it is already formed in the dark world of gestation before we emerge into the illuminated one; we are all of us listeners before we are viewers. (Burrows, 1990: 17).

Cuando a una palabra se le agrega música y se canta, el significado de esa palabra se enriquece debido al timbre usado y a la resonancia que se genera al emitir el sonido. Es pertinente acotar que entre vocales y consonantes existe una diferencia en cuanto a musicalidad, ya que las vocales la presentan en mayor grado debido a que estos sonidos se generan en la laringe, mientras que las consonantes son moldeadas en los labios, lengua, dientes y paladar. De esta forma, el mensaje final de un texto musicalizado provoca una reacción mayor en el que escucha o en el que interpreta.

La composición de un himno y además patriótico, ofrece como resultado una creación artística que contiene todos los elementos ideológicos, artísticos y pedagógicos, para concebir una visión de mundo capaz de mover masas y hace aflorar sentimientos.

El estudioso Yuri Lotman, en su disertación acerca del lenguaje, lo describe como: *cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular*. Menciona también al respecto: *El discurso poético representa una estructura de gran complejidad*. (Lotman, 1970: 20-21).

Mediante el uso de metáforas, metonimias y demás figuras retóricas, el yo lírico consigue otorgar mayor sentido a su mensaje original, ya que debido a su elasticidad, la poesía atraviesa el espacio entre sintagma y paradigma. Para lograr este propósito,

selecciona un lenguaje específico con el cual pretende llegar a la audiencia, a las masas¹¹ que deben ser instruidas para así obtener el resultado deseado:

La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una compleja jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada. (1970: 30).

Para el autor de la letra de este Himno, quien es también entre otros textos, autor de la *Teoría de lo Bello* (en la cual realiza una disertación de considerada importancia acerca de lo Bello y otras ideas filosóficas de gran relevancia¹²), cuando se escudriña en las palabras, se analiza también el pensamiento, de la misma forma que hacen los filósofos:

Analizar las palabras es analizar el pensamiento. Los gramáticos descomponiendo las formas diversas del lenguaje, las diversas proposiciones, han llegado a los mismos resultados que los filósofos analizando el pensamiento.

Pero la inteligencia no es la única facultad del espíritu humano: la sensibilidad moral, es decir, la fuente de lo que se llama sentimientos, sensaciones, emociones, se refleja en el lenguaje, y en él deja una impresión particular llamada *acentuación, cuantidad*. De aquí una tercera ciencia, la *Prosodia*, que es, puede decirse, la acústica de las lenguas, así como la acústica es la prosodia de los cuerpos. (Fernández, 2003: 32).

Para este erudito y filósofo, las ideas se encuentran vinculadas por medio de una asociación que se manifiesta entre ellas, de manera que el lenguaje hablado (articulado e inarticulado) se asocia a una idea determinada, a un sentimiento y

¹¹ Al respecto del significado de Masa, Theodor Adorno menciona lo siguiente:

Cualesquiera que sean los individuos que componen la multitud, por similares o distintos que puedan ser sus modos de vida, sus ocupaciones, carácter e inteligencia, el solo hecho de estar transformados en masa los dota de una especie de alma colectiva, en virtud de la cual sienten, piensan y actúan de modo totalmente distinto al que cada uno de ellos, tomado en forma aislada, sentiría, pensaría o actuaría. Gustave Le Bon, *psychology des foules*, Paris, pp 27-28. Tomado de Adorno, Theodor. *La sociedad*. 1971. Editorial Proteo. Argentina.

¹² Para ahondar en este tema, ver en Fernández Ferráz, Juan. *Teoría de lo Bello*. 2003. Cuadernos Prometeo. Universidad Nacional. Heredia.

además se encuentra impregnado de música: “en el lenguaje hablado pueden comprenderse todas las artes que afectan al oído: la música es una especie de lenguaje inarticulado, en que la idea no se separa todavía del sentimiento y de la sensación.” (2003: 56).

Añade además que las metáforas son el vehículo ideal para expresar aquello que va más allá del mundo físico:

De aquí que todas las ideas del mundo moral que queremos externar, las expresamos por medio de metáforas. Los *movimientos* del alma, la *claridad*, el *colorido* de estilo, el *calor* del discurso, la *profundidad* del pensamiento, la *ligereza*, la *dureza* del corazón son otros tantos ejemplos de esta especie de ideas de que hablamos. (2003: 70).

2.1.1 El Himno en su forma bidimensional

El término himno procede del griego *hymnus*. Al respecto menciona Manuel Antonio Quirós Rodríguez lo siguiente:

El himno es una poesía extensa y solemne para ser declamada; si se trata de un canto, para ser ejecutada por un solista, un coro, o ambos; en cualquier caso, es de gran júbilo y entusiasmo, para enaltecer, alabar, celebrar, conmemorar o dar gracias en forma ideal, a personas míticas o reales, acciones u objetos dignos de elogio, la patria o algo inmaterial como la alegría, la libertad, la paz. (Quirós, 2005: 369-368).

En términos musicales, un himno se define como:

Un período musical, modelado sobre la base rítmica de la estrofa del texto, repítase invariablemente para todas las demás. La trama rítmica debe ser siempre inteligible: la melódica, exige además que el canto pueda entenderse de por sí, sin requerir ayuda armónica alguna... Según se ha indicado anteriormente, la melodía puede permanecer aún sola, especialmente cuando se basta a sí misma, no requiere acompañamiento alguno para la comprensión del contenido musical. Pero, a menudo es armonizada mediante la intervención de otras voces o por su acompañamiento instrumental. (Bas, 1913: 108-109).

El *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* data de 1883, período en el que se hacían esfuerzos por consolidar el concepto de nación. Como pieza de arte que encierra tanto poesía como música, es a la vez palimpsesto de la mayoría de acontecimientos relevantes de la patria como fue el proceso de Independencia, la forma de vida de los habitantes del país, así como del cambio generado a través de los años, en donde el pensamiento se vio enriquecido por nuevas ideas que repercutieron en el perfil del costarricense. Es así como se recuerda y repite el pasado y a partir de él se cuestiona el presente y se vislumbra el futuro.

Existen varias formas musicales nominadas bajo este término. En nuestro caso particular, la que se aproxima de manera más fidedigna al Himno en estudio, es la llamada “forma ternaria de canción o forma de rondó.” Este aspecto será tratado en forma puntual más adelante.

En la construcción del Himno, se evidencian los lineamientos dados por Aristóteles cuando afirma que: “la mimesis se realiza mediante el ritmo, el lenguaje y la música; combinando estos medios o empleándolos separadamente” (Aristóteles, 2002: 65).

La música, o “arte de las musas” mezcla sonidos y silencios en combinación con la armonía y el ritmo. El lenguaje y la música son las elaboraciones más características del ser humano. Cuando cantamos, en realidad nos dividimos en dos; el que canta y el que escucha. El sonido viaja en el aire y no sólo nos envuelve por todos lados, sino que traspasa nuestro cuerpo al entrar por los oídos y al sentir las vibraciones que produce. Al cantar, los cuerpos se expanden a través del aire, nos tocan y conducen por sensaciones diversas: “The musical prolongation of a single word sung to one

pitch has the effect of focussing attention on the sheer sonic quality of the voice, its timbre and resonance.” (Burrows, 1990: 60).

Las palabras y la música están tan cercanas fisiológicamente, que al unirse se convierten en una sola unidad de contenidos que se expresan a la vez. Con las palabras, lo ausente se manifiesta, ya que es representado por el lenguaje.

Podría decirse que la música con su poder de persuasión, es similar a la fuerza que generan las metáforas, las cuales logran traspasar el enunciado para introducirnos en la enunciación. Es por ello que dentro de una obra artística se refuerzan los signos de dos diferentes lenguajes como son la letra y la música. El doble discurso utilizado en este himno aumenta el rango de la expresión y el contenido, ya que el conjunto sonoro refuerza la musicalidad de la poesía. Al respecto de estas relaciones retóricas, cabe recordar la que se establece en un discurso como el aquí analizado, según el teórico Lotman: “la unión de los signos de los diferentes lenguajes, no traducible a ninguno por separado: la unión de la palabra y el canto.” (Lotman, 1981: 10).

2.1.2 Las cláusulas

De acuerdo con los cánones greco romanos, existen cinco ritmos básicos o cláusulas asociados por tradición a la prosodia y se dividen en dos grupos: las que están compuestas por ritmos de dos sílabas, que corresponden a las denominadas *yámbricas* y *trocaicas*, y por otro lado, las que se dividen en grupos de tres sílabas y son llamadas *dactílicas*, *anfibráquicas* y *anapésticas*.

En términos generales, se representa al acento fuerte por medio de una raya “_”, y al acento débil se ejemplifica con una letra “v”. En escritura musical, se podría distinguir con notas musicales que representen unas a las figuras de mayor duración y las otras a las de menor duración como ocurre en el texto analizado, en el cual las notas de mayor duración como blancas o negras corresponden a los acentos fuertes y las de menor duración, corcheas o semicorcheas corresponden a los acentos más cortos. Sin embargo, esta forma de representación no es exacta, ya que acento y duración no significan lo mismo musicalmente hablando, y una trama métrica puede no tener las mismas disposiciones en sus acentos. Por esta razón es pertinente llamar “metro” y “métrica” a las disposiciones de sílabas largas y cortas, y “ritmo” y “movimiento rítmico” a la disposición de los acentos.

2.1.3 Cláusulas de dos y tres sílabas

La cláusula yámbica cuyo acento es más fuerte en su segunda sílaba, manifiesta el tiempo débil en la primera sílaba, similar a una *negra*¹³ (equivalente a un tiempo) seguida de una *blanca* que equivale a dos tiempos (v_).

La cláusula trocaica acentúa con mayor fuerza el inicio y con menos fuerza el final, lo cual se puede ejemplificar como una *blanca* seguida de una *negra* (_v).

La cláusula anapéstica presenta dos tiempos débiles seguidos de uno fuerte: dos figuras de *negra* seguidos de una *blanca* (vv_).

¹³ En este trabajo, a excepción de algunos que se explican detalladamente, los términos musicales se presentan en letra cursiva. Ver información acerca de términos musicales en: Danhauser, A. *Teoría de la música*. 1969: 121-123.

La cláusula dactílica muestra el tiempo fuerte en primer lugar seguido de dos tiempos débiles, el equivalente a una *blanca* seguida de dos *negras* (_ vv).

La cláusula anfibráquica acentúa mayormente la parte central, ya que está ubicado entre dos tiempos débiles, por ejemplo, una *negra*, una *blanca*, una *negra* (v _ v).

2.1.4 Aspectos musicales

Existen diversas opciones en que un patrón rítmico se muestra en determinada partitura. Las repeticiones de dichos patrones son llamadas “motivos”. El enlace de un motivo con otro puede ser: “igual”; cuando el mismo motivo se repite *ad libitum*, “paralelo”, cuando la disposición de los motivos rítmicos corresponde a la rima cruzada de la estrofa poética *abab*, o bien *abc-abc*, el “ritmo invertido”, cuya disposición se presenta como *abba*.

El ritmo escogido para una determinada composición musical, es más que una simple secuencia de proporciones en cuanto a duración. Este aspecto, junto con el pulso y la métrica tienden a continuar repitiéndose en la mente del que escucha, aún después de que la pieza musical haya acabado de sonar. El ritmo es el elemento que da vida a la melodía.

Según los antiguos griegos, las tonalidades musicales estaban directamente ligadas a los estados de ánimo. Las tonalidades mayores por lo general, solían catalogarse como portadoras de fuerza, entusiasmo, alegría. Las tonalidades menores por el contrario, representaban tristeza, desaliento, debilidad, pesimismo.

Cuando hablamos de melodía, hablamos de sonidos y silencios dispuestos de una forma determinada. El origen de la palabra melodía proviene del griego *moloidia*, que significa canto. La melodía posee un significado emocional, y se encuentra relacionado directamente con el ritmo y con otros elementos que podríamos definir sintéticamente de la siguiente manera:

1. Por la escogencia de una tonalidad determinada.
2. Por la armonización, con base en puntos de apoyo como los acordes de tónica y dominante.
3. Por la elección de la métrica.
4. Por la escogencia de los ritmos para cada compás.
5. Por el trazo de una línea melódica a discreción del compositor.

En el texto musical, la melodía muestra combinaciones de rasgos ascendentes y descendentes que generan “líneas onduladas”, las cuales bajan y suben a intervalos¹⁴ pequeños, o por movimiento conjunto. También se pueden observar ondas mayores que se forman por la elevación o depresión de la línea melódica. Por lo general, la línea melódica alcanza un punto culminante correspondiente a la “onda tónica” (punto máximo de elevación). Dicho punto coincide con la parte más emotiva, viniendo luego el descenso inevitable; la conclusión. Estos términos remiten a los utilizados en otros géneros literarios como la épica y la dramática mencionados por Aristóteles¹⁵ con relación a la estructura de una obra poética: la *trama*, las *peripecias*, la *catarsis*, ya que en el texto musical se presenta de manera similar, en donde la trama correspondería a la primera parte, las peripecias a la parte central y la catarsis a la conclusión.

¹⁴ Diferencia entre los sonidos de dos notas musicales.

¹⁵ Aristóteles, uno de los más grandes filósofos de la Antigüedad. Se le atribuye entre muchos otros, el texto titulado *Poética*.

Todos los elementos retóricos, estructurales y musicales mencionados anteriormente forman parte de la estructura musical del Himno en estudio. A continuación se expondrán dichos elementos según aparecen en el texto musical.

2.2 La estructura musical

El *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* indica un *tempo marziale*, lo que señala el carácter guerrero y enérgico con que ha de ser interpretado. La denominación de “marcial” se relaciona directamente con la “marcha”. Este término es catalogado dentro del grupo de las “danzas andadas”, ya que su función principal es la de marcar un paso determinado a gran cantidad de personas. Puede escribirse tanto en compás¹⁶ binario como cuaternario, sin embargo, en el himno analizado el compás seleccionado es el binario¹⁷. Con frecuencia se utiliza la división de los tiempos en dos valores desiguales, siendo de mayor duración el primero que el segundo, como es el caso de este Himno, en donde aparecen a lo largo de la partitura las figuras de *corchea* con *puntillo* y *semicorchea*.

La tonalidad escogida es la de *Do Mayor*, la cual se identifica con características alegres y guerreras, que unidas al ritmo marcial y enérgico logran el complemento perfecto para este texto musical.

El Himno está escrito en forma de *Rondó*. La palabra “Rondó” proviene del francés *rondeau*, que significa ronda. Es una composición musical de temperamento alegre, de movimientos repetidos. El rondó está constituido por una serie de estrofas que se

¹⁶ La palabra “compás” se refiere a la amplitud de un movimiento rítmico y equivale en forma figurada, a la longitud del paso humano.

¹⁷ El compás binario es un compás de dos o de tres tiempos, por ejemplo, 2/4 ó 3/4.

alternan con un estribillo¹⁸ (Lapesa, 1968: 111). Su parte principal es precisamente el estribillo, el cual se reexpone, siempre en la misma tonalidad. Los períodos secundarios o estrofas son independientes de éste. Generalmente, las partes difieren en su tonalidad, ya que se observa una inicial o principal para el estribillo, cambiando a otras tonalidades en las estrofas: “Estas observaciones conducen al reconocimiento de una de las leyes fundamentales de la forma: si una composición comprende varios temas, a tema nuevo corresponde tono nuevo, a tema que retorna, tono principal.” (Bas, 1913: 167).

El discurso musical está estructurado en forma de *Rondó ritornello*, con una indicación de *Allegro marziale*. Estas dos premisas nos dan una clara idea de la estructura y del carácter que la partitura musical va a manifestar. El *Rondó ritornello* corresponde a una forma determinada de rondó, en el que su esquema se define tradicionalmente con la forma ABACA, en donde la letra A corresponde al estribillo que se repite luego de las estrofas B y C. En este Himno en particular se presenta una tercera letra, ya que existe otra estrofa, de manera que el esquema sería el de ABACAD. Obsérvese que tampoco termina de la forma tradicional, en “A”, o estribillo. Por otra parte, el término *Marziale* corresponde al de las marchas, cuyos movimientos son rápidos. A pesar de las formas tradicionales del rondó, en este Himno, la tonalidad no varía en ninguna parte de su estructura.

¹⁸ Repetición periódica de uno o varios versos que encierran la idea principal de la composición.

2.3 La Introducción

Letra: Juan Fernández Ferráz **Himno Patriótico al 15 de Septiembre** Música: José Campabadal

El texto inicia con una *introducción* musicalizada con ausencia de texto poético. Dicha introducción comienza a su vez con un compás en anacruza¹⁹. Esta *introducción* (que a su vez forma parte del estribillo compuesto por dos estrofas escritas en hexasílabos) se repite tres veces, justo antes de iniciar cada una de las tres estrofas de versos decasílabos.

Presenta una extensión corta (ocho compases) con figuras rítmicas de *corcheas* y *semicorcheas* en su melodía (equivalente al anapesto), acompañadas por un *Bajo de*

¹⁹ La anacruza es un compás incompleto en los “tiempos” que debe tener cada compás según se encuentre indicado (por ejemplo 2/3, 3/4, 6/8, etcétera) al inicio de un período musical, el cual será completado con los tiempos restantes al final del mismo.

*Alberti*²⁰ elaborado en *corcheas* y que será el acompañamiento de casi todo el texto musical.

En la parte final de la Introducción, se observa el uso de *octavas* en el acompañamiento, lo cual contribuye a dar firmeza, peso y estabilidad a la resolución del pasaje musical. Este recurso contribuye también a cerrar el pasaje, ya que luego comienza el desarrollo de la pieza en sí.

Desde los primeros compases se descubre la composición rítmica de tipo marcial que sin embargo no contiene figuras rítmicas con *puntillo*, sino *semicorcheas* y *corcheas* en su mayoría, lo que le otorga una tendencia que incita al movimiento, al entusiasmo.

La línea melódica que comienza desde la primera nota de la Introducción (un *sol* central ó 5, según la *octava* en donde se encuentra ubicado), presenta un ascenso de dos *octavas* (hasta el *do* 7) y seguidamente va en descenso hasta llegar de nuevo a la nota inicial.

La melodía inicia a partir de la *triada de tónica* (I) con la nota *sol*; va ascendiendo a la tercera nota de la misma y seguidamente a la *quinta* de la triada combinando con un acorde secundario de *sexto grado* (vi) en el bajo, luego *tónica*, un acorde de *sétima disminuida de dominante* (vii^o7/V7) para terminar en una *cadencia perfecta* (I-V7-I).

²⁰ El llamado *Bajo de Alberti* es un tipo de acompañamiento musical, especialmente utilizado en el período clásico que consiste en tocar los acordes no en un solo bloque, sino en forma “quebrada” o “rota”, es decir, la nota grave de la triada primero, luego la quinta seguida de la tercera y así sucesivamente durante un período largo de tiempo.

Esta estructura proporciona la sensación de ansiedad necesaria a fin de preparar al oyente o cantante para lo que viene a continuación. La introducción hace las veces de *incipit* o título, el cual contiene (como en el caso del Himno en cuestión) un elemento preparatorio en su nombre: Himno *Patriótico*. Además, se toca *in crescendo*, justamente para reforzar el efecto anteriormente citado. Esta introducción será repetida tres veces durante toda la ejecución, mientras el coro guarda silencio, quizás para recordar el carácter patriótico o marcial de cada nueva estrofa y generar ansiedad de lo que viene a continuación. La espera recuerda a la utilizada en las tragedias griegas en donde: “El prólogo es la sección entera de la tragedia que precede al párodo del coro...” (Aristóteles, 2002: 91).

Todo el pasaje a su vez se repite tres veces durante el canto del Himno, de manera que representa la parte dominante del discurso músico-poético, lo que facilita a su vez la memorización e interiorización del estribillo antes mencionado.

La repetición de un pasaje determinado obedece a un planteamiento específico y no es obra de la casualidad:

La repetición es la fuerza generadora de forma más simple y, al mismo tiempo más enérgica. Ofrece apoyo al oyente, que puede reconocer algo y relacionarlo sin problemas con otra cosa [...] esta reaparición constituye en cada caso un factor estructurador del espacio, una pieza de la arquitectura musical; nos marca puntos de referencia que vienen a ser, en el transcurso musical, como los pilares que sustentan un puente. (Kühn, 2003: 18).

Es un hecho que los textos ritmados se memorizan más fácilmente que los que carecen de ritmo repetitivo. El ritmo, además, facilita el aprendizaje de los textos poéticos, los cuales son más fáciles de aprender que los textos escritos en prosa. La

introducción de este himno, que a su vez es también anticipo o preparación del estribillo, prepara psicológicamente al cantante u oyente para lo que viene a continuación:

Si la cadencia es regular -o incluso cuando en un ritmo más complejo se repite una estructura temporal varias veces de modo idéntico- se hace posible la sincronización porque hay posibilidad de anticipar, en base a los intervalos temporales, el momento en que el estímulo siguiente va a producirse. (Fraisse, 1974: 58-59).

En este poema resulta estratégico el uso de la repetición (como se verá más adelante), ya que por el texto mismo, se hace énfasis en la actitud a adoptar por los escuchas.

2.4 El estribillo

Forma parte, junto con la introducción musicalizada, de la estructura fundamental del poema, ya que se interpreta al inicio de cada nueva sección, y su contenido, tanto literario como musical, engloba y recalca el mensaje principal:

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad.*

*Sepamos ser libre
no siervo menguados,
derechos sagrados
la Patria nos da.
Derechos sagrados
la Patria nos da.*

Seguidamente, comienzan las estrofas de versos decasílabos del Himno, las cuales están fundamentadas en los acordes de *dominante y tónica*, en donde se insta al pueblo a cantar unido en un gran coro, a fin de que juntos salvaguarden la ley, el derecho y el bien:

*Sí, cantemos el himno sonoro
a la Patria, al Derecho y al Bien,*

Al final de esta sección, la idea musical se ve reforzada con una pequeña *progresión cromática* en la *clave de Fa*, partiendo de la nota *Do*, seguido del *Do#*, luego *Re*, *Re#* y *Mi*, con la que ambos discursos, el musical y el literario exigen del pueblo el deber de defender juntos el Estado de Derecho:

*y del pueblo los hijos en coro
de la ley juren ser el sostén.*

La melodía por su parte, refuerza la pequeña *modulación* con un *Si bemol* para luego proseguir con una secuencia ascendente que concluye con la nota *Si*, la cual coincide con la palabra “sostén.”

Después de este segmento, la tensión es eliminada por la utilización de acordes de *dominante y tónica* unidos a las figuras rítmicas de las otras secciones anteriores, lo que proporciona una sensación de tranquilidad, para terminar de forma contundente con notas *negras* distribuidas en *octavas* en la *clave de Fa* (acompañamiento) finalizando en una *cadencia perfecta*. Se observa en esta última sección el empleo de un tono más enérgico y contundente que consigue un estado de ánimo vivaz, sonoro y decidido. La letra a su vez, es concomitante con la música:

*Nuestro brazo, nervudo y pujante
contra el déspota inicuo opresor
a los ruines esbirros espante
que prefieren el ocio al honor.*

La introducción, junto con el estribillo se repite tres veces, pero con diferente letra, y en cada oportunidad se mencionan aspectos que instan a luchar por defender los valores patrios y a no claudicar jamás en el cometido de defender la Patria y la libertad. Sin duda alguna, hay una perfecta amalgama entre el discurso musical y el discurso literario.

El poema presenta una estructura que contiene en total doce estrofas separadas por un estribillo conformado a su vez por dos estrofas, de la cual la última repite los dos

versos finales. Estas estrofas o estribillo se repiten dos veces más: una después de cantada la primera estrofa decasílaba y luego de entonada la cuarta estrofa decasílaba.

2.5 Análisis por secciones

Himno Patriótico al 15 de Setiembre

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad.*

*Sepamos ser libres
no siervos menguados,
derechos sagrados
la Patria nos da,
derechos sagrados
La Patria nos da.*

*Sí, cantemos el himno sonoro
a la Patria, al derecho y al bien,
y del pueblo los hijos en coro
de la ley juren ser el sostén.*

*Nuestro brazo nervudo y pujante
contra el déspota, inicuo opresor
a los ruines esbirros espante
que prefieren el ocio al honor.*

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad.*

*Sepamos ser libres
no siervos menguados,
derechos sagrados
la Patria nos da,
derechos sagrados
La Patria nos da.*

*Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey
y los libres su vida han sellado
con su sangre por Patria y por Ley.*

*Sólo es hombre el que tiene derechos,
no el que vive en la torpe abyección,
y baluarte serán nuestros pechos
contra el yugo de inicua opresión.*

Los hijos del pueblo

*levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad.*

*Sepamos ser libres
no siervos menguados,
derechos sagrados
la Patria nos da,
derechos sagrados
La Patria nos da.*

*Nuestra raza la frente altanera
nunca incline en la empresa tenaz:
de la Patria la noble bandera
no dejemos plegarse jamás.*

*Suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de espléndido tul,
tumba sea del bravo soldado
el pendón blanco, rojo y azul.*

Para realizar un análisis sistemático, es pertinente dividir el poema en tres secciones determinadas por su contenido, iniciando cada pasaje con el estribillo ya que éste es el encargado de indicar cuál debe ser el perfil del ciudadano y a su vez, introduce cada nueva sección. Estas secciones poseen un mensaje determinado: la primera presenta los valores fundamentales que son el Derecho y el Bien, a la vez que insta al pueblo a defenderlos ante cualquier circunstancia que los ponga en peligro. La segunda sección lanza una mirada retrospectiva al pasado vivido bajo un régimen extranjero y señala la hazaña de haber sabido defender la libertad, a la vez que se proyecta el compromiso de su defensa hacia el futuro. La tercera sección enfatiza el carácter enérgico de los ciudadanos, quienes nunca desfallecerán en su misión de defender la Patria y sus más preciados valores.

2.5.1 Primera sección: Mandato (estribillo, primera y segunda estrofas)

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad.*

*Sepamos ser libres
no siervos menguados,*

*derechos sagrados
la Patria nos da,
derechos sagrados
La Patria nos da.*

Reflexión (tercera estrofa)

*Sí, cantemos el himno sonoro
a la Patria, al derecho y al bien,
y del pueblo los hijos en coro
de la ley juren ser el sostén.*

Conclusión (cuarta estrofa)

*Nuestro brazo nervudo y pujante
contra el déspota, inicuo opresor
a los ruines esbirros espante
que prefieren el ocio al honor.*

En la primera sección se insta al pueblo a vivir en libertad dentro del marco de la ley y el derecho. Es categórico en el énfasis destinado a la defensa de estos valores.

2.5.2 Segunda sección: Mandato (quinta y sexta estrofa). Repetición del estribillo.

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad.*

*Sepamos ser libres
no siervos menguados,
derechos sagrados
la Patria nos da,
derechos sagrados
La Patria nos da.*

Reflexión (sétima estrofa)

*Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey
y los libres su vida han sellado
con su sangre por Patria y por Ley.*

Conclusión (octava estrofa)

Sólo es hombre el que tiene derechos,

*no el que vive en la torpe abyección,
y baluarte serán nuestros pechos
contra el yugo de inicua opresión.*

Aquí se recuerda un pasado vivido en cautiverio a la vez que se reafirma el mérito de haber alcanzado la libertad. Se subraya la dignidad de ser hombre por el hecho de contar con derechos que a su vez se es capaz de defender.

2.5.3 Tercera sección: Mandato (novena y décima estrofa). Repetición del estribillo.

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad.*

*Sepamos ser libres
no siervos menguados,
derechos sagrados
la Patria nos da,
derechos sagrados
La Patria nos da.*

Reflexión (décimo primera estrofa)

*Nuestra raza la frente altanera
nunca incline en la empresa tenaz:
de la Patria la noble bandera
no dejemos plegarse jamás.*

Conclusión (décimo segunda estrofa)

*Suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de espléndido tul,
tumba sea del bravo soldado
el pendón blanco, rojo y azul.*

En esta última sección, la reflexión y la conclusión van dirigidas a salvaguardar a la Patria, a través del tiempo y a pesar de las circunstancias.

De esta forma se observa cómo el estribillo es la instancia que presenta y contiene a la vez las ideas centrales del poema; la reflexión es la encargada de recordar e invitar a los ciudadanos a continuar viviendo en libertad, y la conclusión pone en evidencia el coraje que se debe poseer para defender los valores patrios por siempre.

2.5.4 Desglose por secciones

Sección primera:

Primera y segunda estrofa: mandato (estribillo)

Tercera estrofa: reflexión

Cuarta estrofa: conclusión

El mandato

Las dos primeras estrofas de cuatro versos cada una y que a su vez conforman el estribillo, están compuestas por versos de arte menor,²¹ en hexasílabos. Su figura rítmica corresponde al *anfibráquico*, en el cual el acento se encuentra justo al centro de tres sílabas:

<i>Los hijos del pueblo</i>	v_v	v_v
<i>levanten la frente...</i> ²²	v_v	v_v
<i>al sol refulgente</i>	v_v	v_v
<i>de la libertad.</i>	v_v	v_[v]

²¹ Versos de dos a ocho sílabas.

²² Nótese en estos dos primeros versos la coincidencia con la letra de un Himno de España: *alza los brazos, hijos del pueblo español.*

<i>Sepamos ser libres</i>	v_v	v_v
no <i>siervos menguados</i>	v_v	v_v
<i>Derechos sagrados</i>	v_v	v_v
la <i>Patria nos da</i>	v_v	v_[v]

<i>Derechos sagrados</i>	v_v	v_v
la <i>Patria nos da.</i>	v_v	v_[v]

De acuerdo con el texto, la última sílaba acentuada del verso final de cada estrofa, corresponde a una palabra aguda, por lo cual, dentro de las licencias poéticas se debe sumar una sílaba más para que la métrica corresponda. Esa sílaba que se debe agregar está representada en la partitura por un silencio de corchea equivalente a una sílaba no acentuada.

Como se observa, existe una repetición de los dos últimos versos “Derechos sagrados la Patria nos da”, “Derechos sagrados la Patria nos da” lo cual pone en evidencia la importancia que se otorga a los derechos dados por la Patria al ciudadano. Nótese además el acento rítmico en la penúltima sílaba métrica de cada verso. La rima es imperfecta o asonante, ya que sólo se limita a las vocales. Se presenta en forma *abbc, deef*. Este orden no corresponde a ninguna de las clasificaciones comunes, ya que el último verso marca una diferencia en relación con los tres anteriores.

Se hace evidente la combinación de palabras por analogía de sonidos. La aliteración se observa en la escogencia de las palabras: *levanten, frente, refulgente*. Más

adelante, en la segunda estrofa encontramos *sepamos*, *siervos*, *menguados*; *derechos*, *sagrados*. Nótese una recurrencia a la repetición de sonidos consonánticos como la *n*, *r*, *d*. Al pronunciar o entonar estas palabras, los sonidos que se emiten resultan enérgicos, ya que las consonantes de estas palabras utilizan vocales fuertes como son *a*, *e*, *o*. Todo esto colabora para que el espíritu de la marcha sea más evidente. Sin embargo, encontramos una excepción en la palabra “libres”, en donde la vocal débil *i* logra un matiz especial coincidente con el sema libertad, pero dotado de una fuerza superior lograda por la debilidad aparente de dicha vocal, lo cual provoca una sensación de sublimidad, ligada a la experiencia de ser libre.

El poema cita desde su inicio a los “hijos del pueblo”. El sema “pueblo” ostenta varios significados²³. Según la Real Academia Española, la palabra proviene del latín *populus* y se refiere a una “ciudad o villa”, una “población pequeña”, a la “gente sencilla”, a un “país con gobierno independiente”. De estos significados, el que se aproxima en mayor grado al poema es el último, ya que se refiere al canto de un país que celebra su Independencia. Justamente, el yo lírico observa un pueblo inmaduro que quizás no ha asimilado el hecho de ser libres y lo que esto implica.

El yo lírico primeramente realiza un mandato a esos hijos de la patria libre, “levanten la frente”, mientras que en la segunda estrofa se hace parte de ese pueblo al decir “sepamos ser libres”. Se insta a los ciudadanos a levantar la frente, no así los ojos, quizás porque con los ojos se mira (u observa), con la frente (o la mente) se piensa. El pensamiento entonces se dirige hacia la libertad, metaforizada como “sol refulgente de la libertad”.

²³ Los semas se tratarán ampliamente en el capítulo III de este trabajo investigativo.

El concepto de “libertad” en términos filosóficos presenta tres connotaciones: la primera se refiere a la “libertad frente al destino”, en donde el individuo logra sustraerse de un orden cósmico predeterminado. La segunda definición y que se percibe como la más cercana al texto, tiene que ver con la libertad social o política en la cual “los individuos pueden regir sus propios destinos sin interferencia de otras comunidades”. La tercera implica una relación con el estoicismo²⁴, en donde “el individuo puede disponer de sí mismo.” (Ferrater, 1974: 255). Es obvio que el ciudadano es un ser pensante.

El uso del verbo “sepamos” (en primera persona del plural) se presta para realizar una serie de elucubraciones, ya que implica la acción de aprender a vivir en libertad. No es entonces que la libertad se adquiere y se disfruta sin mayor conocimiento ni merecimiento; se debe saber actuar de determinada manera, quizás mostrando apego a la segunda definición de libertad antes expuesta, en donde los ciudadanos son capaces de gobernarse por sí mismos sin tener que depender del mandato de otros gobiernos.

Lo contrario a saber ser libres es continuar como “siervos menguados”. Un siervo equivale a un esclavo sin poder de decisión o un “*esclavo persona afecta a la gleba y que dependía del señor*” (Augé, 1961: 882).

²⁴ Estoicismo: se refiere a la fortaleza o dominio sobre la propia sensibilidad. Es una especie de panteísmo en el cual el bien obedece sólo a la razón.

Por otro lado, la palabra “menguado” también presenta una connotación que se ajusta en mayor grado a la finalidad del tema. Menguado significa entre otros: “*cobarde, tímido, sin ánimo, tonto, necio, ruin*” (1961: 634).

Esta situación de vida en libertad excluye la otra forma de vida, la de “siervos menguados”, precisamente porque representa la antítesis de estos valores. La Patria otorga esa condición inviolable: *derechos sagrados la Patria nos da*.

2.5.5 Amalgama texto-música

Al analizar el texto, encontramos una línea melódica ondulatoria, esto es, la combinación de segmentos ascendentes y descendentes a lo largo de toda la partitura. Si se realiza un vistazo superficial a la línea melódica, se podría concluir que los giros que se presentan son caprichosos, sin embargo, un análisis más exhaustivo demuestra que en realidad cada giro melódico obedece a una estrecha unión con la letra y su profundo significado.

Se observa una elasticidad melódica en el texto, en donde aparecen movimientos conjuntos, como también ascendentes y descendentes relacionados con los diversos pasajes del poema. Suelen presentarse intervalos mayores o saltos en la melodía cuando el mensaje encierra un significado mayor. A este respecto, Erns Toch menciona lo siguiente:

En aparente contradicción con la regla que exige que sea alcanzada una sola vez la cumbre tónica, hállanse aquellas melodías en las cuales no sólo se repite la nota más elevada, sino también la totalidad de la frase o del fragmento melódico en que está contenida. Trátase en estos casos de una a modo de figura retórica con la cual se

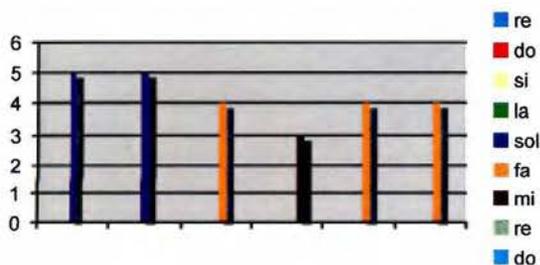
quiere subrayar enfáticamente el punto de culminación, a semejanza de las repeticiones que emplean también los poetas y los oradores para dar mayor fuerza de expresión y realzar la importancia de un concepto determinado. (Toch, 2004: 71).

2.5.6 Análisis primera sección

a) El mandato: primera y segunda estrofa o estribillo

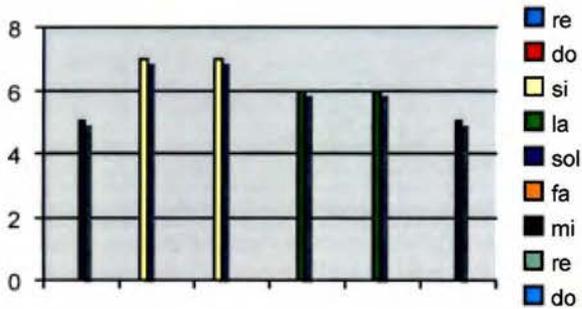
Seguidamente se procede a enfocar la relación existente entre texto musical y poema. Es pertinente aclarar que el texto musical presenta variaciones en cuanto a su estructura rítmica, ya que en ocasiones las figuras empleadas corresponden a grupos de dos *corcheas* seguidos de una *negra* y en otras ocasiones se emplea la figura de *corchea con puntillo* y *semicorchea* seguidos de una *blanca* o una *negra*. Esta particularidad se analizará al final de este segmento.

Los hijos del Pueblo



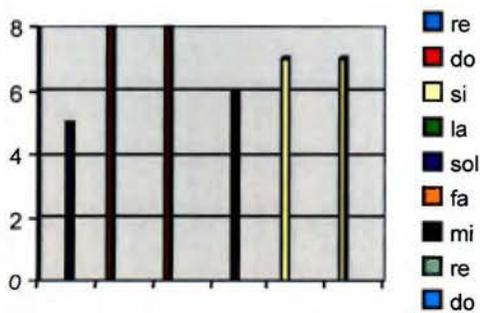
El giro melódico utilizado es un movimiento conjunto sin mayores saltos, más bien plano en su estructura.

El verso siguiente, *levanten la frente*, muestra un giro ascendente que coincide con el hecho de levantar la frente.



Seguidamente leemos

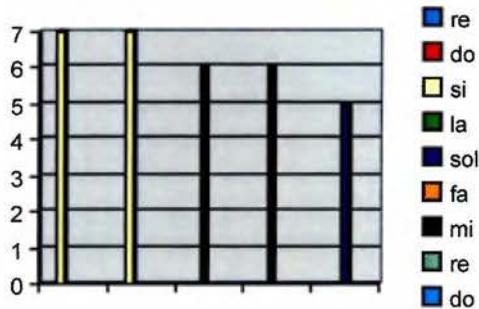
al sol refulgente



En este segmento la línea melódica ha ascendido hacia la nota *do*, lo cual mantiene una concordancia con el significado de la letra que dice “al sol refulgente”.

Concluye la oración diciendo:

de la libertad.



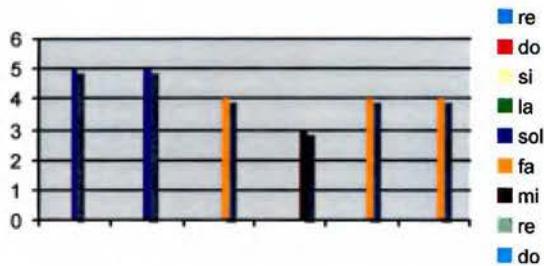
La línea melódica cierra en la nota media de la escala musical de la tonalidad de *Do Mayor*, el *sol*. Esta nota va seguida de un *silencio de corchea* que corresponde a la pausa producida por el verso final el cual termina en la palabra aguda *libertad*.

En la segunda estrofa el yo lírico asume la primera persona, formando parte de la proclama de libertad, en donde se invita a vivir en ella y no como esclavos sin determinación propia (“siervos menguados”, lo que implica estupidez, falta de juicio y cobardía). El yo lírico se hace parte de esa afirmación al decir “sepamos”, dando a entender que el ser libre conlleva un conocimiento de causa y que es la Patria misma la que otorga ese “derecho sagrado”. Esta última afirmación se repite deliberadamente dos veces, aumentando la importancia monumental que posee. A propósito de la repetición de palabras, nos dice Pelayo H. Fernández lo siguiente:

Estas figuras se basan en el efecto del ritmo sobre la sensibilidad humana. La reiteración de las palabras es síntoma de interés, emoción o énfasis, atrae la atención y

hace más intenso el significado: “La resonancia emotiva o fantástica del primer elemento resulta incrementada en el segundo (Fernández Pelayo, 1981: 40).

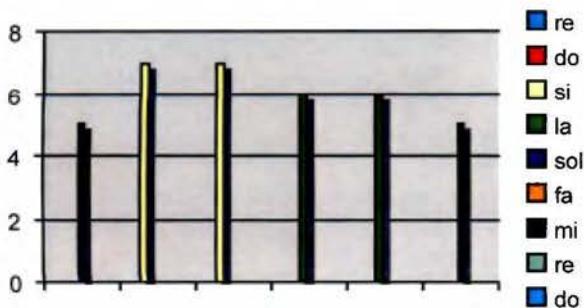
Sepamos ser libres



El giro melódico utilizado en este caso corresponde a una repetición exacta musicalmente hablando del verso primero. La melodía se sitúa en el punto medio de la escala musical, de manera que no representa ningún aspecto emocional relevante.

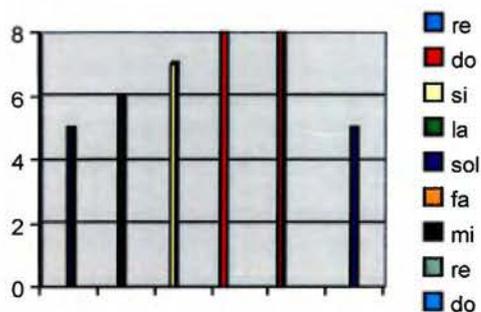
El siguiente verso completa el sentido del anterior:

no siervos menguados



Aquí se observa un ascenso en el giro melódico el cual muestra una concordancia con el significado de la oración, en donde se otorga una mayor importancia al hecho de no ser “siervos menguados” o esclavos, con respecto a “sepamos ser libres”. Su melodía y demás elementos musicales son homólogos con la primera estrofa. Luego se nota una elevación mayor de la melodía al decir:

Derechos sagrados



Llegamos al punto más relevante de esta oración y también la melodía realiza un giro mayor que llega hasta el *do7*, siendo el momento culminante y de cierre de lo expuesto anteriormente.

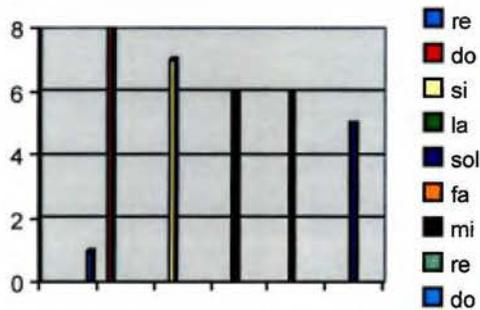
Seguidamente la melodía reposa en notas menos agudas que devuelven la calma momentáneamente:

la Patria nos da



Pero inmediatamente y con carácter enfático repite:

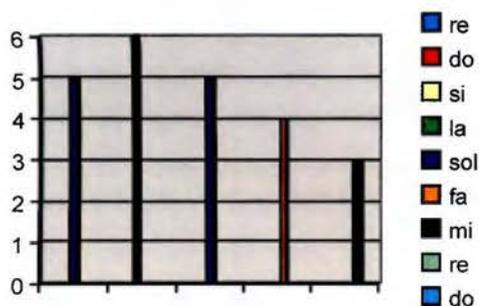
Derechos sagrados



Obsérvese el salto de *octava* del *Do central* (o *Do 5*) al *Do 6*. Cuando se toca o se canta realizando un salto de *octava*, se produce un esfuerzo adicional. En este caso en particular, el acento grave de la palabra “derecho” coincide con el acento natural que se le otorga al *do negra*, ya que se encuentra ubicado en el tiempo fuerte del *compás de 2/4*.

Se completa la oración al decir:

la Patria nos da.



El final nuevamente corresponde a un descenso en la intensidad de la fuerza melódica que concluye en la nota *mi*.

Es importante aclarar que en el texto analizado hasta este momento, la diferencia de las figuras rítmicas que en ocasiones se presentan como *corcheas* y *negras* y en otras como *corcheas con puntillo* y *semicorcheas*, están dispuestas de ese modo no en forma arbitraria sino más bien obedece a un reforzamiento de las ideas principales del texto, a saber, cuando el texto menciona “Los hijos del pueblo”, Sepamos ser libres”, “frente al sol”, Derechos sagrados” y finalmente, “la Patria nos da”, la Patria nos da”, el compositor utiliza las figuras rítmicas de *negras* y *corcheas*, en vez de *corcheas con puntillo* y *semicorcheas*. Resumiendo, podemos reconstruir estas ideas fundamentales y obtener lo siguiente:

Los hijos del pueblo, frente al sol, sepamos ser libres, derechos sagrados la Patria nos da. Derechos sagrados la Patria nos da.

Cuando las figuras rítmicas son de mayor duración como en este caso, el resultado es más enfático y se obtiene un sentido de más gravedad o solemnidad que cuando existen notas con *puntillo*, las cuales otorgan un carácter más liviano en el resultado final. Se logra de esta manera una relación estrecha con el discurso poético y la amalgama texto música es más que evidente.

En cuanto a la estructura gramatical, en términos generales se observa la aparición de la primera persona plural en las palabras “sepamos” y “nos”. Los verbos en tiempo

presente son “sepamos y “levanten”. En cuanto a los ejes semánticos encontramos la “libertad”, el ser “libres” , los “derechos” y la ‘Patria’. Los adverbios en su mayoría son positivos ya que abarca todo el estribillo a excepción de la expresión “no siervos menguados”.

b) La reflexión: tercera estrofa

A continuación se presentan dos estrofas de arte mayor²⁵ elaboradas en decasílabos (versos de diez sílabas) y que se enmarcan dentro del apartado de la reflexión. Su figura rítmica corresponde al *anapesto*, en el que el acento se encuentra en la tercera sílaba:

<i>Sí, cantemos el himno sonoro</i>	v v _ v v _ v v _ _
<i>a la Patria, al derecho y al bien,</i>	v v _ v v _ v v _ [_]
<i>y del pueblo los hijos en coro</i>	v v _ v v _ v v _ _
<i>de la ley juren ser el sostén.</i>	v v _ v v _ v v _ [_]

Se observa una estructura de la forma *ABAB*, en donde las palabras “sonoro” y “coro” mantienen una estrecha relación en la rima, una reforzando a la otra. La palabra “sonoro” se refiere a la intensidad que emiten instrumentos o versos, la voz o la palabra, mientras que “coro” según menciona Manuel Antonio Quirós:

Relacionada con la palabra latina *hortus*, jardín...grupo vocal, generalmente *a capella* (sin acompañamiento de órgano ni de orquesta), formado, por lo común por más de ocho voces [...] Poco a poco, su papel se fue reduciendo hasta quedar reducido a un

²⁵ Versos de nueve sílabas en adelante.

simple representante del pueblo; por eso predicaba ciertas virtudes: justicia, clemencia, sobriedad, paz, respeto y culto sagrado. (Quirós, 2005: 369-388).

De esta forma se aprecia cómo el coro, además es “sonoro”, lo que implica un elemento extra de fuerza, una aclamación a viva voz de todo un pueblo proclamando su derecho a vivir en libertad.

La rima es perfecta, ya que la igualdad alcanza a todos los sonidos (vocales y consonantes): *sonoro-bien, coro-sostén*.

El yo lírico se identifica con el pueblo, ya que participa del canto general, reafirmando esta actitud con un “sí” categórico. A continuación menciona los tres ejes fundamentales de este discurso: la patria, el derecho y el bien. De estos tres ejes, la referencia específica al “bien”, podría estar más cercana en su significado profundo a un enfoque estético relacionado con lo bello, ya que el yo lírico matiza su pensamiento filosófico desde la palabra, como se vislumbra en la siguiente cita:

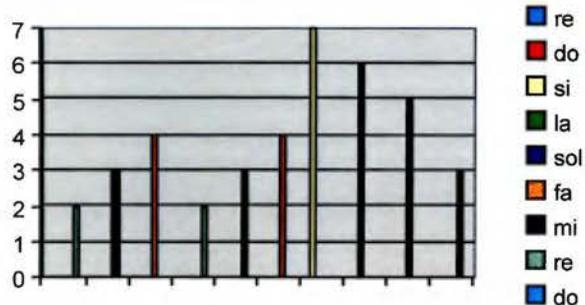
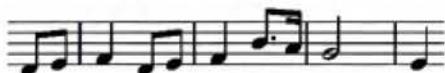
Más allá de las esferas de las formas visibles, existe la esfera invisible del pensamiento, y en medio de la inmensa variedad de las ideas, las hay inmutables, que deben constituir el fondo de todas las creaciones del espíritu humano.

Y al modo que la Moral no es la descripción de las acciones humanas tal cual se producen en la mutable escena del mundo, la Estética propiamente dicha no es, no debe ser, la descripción, exposición y análisis de las diversas producciones artísticas o literarias, que los pueblos civilizados nos han transmitido. Por encima de todos los hechos históricos y de las manifestaciones multiformes de nuestra voluntad, se cierne la idea del bien, de lo justo absoluto, y así sobre todas las concepciones del artista brilla la idea de lo bello absoluto. (Fernández, 2003: 34).

El significado profundo de los otros ejes semánticos será tratado con mayor rigor en el capítulo siguiente de este ejercicio académico. Sin embargo, puede observarse cómo los semas “pueblo”, “hijos”, “derecho” y “Patria” aparecen en forma repetitiva, al igual que en el estribillo, lo cual es un mecanismo de reforzamiento ideológico.

La propuesta musical será similar a los versos posteriores de igual estructura (otras secciones, por lo tanto no serán expuestos nuevamente) y presentan la siguiente forma melódica:

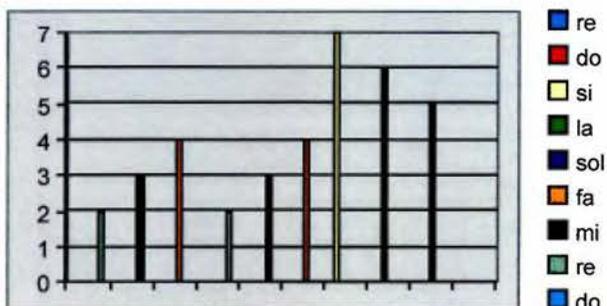
Sí cantemos el himno sonoro



Aquí se observa un mayor énfasis en las figuras rítmicas de *corcheas* y *negras*, luego aparece en menor grado la *corchea con puntillo* y *semicorchea* seguidas de una *blanca* y *negra*. La *blanca*, es la nota con mayor duración y corresponde a la palabra “sonoro”, lo cual contribuye a reforzar el significado majestuoso y rimbombante de esta palabra.

Seguidamente aparece:

A la Patria, al Derecho y al bien

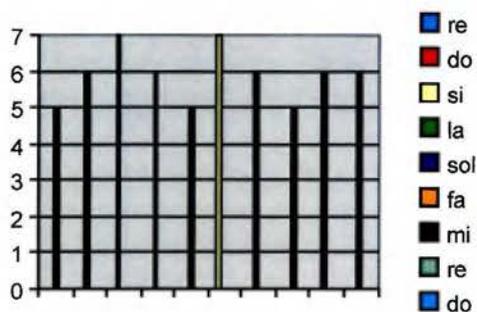


Estos dos versos comparten los mismos giros melódicos, ambos muestran un giro ascendente al decir “himno sonoro” y “derecho y al bien”, que hacen referencia al mensaje más importante aquí planteado, con la diferencia de que el último presenta una nota *blanca Sol* ligada a su homónima *negra*, utilizando para ello la *ligadura de prolongación*²⁶. Esto es muy significativo porque dicha prolongación logra que al cantar se deba aumentar la duración del sonido de esta nota al entonar la palabra “bien”. Es pertinente recalcar la contribución que el discurso musical logra cuando una letra es musicalizada, ya que este otro lenguaje maximiza el efecto que se desea realzar con el lenguaje poético.

Más adelante nos encontramos con un giro melódico que contiene una especialidad, una pequeña modulación hacia otra tonalidad seguida de otra de igual tamaño:

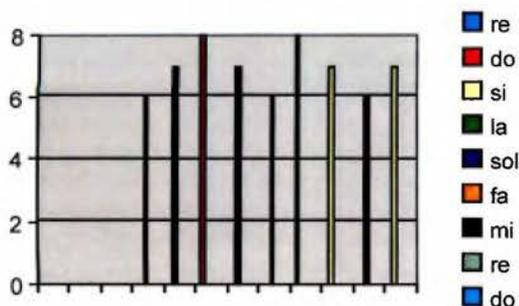
²⁶ La ligadura de prolongación es un signo que une dos notas de un mismo sonido y casi siempre de un mismo nombre, aunque sean de diferente duración. Por tanto, indica la unión del valor de la segunda nota al valor de la primera.

Y del Pueblo los hijos en coro



En esta parte del texto musical, la melodía junto con la armonía utilizada en el acompañamiento²⁷ realizan una pequeña modulación transitoria hacia la tonalidad de *Re menor*, sin embargo esto no se queda ahí, ya que seguidamente continúa este proceso de modulación hacia la tonalidad siguiente, *Mi menor*. El discurso poético nos va llevando hacia el objetivo principal: todos los ciudadanos deben sostener y preservar el sistema de derecho.

De la ley juren ser el sostén



²⁷ Ver explicación en el Análisis de la parte central, al inicio de este documento.

La sentencia final “de la ley juren ser el sostén” corresponde a la *modulación* última, ya que luego retorna en forma simple a la tonalidad inicial. Se observa de nuevo la aplicación de la *ligadura de prolongación* en la última nota que corresponde a la palabra “sostén”. El sonido se dilata por tres *tiempos* logrando así destacar la manera en que los ciudadanos deben mantener su apego a la “ley”.

La estructura gramatical de esta sección presenta un yo lírico plural que aunado al adverbio **sí**, refuerza la idea de entonar el Himno a viva voz. Los tiempos verbales se encuentran en tiempo presente, lo que sugiere un tiempo real, cualquiera que sea la época en que este Himno sea entonado: **sí cantemos**, de la ley **juren**. Los ejes semánticos se encuentran altamente marcados en esta sección: la **Patria**, el **derecho**, el **bien**, la **ley**. Asimismo los adverbios positivos dominan en la sección: *Sí cantemos el himno sonoro, a la Patria, al derecho y al bien, y del pueblo los hijos en coro, de la ley juren ser el sostén.*

Se presenta por primera vez el polisíndeton “y”, que luego se convertirá en una repetición diseminada, ya que aparecerá en estrofas posteriores: “y del pueblo los hijos en coro”.

La conclusión del primer fragmento se presenta en versos decasílabos similares al anterior. Sus terminaciones son *ante-or, ante-or* (denominada como *ABAB*), lo que lo acredita como rima consonante o perfecta. La cláusula en uso es la anapéstica.

Nuestro *brazo nervudo y pujante* vv_ vv_ vv_ [_]

contra el déspota e inicuo opresor, vv_ vv_ vv_
a los ruines esbirros espante vv_ vv_ vv_ [_]
que prefieren el ocio al honor. VV_²⁸ vv_ vv_

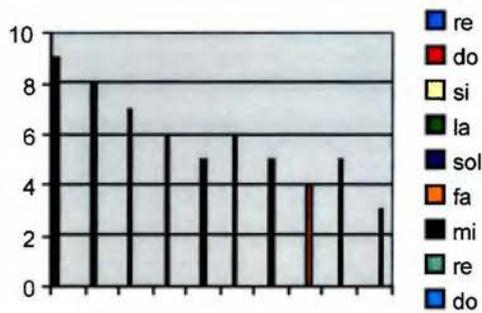
En algunos versos de esta estrofa se ha señalado en paréntesis el acento fuerte equivalente en el primero a la palabra “pujante”, luego “espante”. En relación con la música, se aprecia en la primera la utilización de una nota *blanca sol* que culmina la frase melódica con una nota *negra mi*. En el segundo caso, se presenta una particularidad, ya que la melodía incorpora cinco notas *negras* seguidas que se presentan desde el compás anterior (en el caso de la letra, desde el verso anterior). El pasaje se ve reforzado por un acompañamiento de *negras* en *octavas* que ha comenzado dos compases atrás.²⁹

Los giros musicales se presentan de la siguiente manera:

²⁸ Es conveniente aclarar que en este verso, la cláusula anapéstica se presenta agrandada, con la finalidad de mostrar de alguna manera que la duración rítmica es mayor que las anteriores, correspondiendo esta particularidad a las notas *negras* de la melodía, y que a su vez se encuentran reforzadas por un acompañamiento de *octavas* en la partitura musical.

²⁹ Ver partitura completa en Anexo I.

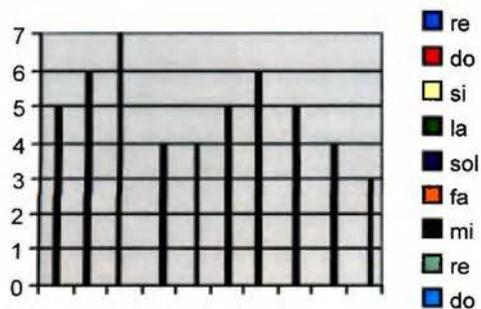
Nuestro brazo nervudo y pujante



Obsérvese cómo la idea musical termina en la nota *blanca sol* seguida de la nota *negra mi*, lo que equivale a la cláusula antes mencionada: vv_ [_]

El poema continúa:

Contra el déspota e inicuo opresor

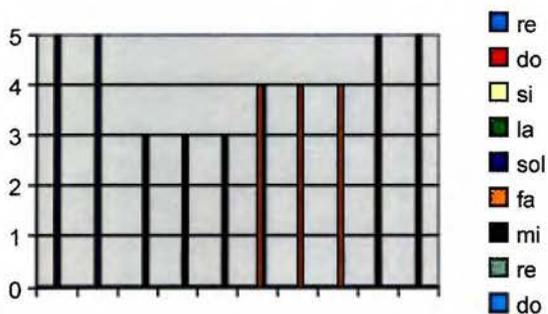


Es importante detallar cómo la melodía logra un engranaje perfecto en el segmento en que aparece “contra el déspota”. En la palabra “déspota”, convergen tanto la música

como la letra y su significado, ya que dicha palabra es esdrújula, o sea que su acento mayor se encuentra en la tercera sílaba, que coincide con la nota más alta de este segmento. Se observa cómo enseguida desciende la línea melódica, así como baja también la entonación. Otro factor musical interesante corresponde a la nota *mi* que se encuentra ligada a otra nota *mi* (*ligadura de prolongación*), recalcando la figura oscura del “opresor”. En este caso, la melodía alcanza el grado más grave en cuanto a la entonación, hecho que a su vez ratifica el sentimiento oscuro antes mencionado.

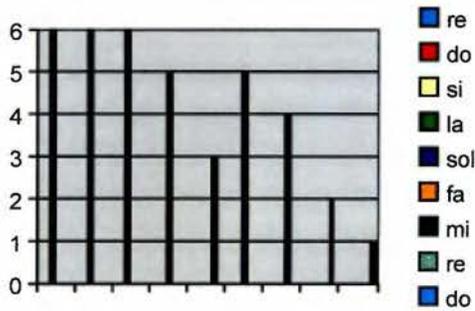
Seguidamente concluye esta estrofa enfatizando el cierre de la misma con el uso de una *cadencia perfecta*, la cual otorga la sensación de final, de cierre de una idea.³⁰

a los ruines esbirros espante



³⁰ Ver explicación de partitura en pág 72.

que prefieren el ocio al honor.



Las notas negras *sol sol la la la*, las cuales corresponden a las *octavas de negra* del acompañamiento.³¹ y que además son asimismo *negras*, lo que logra un acoplamiento perfecto en ambas manos. Esta particularidad coincide con la letra, en cuanto a que lo expresado es contundente en la afirmación: *que prefieren* el ocio al honor.

En adelante, los giros musicales no serán expuestos nuevamente, sólo mencionados, debido a que presentan el mismo patrón melódico que las anteriores estrofas.

En la estrofa citada, el sujeto hablante asume de nuevo la primera persona plural: “nuestro brazo”, formando parte de aquellos que serían capaces de desterrar a los impíos. Emplea el sustantivo “brazo” como sinécdoque, al asumir la parte por el todo. El brazo es fuerte y vigoroso (“nervudo y pujante”), en capacidad de ejecutar una acción que requiera energía y determinación. El brazo representa a toda una nación que está dispuesta a “espantar” al enemigo, a los “ruines esbirros”, esto es, secuaces a

³¹ Puede apreciarse el texto musical en forma completa al final de este capítulo, en el anexo 1.

sueldo, totalmente despreciables, esos que “prefieren el ocio al honor”. La palabra “ocio” se refiere a la “omisión de actividad”, mientras que “honor”, al “cumplimiento de deberes” (Augé, 1961: 693). El yo lírico hace uso de la antítesis al enfrentar estas dos ideas con la finalidad de marcar significativamente un contraste y hacer más evidentes las características de unos y otros. La oposición semántica entre el “ocio” y el “honor” no son contradictorias entre sí, de manera tal que su isotopía no se ve afectada:

La antítesis es una metábola de la clase de los metalogismos... Los metalogismos, en cambio resultan de operaciones no gramaticales, efectuadas sobre la lógica del discurso, y que afectan al significado, pero trascendiendo el nivel del léxico (puesto que la *desviación* no se da entre el *signo* y su *sentido*). Y requieren para su lectura un conocimiento previo del *referente*, mismo que puede hallarse en el *contexto* discursivo, o bien, puede corresponder a un dato extralingüístico (como ocurre en la *hipérbole*, en la *ironía*, o en la *paradoja*, por ejemplo) (Beristáin, 2000: 55).

La alusión hacia el “otro”, “el déspota” y a los “otros”, “los ruines esbirros” es sobresaliente. El primero es uno, singular, o quizás “uno” que representa a un gobierno extranjero: “el déspota e inicuo opresor”, esto es, el abusador del poder, el explotador injusto. El segundo se refiere a los “otros”, “los ruines esbirros”, que son los despreciables secuaces que trabajan a sueldo movidos por interés. Los verbos están utilizados en tiempo presente, lo que hace pensar que la acción de defender la Patria es constante en el tiempo, no sólo un hecho del pasado.

2.5.7 Análisis segunda sección

- a) Mandato: quinta y sexta estrofa (estribillo en su primera repetición)
- b) Reflexión: séptima estrofa

En este segmento del poema, se observa una estrofa de Arte Mayor, de versos decasílabos. Utiliza rima consonante cuyos versos terminan en *ado-ey, ado-ey*. Mantiene la cláusula anapéstica:

<i>Las cadenas rompió del pasado</i>	vv_	vv_	vv_ _
<i>la que fuera pacífica grey</i>	vv_	vv_	vv_ [_]
<i>y los libres su vida han sellado</i>	vv_	vv_	vv_ _
<i>con su sangre por Patria y por Ley</i>	vv_	vv_	vv_ [_]

Los primeros versos parecen hacer referencia a la Independencia obtenida en 1821, en donde el país se independizó de España sin que hubiera derramamiento de sangre: “las cadenas rompió del pasado, la que fuera pacífica grey”, mientras que los últimos dos versos pueden estar evocando la Batalla de 1856, en que sí hubo guerra y pérdida de vidas humanas: “y los libres su vida han sellado, con su sangre por Patria y por ley”.

Esta sección realiza una condensación de los principales hechos políticos de esa época; por un lado, el pasado de un pueblo acostumbrado a depender de otro pacíficamente, y que por otro lado, en los años posteriores a su Independencia ha logrado conservarla por medio de la sangre derramada en posteriores lides.

Nuevamente aparecen los significantes “Patria” y “Ley”, junto con los de libertad (“libre”) y el significante de valentía (“sangre” derramada). Esta particularidad convierte a esta estrofa en el segmento del poema de mayor contenido emocional y significativo, ya que juntos son el fundamento de la vida en libertad.

Desde un enfoque filosófico, el significante “ley” se entiende como:

Una norma o un conjunto de normas obligatorias. La obligación puede ser jurídica o moral, o ambas al mismo tiempo. El fundamento de la ley puede hallarse en la voluntad de Dios, en la voluntad de un legislador, en el consenso de una sociedad o en las exigencias de la razón. (Ferrater, 1974: 251).

Por su importancia dentro del contexto social, es pertinente tratar las connotaciones de “ley” en el capítulo segundo de este ejercicio académico.

En lo referente a las particularidades musicales, vemos que se mantiene el mismo esquema en cuanto a melodía, armonía y demás elementos que en la sección anterior, de modo que la melodía se presenta de manera idéntica musicalmente hablando a la estrofa correspondiente a la reflexión primera, en donde los giros melódicos están en estrecha relación con el significante, es decir, mostrando mayor intensidad en los giros ascendentes cuando la letra sugiere un evento más relevante que otros y disminuyendo o descendiendo cuando la idea corresponde a una conclusión o reflexión.

En relación con los aspectos gramaticales, el yo lírico se torna impersonal ya que evoca el pasado a manera de reflexión. Los verbos se muestran primeramente en tiempo pasado y posteriormente en tiempo presente: “rompió”, “fuera”, seguidos de “han sellado”. Se observa un uso constante y condensado de ejes semánticos como son “libres, sangre, Patria, Ley”. Los adverbios son todos positivos en este segmento central del Himno, situación que refuerza el carácter positivo del mensaje general de este texto poético:

*Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey*

*y los libres su vida han sellado
con su sangre por Patria y por Ley*

c) Conclusión: octava estrofa

A continuación aparece la conclusión de la segunda sección. Se presenta en versos decasílabos de arte mayor, el los que la rima es consonante, ya que las terminaciones corresponden a los finales *echos-on, echos-on*. La cláusula usada es la anapéstica:

<i>Sólo es hombre el que tiene derechos,</i>	v v _	v v _	v v _ _
<i>no el que vive en la torpe abyección,</i>	v v _	v v _	v v _
<i>y baluarte serán nuestros pechos</i>	v v _	v v _	v v _ _
<i>contra el yugo de inícua opresión.</i>	v v _	v v _	v v _ [_]

En los dos primeros versos, el yo lírico es omnipresente, ya que habla a manera de reflexión. Sin embargo, en los versos siguientes asume la primera persona del plural, tomando parte de la voz del pueblo.

La conclusión de este segmento radica en demostrar cuáles deben ser las características del hombre libre: básicamente el ser digno de reclamar sus derechos.

El sema “derecho”, la Real Academia Española lo señala como “el conjunto de principios, preceptos y reglas a que están sometidas las relaciones humanas en toda sociedad civil, y a cuya observancia pueden ser compelidos los individuos por la fuerza”. (R. A. E. 1961: 312).

Desde otra perspectiva histórica, el sema “derecho” se encuentra ligado al texto de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*³² de la Asamblea Constituyente Francesa del 26 de agosto de 1789 (este tema, como presenta relación con el contexto histórico, será tratado en el capítulo tercero de esta tesis). Sin embargo, es pertinente poner en evidencia en este punto del análisis retórico cómo un hecho histórico se inserta dentro de un signo artístico, como bien lo señala Lotman:

La organización retórica surge en el campo de tensión semántica entre las estructuras ‘orgánica’ y ‘ajena’; además sus elementos pueden ser interpretados doblemente en relación con esto. La organización ‘ajena’, incluso cuando es trasladada mecánicamente al nuevo contexto estructural, deja de ser igual a sí misma y se vuelve un signo o una imitación de sí misma. Así, un documento auténtico, al ser insertado en un texto artístico, se vuelve un signo artístico de documentalidad y una imitación de un documento auténtico. (Lotman, 1970: 12).

El hombre ideal se vislumbra entonces como aquél que no ha de merecer ninguna clase de humillación, ya que se encuentra resguardado y cubierto por todas las cláusulas que contiene el ser libre. La conclusión no queda ahí, sino que lanza una advertencia a aquellos que en el futuro osen transgredir esos derechos:

*y baluarte serán nuestros pechos
contra el yugo de inicua opresión*

El tercer verso (y baluarte serán nuestros pechos) se presenta como una sinécdoque, ya que asume la parte por el todo. El yo lírico se manifiesta en concordancia con la decisión de defender la Patria contra todo peligro esclavizante. Esos hombres libres se convertirán en las fortalezas que defienden los derechos que otorga la calidad de ciudadano libre.

³² Recopilación de máximas escritas por varios autores, en el siglo XVIII

El análisis musical presenta los mismo giros melódicos de la respectiva sección anterior correspondiente a la conclusión.

En este segmento se reflexiona en el presente pero se vislumbra el futuro, ya que el uso de los tiempos verbales así lo demuestra: primeramente aparecen los verbos “es”, “tiene”, “vive”, y luego “serán”. El yo lírico reflexiona acerca de las virtudes del ciudadano: “sólo es hombre el que tiene derechos” y luego se hace uno con el pueblo al mencionar “y baluarte serán nuestros pechos”. Los adverbios continúan siendo positivos en su mayoría, lo que evidencia una actitud y pensamiento dirigido a fortalecer la idea que se desea recalcar :

*sólo es hombre el que tiene derechos
y baluarte serán nuestros pechos
contra el yugo de inicua opresión*

Presenta un adverbio negativo: “**no** el que vive en la torpe abyección”. Es un rechazo categórico a una situación de bajeza y sometimiento, posición incompatible con el hecho de ser libres.

Se observa una repetición diseminada con el polisíndeton “y”. En esta sección aparece dos veces, primeramente en la estrofa inicial y luego en la segunda. En ambas ocasiones la sitúa al comienzo del tercer verso de cada una de ellas. “y” los libres, “y” baluarte. La posición es la misma que la usada en la primera sección.

2.5.8 Análisis tercera sección

a) Mandato: novena y décima estrofa (estribillo en su segunda repetición)

b) Reflexión: décimo primera estrofa

A continuación se expone la tercera parte y final del Himno en estudio. Comienza como en las demás secciones, con el estribillo. Luego continúa con la reflexión. Los versos son decasílabos de cláusulas anapésticas. Su rima es consonante haciendo énfasis en las terminaciones *era-az, era-as*.

<i>Nuestra raza la frente altanera</i>	v v _ v v _ v v _ _
<i>nunca incline en la empresa tenaz:</i>	v v _ v v _ v v _ [_]
<i>de la Patria la noble bandera</i>	v v _ v v _ v v _ _
<i>no dejemos plegarse jamás.</i>	v v _ v v _ v v _ [_]

El yo lírico se hace parte de la voz del pueblo (“nuestra”), con sus deberes y derechos, ya que manifiesta su conformidad con esa proclama de defensa de la Patria. En este punto, se podría especular cuáles son los mecanismos que a profundidad se manifiestan en “nuestra raza”, esto es, a qué raza se refiere el yo lírico, si a la del pueblo costarricense o a la suya propia. Este detalle será analizado en el siguiente capítulo.

El sema “raza” se identifica con la casta, con el linaje. Aparece de nuevo la palabra “frente” aunado a la palabra “altanera”, que desde un análisis poco profundo, vendría a significar lo mismo que el hecho de levantar la frente (“levanten la frente”), como se puede apreciar en el estribillo, empero adquiere mayor relevancia sumado a la palabra “altanera” que significa soberbio, altivo, orgulloso, erguido. (Augé, 1961: 684). Esta combinación podría estar reforzando la idea de soberanía frente a la de sumisión.

La relevancia implícita en las palabras puede representar diferencias en su carga semántica; las palabras pueden ser “enérgicas” o “débiles”, dependiendo de la impresión que causen en el receptor: “Se conseguirá dar energía a las palabras, cuidando mucho de que sean lo más claras, propias, exactas y precisas que pueden ser, y vigorizándolas con la adición de algún epíteto o imagen.” (Delgado, 1867: 30).

De esta manera se representan, tanto el yo lírico y el pueblo, como una estirpe poderosa, enérgica, valiente, que jamás depondrá sus valores patrios ante fuerzas foráneas que impliquen caer en la dominación extranjera o la entrega de la soberanía: “de la Patria la noble bandera no dejemos plegarse jamás”.

A este respecto, el sema “noble” podría leerse con un significante que traspasa el significado, ya que según la R.A.E. la palabra “noble” procede del latín *nobilis* que quiere decir preclaro, ilustre, generoso. Sin embargo también menciona lo siguiente: “Dícese de la persona que por su ilustre nacimiento o por concesión del soberano posee algún título del reino y por extensión de sus parientes”.

En este caso, la “noble” es la bandera, quizás porque la bandera de Costa Rica ostenta los mismos colores y casi la misma distribución que la bandera de Francia, siendo éste el país donde se forjaron los “derechos y deberes del hombre y del ciudadano” y en la que efectivamente está inspirada su creación. De manera que por partida doble este sema podría significar ambas cosas.

El yo lírico insiste en que jamás deberá “plegarse”, esto es, doblarse, ceder, someterse. Evidenciamos de nuevo la carga semántica de esta palabra que, unida a la “noble bandera de la Patria”, no se debe dejar doblegar.

Esta última sección muestra un uso frecuente e incisivo del yo hablante: “nuestra” raza, no “dejemos”. Los verbos se presentan en tiempo presente: nunca “incline”. Los ejes semánticos son: la “frente altanera” y De la “Patria”.

Los adverbios en esta ocasión se muestran divididos en partes iguales: dos son positivos: “Nuestra raza la frente altanera”, “De la Patria la noble bandera” y dos son negativos: “nunca incline en la empresa tenaz”, “no dejemos plegarse jamás”.

Hay una clara advertencia a futuro: “no dejemos plegarse jamás”.

c) Conclusión: décima segunda estrofa

La última estrofa se presenta en versos decasílabos de rima imperfecta, ya que las terminaciones son asonantes salvo la terminación del segundo verso con el último: *ante-ul, ado-ul*. La cláusula empleada continúa siendo la anapéstica, ya que mantiene el acento mayor en la tercera sílaba:

<i>Suelta al viento flamée ondulante</i>	v v _	v v _	v v _ _
<i>cual celaje de espléndido tul</i>	v v _	v v _	v v _ [_]
<i>tumba sea del bravo soldado</i>	v v _	v v _	v v _ _
<i>el pendón blanco, rojo y azul.</i>	V V _	v v _	v v _ [_]

La conclusión muestra un yo lírico semejante al de la segunda sección, manifestándose omnipresente y realizando una reflexión en torno a la bandera

nacional. Además utiliza toda su carga semántica como resguardo de otro símbolo nacional. ¿Podría ser acaso el “bravo soldado” Juan Santamaría?

Es pertinente hacer una reflexión en este punto, ya que las disertaciones acerca de la Independencia de Costa Rica como de la Batalla de 1856 se han interpuesto a través de la historia del país. No sería extraño entonces que esta dualidad se haya presentado aún antes la época en que fue escrito este Himno y que el yo lírico reflexione acerca de este tema:

El contexto en que se produjo este resurgimiento está determinado por dos elementos fundamentales. Primeramente, hacia 1885 la imagen de Santamaría brota como un instrumento de lucha y unidad en el discurso político costarricense en contra de las ambiciones del dictador guatemalteco Justo Rufino Barrios y de su proyecto de reunificar por la fuerza a los países centroamericanos en la República Federal de Centroamérica. En segunda instancia, el soldado Juan se rescató como parte de un proyecto de fortificación de la celebración de la independencia nacional que se promovió en la década de 1880 junto con la organización de exposiciones nacionales y de ampliación del espacio público urbano y lo que ha sido denominado la invención de la nación costarricense. (Palmer, 2004: 259-312).

Resulta asimismo pertinente detenerse en la expresión:

*Suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de espléndido tul*

La imagen concebida de la bandera ondeando con sus destellos en una explosión de colores semeja un vivo atardecer. Además de ser una metáfora magistralmente concebida, al asociarla con el firmamento que cubre todo el territorio nacional, cobija también a manera de lápida el recuerdo del *bravo soldado*.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra “pendón”, aparte de referirse a una bandera de determinadas medidas y aspecto (que no corresponden a

las dimensiones de la bandera en cuestión), es además una “divisa o insignia usada por iglesias y cofradías para guiar las procesiones”. La evocación al *pendón blanco, rojo y azul*, podría estar refiriéndose no sólo a la bandera en su estado físico, sino también al símbolo por el cual es conducido el país (en este caso, el significado intrínseco de la bandera de Francia y la *Proclama de los Deberes y Derechos del ciudadano*). Ahondar más en este tema es correspondencia del capítulo tercero de este ejercicio académico.

En el segmento final, se nota una ausencia de personas del discurso lírico. Los verbos están dispuestos en tiempo presente. Los ejes semánticos apuntan exclusivamente al “bravo soldado”. Dominan los adverbios positivos, como conclusión afirmativa de todo el texto poético:

*Suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de espléndido tul,
tumba sea del bravo soldado
el pendón blanco, rojo y azul.*

2.6 Elaboraciones literarias: las unidades de sentido

En la siguiente lexicometría se observa la frecuencia con que se han utilizado los semas presentes en el texto.

Cuadro 1

Lexicometría

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Patria									x
Derechos								x	
Sagrados						x			
Hijos				x					
Pueblo				x					
Frente				x					
Libertad			x						
Libres				x					
Bien	x								
Ley		x							
Sí	x								
No			x						
Y			x						

Es evidente que “Patria” es la unidad de sentido más utilizada, lo cual refuerza la característica principal de este himno en cuestión, ya que se denomina *Himno Patriótico*. Seguidamente aparece el tema de los “Derechos” en segundo lugar de reiteración, estrechamente unido al adjetivo “sagrados”. Esta afirmación da cuenta de la importancia otorgada al beneficio derivado de vivir en libertad.

Luego aparecen en igual número de repeticiones: “hijos, pueblo, frente, libres”. Haciendo una deconstrucción de este texto, podemos pensar que el mensaje escindido

se encuentra ligado a un pensamiento que habla básicamente de los hijos de un pueblo libre y pensante.

Se repite tres veces el polisíndeton “y”, el cual hace las veces de afirmación y nexo de las referencias al pueblo, a los hijos, y a lo que ellos representan para la Patria: el bastión que la ha de defender: “y del pueblo, y los hijos, y baluarte serán nuestros pechos”.

Muy cercano a estas afirmaciones se encuentra la repetición de los semas “libertad”, “Sí”, “no”. “Sí”, para lo que implica ser libres y soberanos; “no” para lo que impediría el goce pleno de esa libertad. De igual manera, se otorga un “sí” a la “Ley” y al “Bien”, poniendo en evidencia que la ley es un bien del ser humano

2.6.1 El cuerpo como metonimia de la nación

Se hace mención a las siguientes partes del cuerpo humano

Cuadro 2

Partes del cuerpo

	1	2	3	4
Frente				x
Brazo	x			
Pechos	x			
Sangre	x			

Estos cuatro elementos de la figura humana son una metonimia del cuerpo de la nación, ya que el ciudadano es un ser pensante (frente) capaz de poner a disposición su fuerza para defender los intereses de la Patria (brazo), que posee el elemento vital para lograrlo (sangre) y que además cuenta con sentimientos nobles dirigidos hacia el Bien (pechos).

En el poema aparecen tres referencias directas de la primera persona plural “nuestro”, en la primera sección del poema unido al sustantivo “brazo”: “nuestro brazo”. En la parte central, cuando dice “nuestros pechos” y al final del poema lo vuelve a repetir, pero esta vez seguido de “raza”, “nuestra raza”.

La reiteración y apropiación de parte del yo lírico, manifiesta un deseo de pertenencia e identificación con el pueblo al que alude el poema: “La repetición de palabras es síntoma de interés o emoción: la reiteración fonética representa la insistencia o el énfasis”. (Lapesa, 1968: 39). El yo lírico es a su vez, un ente reproductor de una ideología con la cual se siente identificado, formando parte de un mecanismo de programación. Se deduce por tanto, que los costarricenses son visualizados como un pueblo enérgico y bravío.

El poema en su totalidad también es metonimia de la historia de la nación, ya que si se observa cuidadosamente, al inicio del poema se vislumbra un amanecer, no sólo del día, sino de un pueblo que está llevando a cabo un proceso de aprendizaje para vivir en libertad y conservarla:

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad*

El yo hablante recurre a la naturaleza (sol refulgente) para relacionarlo con una existencia vivida en libertad. El sol es refulgente, brillante, con una luz que ilumina con fuerza, que aclara el pensamiento de los hijos del pueblo. Se vislumbra una nación en la cual esa luz se encuentra cubriendo todo el territorio.

Al finalizar el poema se presenta el ocaso del día, el atardecer, que sin embargo no termina con la noche, sino que manifiesta una sentencia *ad perpetuam*:

*Suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de espléndido tul*

Se descubre una referencia velada a la existencia terrenal entrelazada conjuntamente con la referencia al día, en donde primero se es hijo, luego hombre y finalmente se fenece. El poema acaba dictando la sentencia que declara la perpetuidad de la bandera nacional y lo que significa, más allá del término de la vida; los Derechos, los Deberes y el Bien han de cobijar a los habitantes del país eternamente:

Los hijos del pueblo (primera estrofa y estribillo)

Sólo es hombre (parte central del poema)

*tumba sea del bravo soldado
el pendón blanco, rojo y azul.* (fin del poema).

El yo lírico despliega siete imperativos esenciales:

Levanten la frente
Sepamos ser libres
Sí, cantemos el himno sonoro
Nunca incline en la empresa tenaz
No dejemos plegarse jamás
Suelta al viento flamee ondulante
Tumba sea del bravo soldado

Todas estas particularidades que aunadas a un discurso musical paralelo elaborado cuidadosamente junto al discurso poético, ratifican y contribuyen a dotar de gran fuerza y poder de convencimiento a este Himno Patriótico. Estos imperativos preparan psicológica y anímicamente a un pueblo acerca de cómo vivir en libertad.

2.6.2 Las acciones

El manejo del tiempo manifiesta una preferencia hacia el tiempo presente, un poco menos al futuro y en menor grado al pasado. Si se observa con detenimiento la estructura completa, puede apreciarse una gran cantidad de verbos en tiempo presente y en menor grado en pretérito y futuro.

Cuadro 3

Las acciones

Verbos	Presente	Pretérito	Futuro
levanten	3 veces		
sepamos	3 veces		
cantemos	1 vez		
juren	1 vez		
espante	1 vez		
prefieren	1 vez		
rompió		1 vez	
fuera		1 vez	
han sellado		1 vez	
tiene	1 vez		
serán			1 vez
incline	1 vez		
dejemos	1 vez		
flamee	1 vez		
sea	1 vez		

Esta característica muestra que la concepción del punto medular de este Himno (la Independencia de Costa Rica) se manejó a manera de reflexión en el año 1883, aunque el motivo que lo generó fueran los hechos acaecidos sesenta y dos años atrás (1821). Por este motivo, únicamente uno de los verbos se presentan en tiempo pretérito, justamente en la parte central del poema, en donde hace referencia al pasado vivido bajo el dominio del gobierno español: “las cadenas **rompió** del pasado la que fuera pacífica grey”. Por otro lado, el único verbo utilizado en tiempo futuro, forma

parte del verso que recalca las condiciones del “ser hombre” con todos sus derechos y deberes de ciudadano:

*“Sólo es hombre el que tiene derechos,
no el que vive en la torpe abyección,
y baluarte **serán** nuestros pechos
contra el yugo de inicua opresión”.*

Obsérvese la reiteración del tiempo presente en todo el poema, con excepción de la estrofa que señala brevemente al pasado vivido bajo el dominio español:

*Las cadenas **rompió** del pasado
la que **fuera** pacífica grey
y los libres su vida han sellado
con su sangre por patria y por ley.*

La alusión al futuro se encuentra únicamente en la siguiente estrofa:

*Sólo es hombre el que tiene derechos,
no el que vive en la torpe abyección,
y baluarte **serán** nuestros pechos
contra el el yugo de inicua opresión.*

2.6.3 El temperamento

El poema en análisis ostenta un carácter fuerte y marcial, debido en parte a su estructura musical, pero también al contenido genérico de los sustantivos y adjetivos, ya que la mayoría son masculinos. En el siguiente cuadro se hace evidente este aspecto.

Cuadro 4

El temperamento

Género masculino		Género femenino	
Sustantivos	Adjetivos	Sustantivos	Adjetivos
hijos (3 veces)	menguados	frente (4 veces)	pacífica
pueblo (4 veces)	sonoro	libertad (3 veces)	torpe
sol	déspota	Patria (6 veces)	inicua
siervos	inicuo	ley (2 veces)	altanera
derechos (6 veces)	ruines	cadenas	tenaz

derecho	espléndido	grey	noble
bien	bravo	sangre	
coro	blanco	abyección	
brazo	rojo	opresión	
opresor	azul	raza	
esbirros	refulgente	empresa	
ocio		bandera	
honor		tumba	
pasado			
baluarte			
pechos			
yugo			
viento			
celaje			
tul			
soldado			
pendón			

El dato anterior es clara muestra de la finalidad de este himno, ya que no está dirigido a conciliar paz, sino más bien, es un llamado a la lucha por defender y mantener la patria libre y soberana. La Patria en este caso, no es la “madre patria”; el sitio que nos cobija y resguarda del mal, sino que es el bien supremo de los ciudadanos y por tanto se debe proteger, no viceversa.

2.7 Música y lenguaje

A lo largo de la partitura se observa cómo el discurso musical refuerza el poético con el uso de *octavas* en el *acompañamiento*. En la siguiente imagen se puede notar esta característica, reflejada en:

Los últimos ocho compases del estribillo

*derechos sagrados la Patria nos da,
derechos sagrados la Patria nos da.*

re-chos sa-gru-dos la Pa-tria nos da. De-

Al final de la primera sección, en la parte de la reflexión

*a los ruines esbirros espante
que prefieren el ocio al honor.*

Segunda sección, en la reflexión

*y baluarte serán nuetros pechos
contra el yugo de inicua opresión.*

Por último, en la tercera sección, también en la reflexión

*tumba sea del bravo soldado
el pendón blanco, rojo y azul.*

La fuerza lúdica que generan las metáforas queda plasmada en la siguiente cita: *La impresión es sustento de aquella cadena magnética que decía Platón, la cual baja desde el dios hasta el pueblo, cruzando el corazón del poeta y la boca del recitador.* (Reyes, 1942: 8).

Y es que las metáforas y en general el lenguaje figurado contenido en la poesía, tiene el poder de encantar, de hechizar:

Este es el efecto de todos los tropos: no contentos con transmitir ideas y pensamientos, ‘los pintan con mayor o menor viveza y los visten de colores más o menos ricos; como otros tantos espejos reflejan los objetos bajo diferentes aspectos y los muestran a una luz más intensa; les sirven de adorno, dándoles relieve y nuevo encanto; presentan ante nuestros ojos una serie de imágenes y cuadros en los que podemos reconocer la naturaleza y donde ella misma se nos muestra con nuevos encantos’ (Fontanier, 1968: 174).

El poeta hace uso del lenguaje figurado en reiteradas ocasiones a lo largo del texto. Entre otros, es notorio el uso de perífrasis, con las cuales realiza un rodeo de la idea principal:

*Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey*

en vez de decir, por ejemplo: el pueblo pacífico se liberó de la esclavitud.

o también:

*Suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de espléndido tul*

para decir simplemente : la bandera se extienda libre con sus hermosos colores.

También se encuentran licencias poéticas como son aquellas que se refieren a la transposición del orden normal de la oración. Algunos ejemplos a continuación:

y del pueblo los hijos en coro

en vez de:

y los hijos del pueblo en coro

nótese que así el yo lírico logra diferenciar esta oración de la del inicio del poema (Los hijos del pueblo).

También encontramos lo siguiente:

de la ley juren ser el sostén

en lugar de:

juren ser el sostén de la ley

o

*Nuestro brazo nervudo y pujante
contra el déspota e inicuo opresor,
a los ruines esbirros espante
que prefieren el ocio al honor.*

en vez de

Nuestro brazo nervudo y pujante
contra el déspota e inicuo opresor
espante a los ruines esbirros
que prefieren el ocio al honor.

Además:

y baluarte serán nuestros pechos

en lugar de:

y nuestros pechos serán baluarte

Continúa

de la Patria la noble bandera

en vez de:

la noble bandera de la Patria.

También se observa en la estrofa una reiteración fonética en el uso repetido de la consonante “r” y “s” y de la sílaba “e”: “a los ruines esbirros”.

En esta estrofa podemos observar cómo el orden ha sido modificado en virtud de lograr el efecto diferente que el poeta desea. Esta es una característica del lenguaje poético que hace uso de giros sintácticos especiales como el hipérbaton para lograr un efecto especial o un ajuste en la rima.

En cuanto a la utilización de figuras retóricas propiamente dichas, el yo lírico en apariencia manifiesta una escasa utilización. Sin embargo, si se realiza un análisis a profundidad, puede observarse cómo el uso de figuras literarias, en tanto figuras de pensamiento, contribuyen a reforzar el mensaje del texto y le otorgan plasticidad. Entre ellas, las siguientes:

Los hijos del pueblo

Perífrasis utilizada para trascender el sentido de “ciudadanos”, ya que evoca a los miembros de una nación. Los “hijos” son herederos y gozan de toda la protección de sus padres, calidad que les otorga derechos y deberes para con ellos. Los “padres”, en este caso, el “padre” o figura paterna, hace evidente el enfoque patriarcal manifiesto en el Himno, en contraposición con el *Himno Nacional de Costa Rica*, como se expondrá en el capítulo final de este trabajo.

Levanten la frente

Perífrasis utilizada para indicar la posición a asumir por parte de los ciudadanos libres; es una actitud pensante, la frente dirigida hacia lo alto, hacia la luz del conocimiento y la razón. La cabeza erguida en señal de orgullo y dignidad.

Al sol refulgente de la libertad

Metáfora que evoca el sema de la “libertad”, y que gracias al poder de esta figura literaria trasciende el significado para así lograr un significante que hace ver todo el brillo, la luz y el calor del sol; brillo que destaca en la oscuridad, luz que ilumina el pensamiento y calor que cobija a los hijos de un pueblo.

*Las cadenas rompió del pasado**la que fuera pacífica grey*

Metonimia y **perífrasis** utilizadas con la finalidad de visualizar en una oración aquello que fue una época vivida en ausencia de libertad, situación que generaba encadenamiento, opresión, enajenación, dominio de un país diferente, de una idiosincracia ajena, de un pasado extraño al propio.

*Suelta al viento flamee ondulante**cual celaje de espléndido tul*

Aparece primeramente el uso de **perífrasis** al mencionar “suelta al viento”. Esta expresión evoca un sentimiento de total libertad, ya que el objeto a que hace referencia (la bandera), se ha de encontrar “suelta” y ondeando al “viento”, esto es, sin ataduras de ninguna especie porque el viento se mueve por donde quiere y nada lo detiene o lo conduce. Además, se desea que “flamee ondulante”, lo que sugiere un deseo de luminosidad permanente y cadenciosa. El **símil** utilizado: “cual celaje de espléndido tul” compara la bandera de la Patria con el firmamento entero, el cual cubre de principio a fin a la nación libre llenándolo de colores maravillosos y delicados que inspiran sentimientos de bondad en concordancia con lo espiritual y lo sobrenatural.

2.8 Conclusiones parciales

Se concluye esta parte del trabajo con las siguientes conclusiones parciales:

Tanto el discurso literario como el discurso musical presentan repeticiones que lejos de significar debilidad, más bien son parte indispensable en el reforzamiento de las ideas medulares de todo el poema.

Desde el punto de vista musical, la repetición principal se manifiesta en el estribillo, ya que la partitura está hecha a la manera de un *rondó ritornello*.

Esta estructura musical es óptima para preparar anímicamente al oyente o cantante, ya que anuncia y refuerza las ideas principales del poema.

El segmento a su vez concentra en sus palabras los semas de mayor relevancia, que luego se van a continuar presentando en forma diseminada a lo largo del mismo.

Las estrofas siguientes o períodos secundarios mantienen una estructura de pregunta y respuesta con un carácter ascendente en cuanto al matiz, que está en concordancia con la elevación de los giros melódicos. Toda esta construcción se encuentra íntimamente ligada al contenido poético de las estrofas.

Se nota la emergencia de varios discursos; por un lado la referencia directa a la Independencia del país y por otro lado, aunque en forma velada, los hechos acaecidos en fechas posteriores a ésta, como fue la Batalla de 1856. Estos hechos serán explorados en los capítulos siguientes.

Cabe mencionar las diferentes posturas que asume el yo lírico; en ocasiones se presenta omnipresente y en otras aparece en primera persona del plural.

El lenguaje utilizado es un lenguaje cuidadosamente seleccionado con la finalidad de que el mensaje final cale profundamente en la mente del que canta o del que escucha.

El uso de un lenguaje expresivo contribuye a expresar de forma más convincente el mensaje que se quiere proyectar, debido a que con su uso, el contenido del mismo trasciende los límites del entendimiento, llevando al escucha o intérprete a un estadio superior: el del espíritu.

El perfil del costarricense es visualizado como un individuo enérgico y valeroso: “Nuestro brazo nervudo y pujante”, “Nuestra raza la frente altanera”, “y baluarte serán nuestros pechos”. El ciudadano costarricense es capaz de defender y perpetuar sus derechos y de cumplir con sus deberes.

El carácter fuerte y aguerrido del Himno sugiere un canto de lucha por la Patria y por la libertad, así como la defensa de los derechos del ciudadano. El discurso del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* es en realidad una reflexión y una instancia a perpetuar esos valores a través del tiempo.

Es manifiesta la relevancia que se desprende de la Retórica. Gracias a ella, el impacto que genera en el que la recibe es causa de un mayor impacto emocional.

El análisis retórico del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* demuestra que el uso apropiado de las palabras, unidas al lenguaje poético y a la amalgama del discurso lírico con el lenguaje musical colaboran para lograr un efecto mayor en el emisor.

El palimpsesto que es esta obra artística es un claro ejemplo de la asociación de las ideas, de la unión de recursos tanto literarios como musicales que, unidos en un solo texto, expresan mucho más que una oda a la Independencia de Costa Rica.

Es innegable la repercusión que tuvieron algunas corrientes filosóficas europeas, al igual que acontecimientos de gran relevancia de épocas anteriores, como fueron la *Declaración de los Derechos del Ciudadano*, y el aporte intelectual que brindaron al país los gestores de este Himno Patriótico.

En síntesis, este Himno insta al disfrute de la Libertad, al Estado de Derecho y al Bien, ya que son valores adquiridos por los costarricenses, y deben ser defendidos y conservados por siempre.

No existe ninguna referencia a la Paz, más bien, hay una clara propuesta de defensa ante cualquier amenaza en contra de la libertad y los derechos soberanos de la nación y sus conquistas ciudadanas.

La creación del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* elaborada por don Juan Fernández Ferráz en el texto poético y José Campabadal en el aspecto musical, se vislumbra como un trabajo concienzudo cuidadosamente elaborado en donde convergen todos los elementos antes expuestos.

CAPÍTULO III

DERECHOS SAGRADOS LA PATRIA NOS DA

3.0 *Derechos sagrados la Patria nos da*

La creación del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* es hasta el momento un acontecimiento no estudiado. Surgen entonces preguntas acerca de los motivos que propiciaron su elaboración, así como el significado de su letra, el contexto histórico en que se realizó, la proveniencia del autor de la letra al igual que el compositor de su música, cuáles acontecimientos importantes del país pudieron haber dado pie a su aparición. Todos estos son motivos fundamentales para realizar un análisis de este Himno desde el punto de vista de la Teoría Sociocrítica, ya que con ella se descubre lo social dentro del texto literario, para así poder esclarecer todos aquellos elementos que lo hicieron posible.

Para llevar a cabo un estudio sistemático, se procederá a realizar, en primer término, un análisis de su título, como también del incipit, por la relevancia que estos dos aspectos contienen en el proceso de estudio del poema y posteriormente se irán integrando aspectos fundamentales de la teoría sociocrítica.

3.1 Análisis Sociocrítico

Himno Patriótico al 15 de Setiembre

1883

Letra: Juan Fernández Ferráz

Música: José Campabadal

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente*

de la libertad

*Sepamos ser libres
no siervos menguados
derechos sagrados
la Patria nos da
Derechos sagrados
la Patria nos da.*

*Sí, cantemos el himno sonoro
a la Patria, al derecho y al bien,
y del pueblo los hijos en coro
de la ley juren ser el sostén.*

*Nuestro brazo nervudo y pujante
contra el déspota, inicuo opresor
a los ruines esbirros espante
que prefieren el ocio al honor.*

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad*

*Sepamos ser libres
no siervos menguados
derechos sagrados
la Patria nos da
Derechos sagrados
la Patria nos da.*

*Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey
y los libres su vida han sellado
con su sangre por Patria y por Ley.*

*Sólo es hombre el que tiene derechos,
no el que vive en la torpe abyección,
y baluarte serán nuestros pechos
contra el yugo de inicua opresión.*

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad*

*Sepamos ser libres
no siervos menguados
derechos sagrados
la Patria nos da
Derechos sagrados
la Patria nos da.*

*Nuestra raza la frente altanera
nunca incline en la empresa tenaz:
de la Patria la noble bandera
no dejemos plegarse jamás.*

Suelta al viento flamee ondulante

*cual celaje de espléndido tul,
tumba sea del bravo soldado
el pendón blanco, rojo y azul.*

3.1.1 El título- el incipit

El título, además de ser la primera enunciación al abordar un texto, es por lo general un condensado de las ideas que serán desplegadas en el transcurso del poema, establecen un protocolo de lectura y van a fungir como programadores de la misma, haciendo más fácil la decodificación del texto y a la vez, realizando una función persuasiva. En el caso que nos atañe, *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, el título se enmarca de lo que se conoce como título nominal, debido a que carece de verbos. Según Chaverri, esta clase de títulos presenta rasgos de “informatividad”, lo que significa lograr el mayor efecto posible con el menor número de palabras, su “asertividad” o cualidad de “verdad”, su “descriptividad impersonal, su “estereotipo” o palabra fijada o repetitiva que define su contenido y su “no independencia”, ya que no puede alejarse del texto que está presentando (Chaverri, 1986:47).

En este Himno, el incipit arrastra mayores connotaciones, debido a que el título de un Himno no sólo anuncia un texto, sino que además convoca a una acción determinada: cantar. La acción de cantar conduce de inmediato a un sentimiento lúdico, y además, el hecho de hacerlo en comunidad (como sucede con los himnos) presupone una acción compartida: el enunciado es repetido por un conglomerado de personas que reproducen el mensaje enriqueciéndolo con nuevos elementos, ya que, como explicamos en el capítulo segundo, el lenguaje musical provoca vivencias y experiencias propias en cada sujeto individual, que, al manifestarse en comunidad, se

vuelve colectivo. El sujeto colectivo entonces realiza una acción performativa sin importar cuánto tiempo haya transcurrido desde el momento de la creación de un himno. El mensaje original es retomado, revivido, matizado con nuevos elementos propios de cada época, sin importar que el enunciado y la música sean las mismas: la enunciación se va a plegar a las ideologías liberales, neo-liberales o cualesquiera que se encuentren vigentes según cada momento histórico.

La puesta en marcha de un conglomerado de personas que en un momento entonan un canto, repitiendo la misma letra, la misma música, el mismo mensaje, adquiere una fuerza ideológica que se multiplica aún más, ya que también alcanza o provoca sensaciones no sólo en el que canta sino también en el que escucha. De esta forma, la acción generada por el canto de un himno puede incitar una reacción en cadena mucho mayor a la de un discurso carente de música.

Dentro de los elementos de programación ideológica que representa un himno, el analizado en este trabajo recalca varios aspectos: en primer lugar, que es un “himno”, luego, que tiene un carácter “patriótico” y también que ha sido diseñado para conmemorar una fecha especial. Comenzando con el primer aspecto, recordemos que un himno es:

Una composición pensada para ser cantada coralmente en honor de un dios, del que se recuerdan advocaciones, favores o prodigios, es una de las más antiguas formas poéticas...se resucitará el nombre del siglo XIX, pero ya sin su carácter religioso que se sustituye por la dirección de la voz del poeta hacia un ser que se considera superior, o por querer unir las voces en torno a sentimientos patrióticos, civiles, políticos, o incluso deportivos (Marchese y Forradellas, 2007: 197).

La clasificación de “Himno” realizada por Quiros (2005: 369-368) y expresada en el capítulo anterior de este trabajo resulta la idónea, ya que describe paso a paso los elementos que componen la estructura musical de este género.

Se trata entonces, en primer lugar, de una composición musical revestida de gran solemnidad, ideal para expresar sentimientos profundos de patriotismo o alabanza.

En segundo lugar, es un himno “patriótico”, entendiéndose por la palabra patria “el lugar donde se nace” (Larousse, 1961: 732). El concepto de “patria”, sin embargo, depende del contexto socio discursivo determinado por la época en que se manifiesta, ya que los factores históricos intervienen directamente en el enfoque que se le atribuye.

En tercer lugar, la fecha señalada: “15 de Setiembre”, nos remonta no sólo a la conmemoración de la Independencia de Costa Rica sino también a la de las demás naciones centroamericanas, acaecida el 15 de setiembre de 1821.

Como es sabido, en Costa Rica, el paso de provincia a país independiente no fue sinónimo de una lucha encarnizada del pueblo por obtener su libertad, sino un acontecimiento que llegó al país por causa del descontento general de los criollos centroamericanos con respecto al trato recibido por la corona española. No fue sino en fechas posteriores que Costa Rica, en la *Declaratoria del Acta de la Independencia* del 29 de octubre de 1821, tomó la determinación de independizarse de España, luego de varios días de consultas y divagación al respecto:

En la ciudad de Cartago a los veintinueve días del mes de octubre de mil ochocientos veintiuno con premisas de las plausibles noticias de haberse jurado la Independencia en la capital de México y en la Provincia de Nicaragua ...se acordó: 1. Que se publique, proclame y jure solemnemente el jueves 1. de Noviembre la independencia absoluta del gobierno español” (Autor corporativo, 1979: 9).

Es pertinente resaltar la relación que encierra el título con respecto a la fecha exacta de Independencia, ya que son varias las que se mencionan como parte de este proceso, y la fecha seleccionada como definitiva, no corresponde en realidad a lo proclamado en el *Acta del 29 de octubre de 1821* antes mencionada. Estas fisuras o contradicciones históricas se hacen evidentes en un análisis de este tipo, debido a que el título no muestra absoluta claridad en cuanto a qué se refiere exactamente; si a la Independencia de Costa Rica o a la Independencia de Centroamérica. Este hecho destaca cómo el yo lírico extrae el discurso del “ya allí” y lo adapta al “ya aquí” de una nueva época, de un nuevo paradigma político.

El título entonces, es parte activa del poema y lo delimita desde su inicio, creando una relación metonímica, ya que “la parte sugiere el todo”. Tenemos desplegados una serie de presupuestos que emergen desde el título. Estos presupuestos van a estar presentes a lo largo del Himno y señalarán una y otra vez los conceptos de Patria y Libertad.

Esta doble lectura marca el “eje conceptual dominante” (Amoretti, 1983: 151) y permite dos opciones por seguir, ya que la dualidad admite oscilar en el discurso de Patria y el de Libertad. La lectura nos sitúa en una sociedad libre. El campo ideológico está trazado desde su inicio. Por otro lado, el título es de extensión larga, es determinante y en apariencia no admite dudas en cuanto a la naturaleza del poema: es un himno patriótico, sin embargo, el hecho de mencionar una fecha común a varias naciones contradice el significado del adjetivo “patriótico”, ya que convoca a una patria determinada. Esta ambigüedad semántica es una de las características del título y genera curiosidad. La relación título-cotexto será esclarecida en el momento de enfrentarlos en este análisis sociocrítico.

El título presupone un enfoque de la fecha “15 de Setiembre”, con un acontecimiento histórico particular, pero brinda a su vez una pista que lo relaciona directamente con el carácter patriótico que va a estar presente a lo largo del Himno. El título es del tipo nominal que incluye un complemento circunstancial: “Himno” como sujeto, “patriótico” como adjetivo y “al 15 de Setiembre” como preposicional de nominal.

Curiosamente, no es sino en Costa Rica en donde contamos con un Himno especialmente creado para celebrar esta fiesta de Independencia, ya que en los demás países centroamericanos, se utiliza el Himno Nacional de cada uno de ellos para este efecto recordatorio. Los Himnos Nacionales de estos países centroamericanos fueron creados en las siguientes fechas: *Himno Nacional de Costa Rica*, 1852, *Himno Nacional de El Salvador*, 1879, *Himno Nacional de Guatemala*, 1896, *Himno Nacional de Honduras*, 1915, *Himno Nacional de Nicaragua*, 1918. Todos, con excepción del *Himno Nacional de Costa Rica* y el *Himno Nacional de El Salvador*, fueron creados posteriormente al *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, cuya fecha de publicación es 1883.

Nos indica que el poema en cuestión es de carácter “patriótico”, esto es, que trata de un poema en el que florecen sentimientos tanto afectivos, solemnes, profundos, aparentemente relacionados con la fecha de la Independencia de Costa Rica, aunque no lo enfatiza, ya que su título no es *Himno Patriótico a la Independencia de Costa Rica*, sino *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*. Esta particularidad lo hace menos específico y más general, ya que es una fecha compartida por otros países del área centroamericana como son Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica.

El hecho de ser “patriótico”, pero a la vez no ser claro a qué “patria” hace referencia, es un punto de contradicción, ya que, en vez de especificar, generaliza. Se vislumbra un carácter ambiguo desde su título. Esta característica será recurrente a lo largo del poema.

La condensación de sentido que se genera en el título se refuerza con la música, se amplía con el incipit³³ (estribillo, o primera y segunda estrofas) y continúa repitiéndose hasta el final del poema.

El estilo en que está compuesta la música de este Himno ha sido ampliamente comentada en el capítulo segundo, sin embargo, es pertinente reforzar de qué manera la estructura de esta pieza musical, que comienza con una introducción únicamente instrumental (sin canto), es la antesala de la forma “rondó” con su consabido estribillo y que a su vez se ejecuta seguida de la introducción que se repite dos veces más, encabezando cada nueva sección del Himno.

El carácter de la música es enérgico, de *tempo allegro*, elementos que contribuyen a crear el efecto idóneo para lo que vendrá luego reforzado con la letra y la música³⁴. El componente “título-introducción-incipit estribillo” se presenta como un bloque compacto de programación del texto, cuyos elementos se encuentran enlazados ideológicamente.

El incipit, según aclara Amoretti, es una teoría que se aplica generalmente a la narrativa (Amoretti, 1992: 66-67), sin embargo puede entenderse como el comienzo de cualquier texto. En el caso del Himno en estudio, resulta pertinente su aplicación,

³³ El incipit se refiere a la condensación de sentido que existe al inicio de un texto. En este caso, el incipit es a su vez, estribillo, el cual se repite al inicio de cada nueva sección en el poema.

³⁴ Más acerca de la amalgama texto-música, en la página 85.

ya que, en efecto, lleva implícita una condensación del sentido total del poema en su primera y segunda estrofas, además de contener las ideas principales (referentes a la actitud por asumir de los ciudadanos para salvaguardar su libertad y sus derechos). Por su condición de “estribillo”, que se repite en tres ocasiones, su mensaje triplica las veces en que se va a escuchar o cantar, situación que refuerza su presión ideológica:

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad*

*Sepamos ser libres
no siervos menguados
derechos sagrados
la Patria nos da
Derechos sagrados
la Patria nos da.*

Comenzando por la primera estrofa del primer verso, notamos que existe una relación del “ya allí”. El sintagma introductorio (perífrasis) “Los hijos del pueblo”, alude a un espacio preexistente, que es al mismo tiempo una frase célebre utilizada por diversos grupos sociales y en distintas épocas. La fuerza semiótica presente es idónea porque convoca a los ciudadanos de manera imperativa a que actúen según lo que se establece a continuación: “levanten la frente” (perífrasis) esto es, dirijan su mirada, su pensamiento “al sol refulgente de la libertad”. El yo hablante toma distancia y dirige su mensaje u orden a una multitud: su destino está trazado, no hay elección. Se elige una parte del cuerpo, la “frente”, como la principal, ya que por medio de ella se lleva a cabo la acción de pensar. En adelante, el poema citará otras partes del cuerpo humano que irán apareciendo progresivamente.

En la segunda estrofa, el yo lírico asume una actitud más cercana al hacerse parte de ese pueblo: “Sepamos ser libres, no siervos menguados” (metáfora). La oposición dialéctica del sintagma libres/siervos, señala la atmósfera que va a imperar durante el desarrollo del texto poético. El verbo “Sepamos ” usado en vez de “somos”, hace notar que el pueblo en cuestión aún no sabe ser libre; debe aprender a vivir en libertad, debe saber ser libre, y no “siervos menguados”, ya que el hecho de vivir en libertad es un derecho sagrado otorgado por la Patria: “derechos sagrados la Patria nos da. Derechos sagrados, la Patria nos da.”

Los datos facilitados por el incipit: pueblo, libertad, derechos, Patria, construyen una red de significados que irán apareciendo a través del poema. El incipit anuncia el comportamiento por seguir del ciudadano libre, así como la estructura que va a prevalecer a lo largo del Himno, esto es, una combinación de figuras retóricas utilizadas al mencionar aspectos generales, sin embargo, cuando se refiere a aspectos más concretos, no las pone en práctica, por ejemplo, al hacer referencia al Derecho, a la Patria. La actitud del yo lírico es primeramente contemplativa y posteriormente, es participativa. La aparición del yo hablante surge cuando se ha expuesto un escenario de libertad: “sepamos ser libres, no siervos menguados”. Esta actitud refleja la estrategia discursiva que va a continuar en adelante a lo largo del poema y rondará alrededor de los mismos elementos antes citados. El uso de frases imperativas marcan las relaciones de poder asumidas por el yo hablante: “levanten”, “sepamos”. De esta manera, el incipit establece un protocolo de lectura que ha iniciado desde el título y que escapa de la propia iniciativa del yo lírico, ya que el discurso literario desarrolla su particular dinámica, la cual está ligada a una específica configuración de la sociedad que se representa en el poema.

3.2 El Corpus

El Himno posee una estructura compuesta primeramente por dos versos de arte menor (hexasílabos), que hacen las veces de estribillo, ya que con ellos da inicio el Himno, los cuales se repiten cada vez que se van cantando las estrofas de dos en dos³⁵ Seguidamente aparecen seis versos de arte mayor (decasílabos), colocados uno seguido del otro a lo largo de todo el texto y separados por el estribillo antes mencionado. Esta división obedece a un objetivo temático, diseñado para enfocar tres aspectos relevantes en el Himno y que fueron mencionados en el capítulo anterior.

3.3 Los ideosemas

El texto en estudio contiene en sus estrofas algunas de las características que deben poseer o manifestar los individuos del pueblo. A través del texto hay un llamado a la preservación de valores relacionados con la Patria. Esta característica se pone de manifiesto en los ideosemas presentes en el Himno, los que al ser abordados, facilitan la comprensión del texto.

Al analizar el componente lingüístico del enunciado, se ven reflejadas las ideologías existentes, lo que permite encontrar las bases ideológicas que van más allá de la escritura *per se*, y que forman parte de un juego social que se refleja en los discursos presentes.

³⁵ Ver texto completo en páginas 131-133.

La libertad, la fidelidad, la defensa de la Patria, el apego al Derecho, a la Ley y el coraje que se debe tener para defender la Patria, afloran en los ideosemas que aparecen condensados en mayor grado en el estribillo, el cual se repite cada vez que se introduce una estrofa nueva a manera de reforzamiento. Este hecho es manifestación de coherencia textual ya que las mismas ideas se suscitan a lo largo del Himno, pero añadiendo otras características que lo enriquecen y refuerzan:

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la **libertad***

*Sepamos ser **libres**,
no siervos menguados
derechos sagrados
la **Patria** nos da.
Derechos sagrados
la **Patria** nos da.*

Los ideosemas presentes son: la Patria, el coraje, la determinación.

En la tercera y cuarta estrofa, el texto hace referencia a un pueblo respetuoso de la ley y la justicia, y que se ha caracterizado por su apego a la soberanía:

*Sí, cantemos el himno sonoro
a la **Patria**, al **derecho** y al **bien**,
y del pueblo los hijos en coro
de la **ley** juren ser el sostén.*

*Nuestro brazo nervudo y pujante
contra el **déspota**, inicuo opresor
a los ruines esbirros espante
que prefieren el ocio al honor.*

Nuevamente aparecen los ideosemas presentes en el estribillo: Patria, Derecho, ley, valor y son utilizados para enfatizar a viva voz, la facultad que ostentan “los hijos del pueblo” en su condición de ciudadanos.

Con el estribillo, la tercera y cuarta estrofa, termina la primera sección del Himno, que insta a vivir en Libertad, a preservar los Derechos, la Ley, el Bien y a la vez a expulsar a los opresores de la Patria.

Continúa el poema con el estribillo³⁶ y la quinta y sexta estrofa:

*Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey
y los **libres** su vida han sellado
con su **sangre** por **Patria** y por **Ley**.*

*Sólo es hombre el que tiene **derechos**,
no el que vive en la torpe abyección,
y baluarte serán nuestros pechos
contra el yugo de inicua opresión.*

Se aprecia nuevamente la emergencia de los ideosemas antes citados, y se señala enfáticamente el efecto contrario que significaría vivir sin estos valores. También se recalca la hombría que debe caracterizar a los ciudadanos y que los hará capaces de defender el territorio nacional de cualquier invasión. Finaliza aquí la segunda sección en la cual hace memoria del pasado, recuerda la proeza de haber defendido la libertad y recalca el Derecho, como facultad inherente al ser humano.

En la tercera y última sección, aparecen los siguientes aspectos en relación con los ideosemas:

*Nuestra raza la frente altanera
nunca incline en la empresa tenaz:
de la **Patria** la noble bandera
no dejemos plegarse jamás.*

*Suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de espléndido tul,
tumba sea del bravo soldado
el pendón blanco, rojo y azul.*

³⁶De aquí en adelante se omite el estribillo para efectos de simplificar el análisis.

Se concibe a los ciudadanos como “una raza de frente altanera”, personas aguerridas, fuertes y decididas. Se manifiesta nuevamente un llamado a resguardar el territorio nacional y a defenderlo de cualquier invasión extranjera.

Los ideosemas destacan la relación entre texto y sociedad y señalan claramente las prácticas sociales que dan paso a la formación discursiva reproducida en el texto. Los aspectos semióticos se mezclan con los ideológicos-discursivos y muestran una configuración social que manifiesta la relación existente entre texto y sociedad.

3.4 El sujeto cultural

Se entiende por sujeto cultural aquella instancia que integra a todos los individuos de la misma colectividad (Cros, 2003: 12). En este Himno, el sujeto cultural se manifiesta de diversas formas dependiendo de la posición que asume según las circunstancias: el sujeto que toma distancia en relación con los enunciados: “los hijos del pueblo” “levanten la frente”, “y del pueblo los hijos en coro de la ley juren ser el sostén”, “Las cadenas rompió del pasado la que fuera pacífica grey”, “y los libres su vida han sellado con su sangre por Patria y por ley”, “sólo es hombre el que tiene derechos, no el que vive en la torpe abyección”. Como afirma Cros: “En todos estos casos, el enunciador puede ser una infinidad de sujetos o ninguno-lo cual viene a ser lo mismo-, una no-persona- (Cros, 2003: 21). En otros casos, el sujeto cultural se manifiesta en el enunciado y se incluye e inserta en el discurso de los otros: “**sepamos** ser libres, no siervos menguados”, “sí, **cantemos** el himno sonoro a la Patria al derecho y al bien”, “**nuestro** brazo nervudo y pujante contra el déspota e inicuo opresor a los ruines esbirros espante que prefieren el ocio al honor”, “y

baluarte serán **nuestros pechos** contra el yugo de inicua opresión”, “**nuestra raza** la frente altanera nunca incline en la empresa tenaz, de la Patria la noble bandera **no dejemos** plegarse jamás”. Es el “ya aquí ideológico: “Tras la máscara de la subjetividad se ve entonces operar el discurso del sujeto cultural. Ahora bien, ese sujeto cultural de naturaleza doxológica, legisla, dicta pautas de conducta, designa paradigmas, recuerda verdades basadas en la experiencia o en la fe” (Cros, 2003, 21). De esta forma, el sujeto cultural asume un papel de sumisión ideológica, porque adopta y reproduce una ideología: “levanten la frente **al sol refulgente de la libertad**”, “sepamos ser **libres** no siervos menguados, **derechos sagrados la Patria nos da**”, “Sí, cantemos el himno sonoro **a la Patria, al Derecho y al bien**”, “y del pueblo los hijos en coro, **de la ley juren ser el sostén**”, “**sólo es hombre el que tiene derechos**”, “**de la Patria la noble bandera no dejemos plegarse jamás**”).

El sujeto cultural es quien realiza un llamado al pueblo a lo largo de todo el texto y es a su vez, participe de este llamado cuando se identifica y se incluye a sí mismo en las diferentes secciones del Himno: “En efecto, en el sujeto cultural *Yo* se confunde con los otros, el *Yo* es la máscara de *todos* los otros” (Cros, 2003:21).

Sepamos ser libres...

Sí cantemos...

nuestro brazo...

nuestra raza.

El sujeto cultural se encuentra imbuido dentro un campo o contexto cultural que lo permea y lo hace emerger como sujeto. Tanto el *yo ideal* como el *sujeto del deseo* presentes en el enunciado y en la enunciación crean un “efecto de creencia de una

realidad o ilusión compartida” (Bourdieu, 1995: 65) que se manifiesta claramente en la letra de este Himno que, al igual que otras manifestaciones culturales de la época, fueron utilizadas para reforzar el imaginario de nación: “La ‘civilización’ exigía convertir a campesinos en ciudadanos saludables, higiénicos, instruidos, respetuosos de la ley y fieles a la ideología liberal” (Molina, 1995: 140-141), “La patria, a partir de 1880, exigía ser explorada (en su pasado y su paisaje), descrita narrativamente y cantada en sonoros versos tricolores” (Molina, 1995: 155).

3.5. Inserción del Himno como proyecto identitario

El contexto cultural del Himno en estudio corresponde a la época en que se recurre a la estatuaría, a las fiestas patrias y a toda clase de conmemoraciones que contribuyan a reforzar el concepto de nación:

A partir de la década de 1870, cuando el rito festivo de la independencia se hace consecutivo año tras año y logra estabilizarse en sus demostraciones simbólicas en comparación con el período anterior, otros espacios comienzan a ser importantes para la construcción de la memoria oficial de la emancipación. Resalta entonces el uso de la estatuaría cívica para la promoción del recuerdo (Díaz, 2006 b: 114).

Sin embargo, para elaborar el proyecto de imaginario de nación, no sólo se recurre a estatuas, edificios y monumentos. En los pueblos se insertan quizás con mayor facilidad aquellos símbolos no plausibles que se fijan en la memoria; son los cantos de carácter pedagógico cuyos principios se fundamentan en la importancia otorgada a la educación, entre ellos, los himnos patrios. Estas manifestaciones simbólicas refuerzan enormemente la ideología liberal y tienen la particularidad de renovarse cada vez que son escuchadas, entonadas o ejecutadas por individuos que pertenecen a

distintas generaciones. Prueba de esto es la inauguración que se llevó a cabo el 15 de Setiembre de 1876 en donde se menciona lo siguiente:

La estatua de la Libertad perfectamente representada, con una bandera de la Nación en la mano izquierda y en la otra un pedazo de cadena simbólico de cómo rompimos la cadena de la esclavitud, cambiando la degradante y humilde condición por la de ciudadanos libres (El costarricense, 18 de setiembre, 1856: 2).

Recordemos que en el Himno en estudio, se menciona claramente esta imagen:

*Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey
y los libres su vida han sellado
con su sangre por Patria y por Ley*

La estatua se perdió en el tiempo, sin embargo, el canto del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* continúa reproduciendo esta imagen.

3.6 El espejo ideológico

El sujeto cultural se rige por ideologías que se ven reflejadas en el Himno, ya que habla entre otras cosas del derecho, el cual es asumido como discurso en el contexto vigente y está determinado por el campo social en el que se mueve. El yo lírico toma prestado el discurso liberal para hacer un canto de alabanza a un acontecimiento sucedido en el pasado.

Al desplegar el enunciado, el sujeto cultural se desdobra, es decir, asume dos posiciones contestatarias una de la otra. Esto se debe a que el sujeto presenta dos dimensiones: una individual (yo ideal) y otra colectiva (sujeto del deseo). La individual “reproduce” el discurso oficial, mientras que la colectiva, se integra a la sociedad y se manifiesta en la enunciación.

El sujeto cultural que se hace patente en el Himno, es una combinación del sujeto ideal y el sujeto del deseo, por tanto expuesto a contradicciones; se siente obligado a reafirmar con negaciones aquello que no es o no quiere llegar a ser: “Para definir mejor lo que es, el sujeto cultural se ve obligado a descartar lo que no es, lo que no quiere ser, lo que intenta no ser nunca” (Cros, 2003; 72). Por esta razón afirma: “Sepamos ser libres, **no** siervos menguados”, “Sólo es hombre el que tiene derechos, **no** el que vive en la torpe abyección”, “a los ruines esbirros espante, que prefieren el ocio al honor”, “de la Patria la noble bandera **no** dejemos plegarse jamás”.

Al separar el discurso del *yo ideal* y el discurso del *sujeto del deseo*, se ponen en evidencia estas dos caras de un mismo sujeto.

Cuadro 5

Desdoblamiento del sujeto cultural

Estribillo

<i>Yo ideal</i>	<i>Sujeto del deseo</i>
<i>Los hijos del pueblo levanten la frente al sol refulgente de la libertad</i>	
	<i>Sepamos ser libres no siervos menguados derechos sagrados la Patria nos da Derechos sagrados la Patria nos da</i>

Primera estrofa

<i>Yo ideal</i>	<i>Sujeto del deseo</i>
	<i>Sí, cantemos el Himno sonoro a la Patria, al derecho y al bien</i>
<i>Y del pueblo los hijos en coro de la ley juren ser el sostén.</i>	

	<i>Nuestro</i> brazo nervudo y pujante contra el déspota, inicuo opresor a los ruines esbirros espante que prefieren el ocio al honor.
--	---

Estribillo

<i>Yo ideal</i>	<i>Sujeto del deseo</i>
Los hijos del pueblo levanten la frente al sol refulgente de la libertad	
	<i>Sepamos</i> ser libres no siervos menguados derechos sagrados la Patria nos da Derechos sagrados la Patria nos da

Segunda estrofa

<i>Yo ideal</i>	<i>Sujeto del deseo</i>
Las cadenas rompió del pasado la que fuera pacífica grey y los libres su vida han sellado con su sangre por Patria y por Ley.	
Sólo es hombre el que tiene derechos, no el que vive en la torpe abyección,	
	y baluarte serán nuestros pechos contra el yugo de inicua opresión.

Estribillo

<i>Yo ideal</i>	<i>Sujeto del deseo</i>
Los hijos del pueblo levanten la frente al sol refulgente de la libertad	
	<i>Sepamos</i> ser libres no siervos menguados derechos sagrados la Patria nos da Derechos sagrados la Patria nos da

Tercera estrofa

<i>Yo ideal</i>	<i>Sujeto del deseo</i>
	<i>Nuestra raza la frente altanera nunca incline en la empresa tenaz: de la Patria la noble bandera no dejemos plegarse jamás.</i>
<i>Suelta al viento flamee ondulante cual celaje de espléndido tul, tumba sea del bravo soldado el pendón blanco, rojo y azul.</i>	

Como se puede observar, el sujeto se manifiesta en siete ocasiones como “yo ideal”, y en el mismo número de veces como “sujeto del deseo”. Sin embargo, el poema inicia y cierra con la voz del primero. Este dato nos hace pensar en el peso ideológico que representa para el sujeto cultural el contexto social y sus exigencias; aunque expresa un deseo oculto de pertenencia, es incapaz de adherirse completamente a la voz de “los hijos del pueblo”, porque el sujeto cultural ante todo forma parte de los campos de poder y por lo tanto, está sujeto a un discurso oficial y a todas sus normas. La posición social asumida por el sujeto cultural toma distancia, por conveniencia, de las otras posiciones. Esta determinación le otorga seguir manteniendo un lugar de privilegio dentro de una jerarquía superior a la del “pueblo”.

El desdoble de identidades es fiel reflejo de lo que un sujeto cultural es: “un discurso del yo, una subjetividad, un sujeto colectivo y un proceso de sumisión ideológico” (Cros, 2003: 12). La adaptación que transforma a un sujeto es el resultado de los cambios que se producen a nivel cultural.

3.7 Los discursos

Según la sociocrítica, el discurso es “la mediación fundamental entre texto y realidad” (Amoretti, 1992: 35). En el Himno se encuentran presentes varios discursos

relacionados con el tema de la identidad, la independencia, el patriotismo. Estos discursos hacen referencia en mayor grado a la actitud que debe asumir el ciudadano en cuanto a la defensa de la soberanía y a la postura por tomar frente a la Patria, como son: la fidelidad, el respeto por sus símbolos patrios, el apego a la Ley y la conservación del estado de Derecho. Se pone de manifiesto la ideología liberal, la cual se inserta en el discurso y somete al sujeto.

Las ideologías presentes en las prácticas discursivas, convocan al sujeto para que se exprese conforme a los campos culturales, logrando un efecto de creencia, no de realidad, que se traduce en una ilusión compartida por la sociedad. Las huellas discursivas, a su vez, activan la memoria de otros discursos anteriores que bien pueden generar conflictos o ambigüedad en el texto. La “voluntad de verdad” (Foucault, 1970: 18) depende del soporte institucional de la época en que se inscribe el texto. El *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* fue editado en 1883, de manera que ya habían transcurrido sesenta y dos años desde la fecha de Independencia de Costa Rica y veintisiete años de la Campaña de 1856. Estas circunstancias, sumadas a las ya conocidas (entre ellas: tardanza en el conocimiento de la noticia, dudas, indecisión) referentes a la noticia de Independencia en Centroamérica, marcaron a su vez criterios disímiles acerca de cuáles fueron las reacciones de los centroamericanos a este respecto. El historiador Carlos Meléndez manifiesta que, al parecer, las causas de la Independencia no fueron lo suficientemente determinantes para los ciudadanos costarricenses, por las circunstancias en que sucedieron los hechos (Meléndez, 1971), aunque sí para los centroamericanos en general, conocedores y partícipes de los hechos que desembocaron en la Independencia, ya que tal ocasión no pasó “desapercibida”:

Las recientes investigaciones históricas, basadas principalmente en los numerosos documentos del Archivo Nacional de Guatemala, han puesto de relieve la participación popular en el movimiento de la emancipación política de Centroamérica. Esta participación popular se manifestó en diversas formas y no hubo excepciones ni en lo tocante a raza, cultura, condición económico-social, profesión, oficio y sexo (Meléndez, 1971: 183).

Otros estudiosos como Steven Palmer afirman, por el contrario, que no hubo ninguna reacción ante estos hechos:

Costa Rica consiguió su independencia como parte de un ente mayor y sin el esfuerzo, sacrificio o deseo de ningún costarricense; ciertas autoridades ‘coloniales’ formaron parte del mismo que tomó la decisión de independizarse, ¡y la ‘nación’ fue independiente un mes entero sin saberlo! [...] Así, el ‘día de la independencia de Costa Rica’ no era propiamente costarricense, ni significó exactamente la independencia (ya que Costa Rica se integró en una especie de ‘gran Guatemala’, después fue parte del imperio mexicano y luego se incorporó a la Federación Centroamericana) y tampoco fue precisamente el día (Palmer, 2004: 260).

En apariencia y según los aportes más recientes acerca de la historiografía centroamericana, en general no fue necesario el derramamiento de sangre a nivel centroamericano, como sí lo fue en años posteriores a raíz de la invasión filibustera:

Para los pueblos del istmo, la decisión de formar parte del consorcio de naciones libres e independientes, adoptada en 1821, por razones particulares, no demandó el derramamiento de sangre que significó la lucha por la independencia en otras latitudes del continente. Sin embargo treinta y cinco años después tuvieron que defender en el ámbito diplomático primero, y por medio de las armas después, la vocación por la libertad (Aguilar, 2005: 466).

Desde la fecha de Independencia, los acontecimientos relacionados a ésta se enmarcan dentro de una nebulosa que refleja ambigüedad y que puede ser causa de contradicciones, las cuales afloran en la letra del Himno en estudio, ya que no es claro si se hace mención a la Independencia de Centroamérica, a la Independencia de Costa Rica, a la “Gesta Heroica” de 1856, o a todas.

Existe una opinión bastante generalizada que señala que, de 1880 en adelante, las políticas liberales se dan a la tarea de rescatar o de inventar un imaginario de nación.

Los liberales (en los gobiernos de Próspero Fernández, 1882-1885 y de Bernardo Soto, 1885-1889) optaron por edificar la idea de nación echando mano del acontecimiento más relevante en la historia del país: la Campaña de 1856:

El estado liberal que se desarrollaba en Costa Rica durante los últimos treinta años del siglo XIX era la encarnación oligárquica y consciente de lo que Gramsci ha llamado el Estado 'ético' o 'educador'. Este tipo de Estado (nuestro estado moderno) tiene como una de sus principales funciones la de elevar a la gran masa del pueblo a un cierto nivel cultural y moral por medio de actividades educativas (Palmer, 2004: 281).

Es palpable la confusión de fechas y acontecimientos, ya sea por desconocimiento o por conveniencia:

Junto van bien, pues, la fecha de la proclamación incruenta de nuestra independencia y la fiesta dedicada a quien significa para nosotros el triunfo sobre los invasores filibusteros, a quien nos pone a la vista la sangre vertida por nuestros mayores en defensa del campo santo de la patria...(González Víquez, Cleto. 1891: 2).

En el objeto de estudio, es evidente el conocimiento del sujeto cultural acerca de los hechos históricos, y denota a su vez, su vinculación con elementos filosóficos que se analizarán más adelante. El lenguaje utilizado delata el nivel cultural del sujeto, ya que es muy elaborado y se distancia del lenguaje vernacular. Cabe preguntarse entonces, el porqué de estos discursos y hacia quiénes van encaminados en realidad.

En una primera instancia, el discurso se dirige a los ciudadanos en general: "Los hijos del pueblo", sin embargo, algunos semas nos hacen dudar de este razonamiento, porque existen aspectos que desestabilizan la intención de dicho discurso: el primer

verso hace alusión a “los hijos del pueblo”, pero en realidad su mensaje sólo alcanza a un selecto grupo, ya que el lenguaje utilizado sobrepasa el nivel de la mayoría: *nervudo, pujante, déspota, inicuo, opresor, ruines, esbirros, grey, abyección, baluarte, inicua, opresión, altanera, tenaz, flamee*. Por otro lado, el sema “pueblo” se presta para ambigüedad, ya que puede estar haciendo referencia a las clases populares o a la nación. Según Bourdieu: “...las tomas de posición sobre “el pueblo” o lo “popular” dependen en su forma y su contenido de intereses específicos ligados en primer término a la pertenencia al campo de producción cultural y a continuación a la posición ocupada en el seno de ese campo” (Bourdieu, 2000: 152). Es entonces cuando se trata de insertar en dicho movimiento al “pueblo”, haciéndolo partícipe y valiéndose para ello de diversas manifestaciones culturales como los monumentos, edificios de gobierno, himnos.³⁷

Foucault afirma que los discursos están fundamentados en formas de exclusión: “Enrarecimiento, esta vez, de los sujetos que hablan; nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, calificado para hacerlo” (Foucault, 1973: 32). Por otro lado, el sujeto cultural juega en dos posiciones: algunas veces se encuentra alejado de ese pueblo, y en otras forma parte de él, cuando dice:

sepamos ser libres
no siervos menguados
derechos sagrados
la Patria **nos da**.
Derechos sagrados
la Patria **nos da**”

³⁷ Más información al respecto en: Fumero, Patricia. *La celebración del santo de la Patria: la develización de la estatua al héroe nacional costarricense Juan Santamaría, el 15 de setiembre de 1891*. En: *Fin de siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*. 2000. Francisco Enríquez Solano e Iván Molina, compiladores. Museo Histórico Juan Santamaría. Imprenta Nacional, San José, Costa Rica.

El sujeto generalmente expresa más de lo que quiere decir. Lo “no dicho” se descubre en los preasertos. ¿Acaso este juego del sujeto descubre la intención del yo hablante y su posición a veces cercana, a veces lejana de dicho pueblo? Será indudable que es el “pueblo” el que se encuentra convencido de su estado de libertad y del estado de derecho del que hace alarde el Himno, o más bien son palabras que se ponen en la boca de ese “pueblo” ?³⁸

Pero es evidentemente en el campo político que el uso de ‘pueblo’ y de lo ‘popular’ es más directamente rentable y la historia de las luchas en el seno de los partidos progresistas o de los sindicatos testimonia la eficacia simbólica del obrerismo: esta estrategia permite a aquellos que pueden reivindicar una forma de proximidad con los dominados colocarse como poseedores de una suerte de derecho de procedencia sobre el pueblo, y, por ende, de una misión exclusiva (Bourdieu, 2000: 154).

El sujeto cultural está permeado por preasertos y es depositario de un sujeto del deseo, por esta razón el discurso no se encuentra exento de contradicciones. Dichas situaciones contradictorias y ambiguas son posibles gracias a que es en el campo literario en donde tienen cabida las estrategias generadas por agentes que se encuentran dentro del campo cultural: “...se observan allí, como en otras partes, relaciones de fuerzas, estrategias, intereses, etcétera..” (Bourdieu, 2000: 144).

Los enunciados del discurso ofrecen un efecto de realidad, sin embargo, pueden estar alejados de ella, ya que se entrevén situaciones distintas. Explicamos: el Himno presupone un canto al “15 de setiembre”, fecha de la Independencia, sin embargo, se menciona en reiteradas ocasiones la libertad, los derechos, la ley y de su conservación, más que del acontecimiento independentista:

³⁸ Es importante recordar que en 1883 los “ciudadanos” eran aquellos varones que sabía leer y escribir, de manera que el “pueblo” no puede incluirse en este grupo.

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad*

*Sepamos ser libres
no siervos menguados*

y los libres su vida han sellado

Un segundo discurso habla de los Derechos, de la Patria, del Bien, de la Ley:

*derechos sagrados
la Patria nos da
Derechos sagrados
la Patria nos da.*

*Sí, cantemos el himno sonoro
a la Patria, al derecho y al bien,
y del pueblo los hijos en coro
de la ley juren ser el sostén.*

Sólo es hombre el que tiene derechos,

con su sangre por Patria y por Ley.

de la Patria la noble bandera

Otro discurso es, en efecto, el alusivo a la Independencia:

*Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey*

Esta pequeña referencia señala el único vínculo directo con el título del Himno estudiado. Sabemos que el 15 de Setiembre se conmemora oficialmente la fecha de la Independencia de todas las provincias de Centroamérica:

En efecto, el día 15 de Setpre, se tubo la Junta a puerta abierta en el salón principal del Palacio [...] y desde luego se indica que debía aprovecharse la falta de poder de la España, pa. hacerse independientes, pr. ser justo que los Pueblos recobrasen sus derechos y soberanía, rompiendo las cadenas, con qe los había sujetado el despotismo y tiranía de los Españoles (Meléndez, 1971: 157-158).

Es destacable mencionar que la letra del Himno contiene algunos de los ideosemas presentes en el discurso arriba citado como son: “Pueblos” (pueblo), derechos (Derechos), “rompiendo las cadenas” (las cadenas rompió del pasado). Sin embargo, el yo hablante se reserva la opción de afirmar en ese verso algo acerca del “despotismo y tiranía de los Españoles”, ya que, en su lugar se dice: “contra el déspota, inicuo opresor”. Esta circunstancia será tratada en el siguiente capítulo. Otro factor importante es el hecho de situar la acción en el pasado: “las cadenas **rompió** del pasado, la que **fuera** pacífica grey”. En cambio, algunas alusiones peyorativas se encuentran en presente o en futuro o podrían no referirse a la Independencia propiamente, sino ser parte de otro discurso, quizás a uno que hace referencia a la Campaña de 1856 o a otros acontecimientos más cercanos a 1883, como pueden ser hechos relacionados con la amenaza imperialista:

“**sepamos** ser libres, no siervos menguados”

“Nuestro brazo nervudo y pujante
contra el déspota, inicuo opresor
a los ruines esbirros espante
que prefieren el ocio al honor”.

“**Sólo es hombre el que tiene derechos,**
no el que vive en la torpe abyección,
y baluarte **serán** nuestros pechos
contra el yugo de inicua opresión”.

En efecto, la alusión despectiva hacia los españoles (Meléndez, 1971: 158), no parece ser la misma a la que van dirigidas esas manifestaciones, porque habla en tiempo presente y futuro, no en pasado:

“**sepamos** ser libres”

“a los ruines esbirros **espante**
que **prefieren** el ocio al honor”.

“y baluarte **serán** nuestros pechos
contra el yugo de inicua opresión”.

La referencia a los “ruines esbirros” podría estar evocando a los filibusteros, ya que fueron ellos y sus acciones de conquista las que motivaron la lucha en defensa de la

Patria: “los filibusteros fueron una caterva de aventureros tan temerarios y pintorescos como su país jamás viera” (Aguilar, 2005: 473). La referencia al “yugo de inicua opresión” , esa ley superior que ejerce una presión malvada e injusta, parece mencionar aquello que en el momento molesta ...podría tratarse de la amenaza imperialista que continúa expandiendo su sombra a los ciudadanos de la nación, o de la región centroamericana. En este punto es viable acotar cómo la riqueza de este discurso se puede analizar desde diversas perspectivas, como son las tratadas en el segundo capítulo de este ejercicio académico, desde la Retórica y su lenguaje poético, como también desde una teoría en donde se analiza el trasfondo social.

El ahondar en el contexto en que se realiza este Himno, es revelador, ya que, al revisar los acontecimientos, podemos, en lo “no dicho”, descubrir cuáles fueron las ideas predominantes en el discurso liberal y descubrir aspectos escondidos que no salen a la luz en los enunciados y que sí se descubren en la enunciación. Por ejemplo, la “Campaña Nacional”, en sus inicios fue conocida como la “Campaña Nacional Centroamericana”, y no fue sino años después que se optó por llamarla “Nacional”, probablemente como parte de la estrategia implementada por los liberales para afianzar el imaginario de nación:

Aunque la tropa costarricense regresó de Honduras en abril sin haber peleado (gracias a la derrota de Barrios por los salvadoreños), la beatificación secular de este guerrero olvidado de 1856 seguía adquiriendo ímpetu. A través de la década siguiente, Santamaría llegaría a ser el héroe nacional por excelencia, y la ‘Campaña Nacional Centroamericana’ fue reconstruida como la ‘Campaña Nacional’; su historia fue más y más limitada al papel de Costa Rica (Palmer, 2004: 285).

Estos puntos de anclaje pueden ser valiosos indicadores del nombre escogido para el Himno, ya que la fecha 15 de setiembre es común a la fecha de Independencia para Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica.

Un tercer discurso podría estar mencionando veladamente a la figura de Juan Santamaría:

“tumba sea del **bravo soldado**
el pendón blanco, rojo y azul”

Como parte de la estrategia establecida por los liberales, el rescate de héroes o de cualquier otro acontecimiento que sirviera para consolidar la idea de nación, fue tomada muy en cuenta:

Fue en la década de los 80, cuando hay una gran búsqueda de este tipo de hombres que por alguna acción pudieran convertirse en el ejemplo de lo que el pueblo debía seguir. Y así, surgieron los estereotipos de los héroes nacionales: por ejemplo don Juan Rafael Mora fue estereotipado como el héroe conductor de los pueblos: pero el más importante fue Juan Santamaría, el tambor de la tropa de Alajuela en la Batalla de Rivas el 11 de abril de 1856, ya que fue un héroe representante del pueblo y fue en él que la actividad de creación de héroes se concentró. La escogencia de Juan Santamaría reflejó el modelo de persona que se quiso exaltar, que era la de la gente sencilla y la de los soldados que habían llevado el peso de la acción militar (Golcher, 1993: 8).

A propósito de la expresión “bravo soldado”, según estudios realizados por Rafael Ángel Méndez, a Juan Santamaría se le nombra como “héroe glorioso”, “mártir sublime”, “héroe legendario”, “humilde persona”. Nunca se le menciona como “bravo soldado” (Méndez, 2007: 82).

La figura del soldado Juan fue tomada como una especie de comodín que se ha adaptado a diversos hechos en diferentes épocas y circunstancias:

En segunda instancia, el soldado Juan se rescató como parte de un proyecto de fortificación de la celebración de la independencia nacional que se promovió en la década de 1880 junto con la organización de exposiciones nacionales y de ampliación

del espacio público urbano y lo que ha sido denominado la invención de la nación costarricense (Díaz, 1977: 2).

El discurso oficial, por tanto, echa mano de todo aquello que refuerce las políticas puestas en aplicación: “Los conceptos que se privilegiaron fueron *orden, progreso y civilidad* entendidos estos como modernización en los ámbitos político, económico, social y cultural. La promoción de estos ideales estuvo unida a un discurso sobre la soberanía y la nacionalidad (Fumero, 2000: 410).

Veamos una aproximación de cómo sería el discurso del Himno sin en lenguaje poético que lo adorna, llevando a cabo una deconstrucción desde la estructura lírica hacia la estructura en prosa:

Ciudadanos:

No agachen sus cabezas ante la libertad. Seamos libres y no esclavos sin voluntad, porque la Patria nos otorga esos derechos. Cantemos alabanzas a la Patria, al derecho y al bien. Todos los ciudadanos juren preservar la ley. Expulsemos por la fuerza a los secuaces que prefieren no cumplir con sus deberes. El pequeño pueblo pacífico se liberó del pasado y ha legitimado su libertad con el derramamiento de su sangre. El hombre es el que tiene derechos, no el que vive humillado. Seremos escudo contra la injusticia. Nuestra estirpe orgullosa no desfallezca en la lucha, no dejemos doblegar nuestra bandera, que se despliegue con singular hermosura y cobije al soldado valiente.

Como se puede observar, es un llamado sobre todo a preservar el estado de derecho propio de un sistema liberal. La referencia a la Independencia es mínima, como también la mención al soldado. Es notorio cómo el discurso manipula al lector, cantor o escucha, desde el inicio, y crea una voluntad de verdad, ya que el Himno pretende ser una alabanza a la Independencia, pero, en realidad, es un discurso con fines político-liberales que ordena actuar de manera tajante ante la no aceptación de estas normas.

3.7.1 Puntos de anclaje: el discurso filosófico

Dentro de los puntos de anclaje del Himno, se descubren las ideas filosóficas que permearon la visión de mundo del yo lírico. El discurso filosófico se encuentra presente en la letra de este Himno, específicamente las ideas krausistas que asume el señor Fernández Ferráz a través de su letra. El Krausismo en sí, fue una corriente desarrollada por el filósofo alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). Se instauró en España en la segunda mitad del siglo XIX y proclamó el “racionalismo armónico”³⁹. Concibe al mundo como una dualidad naturaleza-espíritu, pero además hace hincapié en la ética y el derecho. Krauss impone la idea del “panenteísmo”, la cual consistía en conjugar la trascendencia e inmanencia de Dios en el mundo. Busca además defender la igualdad de derechos entre el hombre y la mujer y los derechos de los niños. En lo concerniente a la Educación, el Krausismo aboga por el contacto con la naturaleza y las clases experimentales. También es fundamental el laicismo y la negativa hacia los dogmas.

Este pensamiento filosófico tuvo gran arraigo en la España del siglo XIX. En ese país se constituyó la “Institución Libre de Enseñanza”⁴⁰ bajo la dirección de Francisco Ginés y otros libre pensadores. La corriente filosófica de corte liberal, abogaba por la educación interior del hombre influenciada por el pensamiento krausista, pese a que esta filosofía se encontraba en franca caída hacia el año 1870, ya que en ese entonces se imponía el positivismo. En Costa Rica, la influencia del krausismo fue evidente sobre todo en el campo de la educación. Dos hermanos, Valeriano Fernández Ferráz y

³⁹ El racionalismo armónico o panenteísmo ve al mundo como un ser finito que a su vez se desarrolla en el seno de un Dios infinito.

⁴⁰ La *Institución Libre de Enseñanza*, I.L.E, fue un intento pedagógico de la España del siglo XIX, el cual se inspiraba en la filosofía de Krause y tuvo gran repercusión en ese país y en sus seguidores.

Juan Fernández Ferráz, autor de la letra de este Himno, son pieza fundamental del desarrollo de las ideas krausistas en el país. De ellos, quien nos atañe por ser parte del objeto de estudio, es Juan Fernández Ferráz⁴¹. Fue un intelectual de origen español nacido en Islas Canarias, quien llegó al país en el año de 1865. Entre otras cosas, el señor Fernández Ferráz se desempeñó como periodista, filólogo, lingüista, poeta, pero ante todo fue un filósofo que abrigó las ideas de Karl Christian Friederich Krauss, ideas que aplicó en diversos proyectos educativos en los que tuvo una amplia participación a nivel nacional. Se licenció en Filosofía y Letras. Se desempeña en el país como profesor en el colegio San Luis Gonzaga de Cartago, en donde imparte lecciones de Retórica, Poética, Estética. También fue Director del Instituto Universitario de ese mismo lugar. Fue Inspector General de Enseñanza y Director de la Imprenta Nacional, Director del Museo Nacional, Director de la Oficina de Estadística. Fundó además los periódicos “La enseñanza”, “La Palanca”, “La Prensa Libre”. Escribió libros sobre diversos temas, entre ellos el llamado *Teoría de lo bello*, un libro de poemas intitulado *Colombinas*, un texto escolar bajo el nombre de *Curso de recitación, una Síntesis de Constructiva Gramatical de la lengua Quiché*, un texto intitulado *Nahuatlismos de Costa Rica*, entre otros. Fallece en Costa Rica en 1904.

El discurso de Fernández Ferráz forma parte de los puntos de anclaje, ya que la ideología manifestada se inserta en el discurso oficial de la época, en donde todos los esfuerzos se encaminaban hacia la consolidación del estado costarricense.

⁴¹ Ver más acerca de Juan Fernández Ferráz en: González Flores, Luis Felipe. *Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica*. 1976. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica.

3.8 Las contradicciones

Las contradicciones forman parte fundamental del análisis sociocrítico, ya que ningún discurso está exento de ellas. Algunas contradicciones se hacen presentes en este discurso, las cuales desestabilizan la idea que se pretende reforzar. La primera contradicción o fisura surge desde el título, porque menciona dos aspectos: “patriótico” y “15 de Setiembre”. En primer lugar nos habla de un Himno dedicado a la Patria, que es la tierra natal o adoptiva (R.A.E). Como sabemos, los creadores no eran costarricenses sino más bien, españoles. En todo caso, suponiendo que hubieran acogido ambos a Costa Rica como su Patria adoptiva, aún así este Himno Patriótico fue elaborado para conmemorar la Independencia. Quizás, si se hubiera llamado “Himno Patriótico”, esperaríamos un Himno dedicado a la Patria solamente. Otra posibilidad se daría si se hubiese llamado “Himno a la Independencia”. En este caso, toda su letra tendría que haber sido concordante con esta fecha. Si, por el contrario, se hubiese llamado “Himno al 15 de setiembre”, entonces pensaríamos en un canto de celebración para toda Centroamérica, ya que esta fecha es común para la región, aún haciendo la salvedad de que en realidad la fecha de verdadera independencia fue asumida posteriormente en cada país.

Aunque al reflexionar sobre el título, parece tener más importancia la fecha “15 de Setiembre” que su sentido “patriótico”, el contenido del Himno tiende a mencionar más efusivamente aspectos de la Patria que de la Independencia, probablemente porque fue elaborado sesenta y dos años después de haberse llevado a cabo este acontecimiento.

Estas contradicciones son causa de la ambigüedad presente en el discurso, ya que las ideas se mezclan unas con otras y los hechos independentistas se traen a colación únicamente una vez: “las cadenas rompió del pasado la que fuera pacífica grey”.

Otras fisuras por considerar son las siguientes: al iniciar el Himno, el autor dice “los hijos del pueblo levanten la frente”...Se está refiriendo a otras personas, hijas del pueblo, de manera que se excluye de esa parte de la población, aunque luego se incluye como parte de esa masa que debe actuar bajo los lineamientos estipulados a lo largo del Himno. Desde luego que puede ser sólo una casualidad, o quizás para efectos de que la letra se mantenga en armonía con la música, sin embargo, también es posible que aún sin pensarlo, el autor se sienta fuera de esta categoría, ya que él es de otro país y su estado social es el de un intelectual.

Se notan también varias contradicciones y mezcla de situaciones históricas al mencionar lo siguiente:

*Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey
y los libres su vida han sellado
con su sangre por Patria y por Ley.*

La contradicción se manifiesta al mezclar dos acontecimientos y entrelazarlos en uno solo: la Independencia y la Batalla de 1856. Esta situación crea imprecisión, ya que de primera instancia hace ver los acontecimientos surgidos a raíz de la Independencia como hechos sangrientos, y en realidad, en nuestro país no hubo derramamiento de sangre para obtenerla. También al referirse a la Patria como “la que fuera pacífica grey”, sugiere veladamente que en ese momento, esa pasividad ha sido modificada

por un pueblo belicoso capaz de defender con su vida a la Patria. Este último hecho corresponde a la Gesta del 56 y no a la Independencia.

Otros ideosemas que muestran contradicciones giran en torno a la amenaza de perder la libertad:

*Nuestro brazo nervudo y pujante
contra el déspota, inicuo opresor
a los ruines esbirros espante
que prefieren el ocio al honor.*

Aquí es claro el hecho de que la estrofa en cuestión está haciendo referencia a la Campaña de 1856 y no a la Independencia de 1821, porque el “déspota- inicuo opresor”-y los “ruines esbirros” se acercan más a la idea de los filibusteros que a los españoles.

En la última estrofa, el autor menciona al “bravo soldado”. Esta última es una figura surgida al calor de la Campaña Nacional de 1856 y no tiene relación alguna con la Independencia patria. Es aquí en donde se hace evidente que este Himno es una pieza más en el engranaje destinado a fomentar el ideario de Patria:

*Tumba sea del bravo soldado
El pendón blanco, rojo y azul.*

3.9 Los símbolos

El símbolo es una creación social utilizada para designar determinadas acciones humanas que se deben ven dignificadas mediante íconos. Por medio de ellos, la sociedad privilegia determinados valores. Dentro de los discursos que se enmarcan bajo los lineamientos relacionados con los Derechos, la Libertad, la Ley, los símbolos

ocupan un sitio preponderante. Para Payne, los símbolos son un “vehículo comunicacional, en general verbal o visual, donde emisor y receptor comparten una asociación adquirida y arbitraria entre la señal y un significado convencional” (Payne, 2002:589). El símbolo, como imagen convertida en ícono, es una figura recurrente en el Himno; lo encontramos desde el incipit hasta el perceptit.

La palabra símbolo proviene del griego *symbollo* que significa juntar, unir piezas que guarden correspondencia entre ellas. En las religiones, por ejemplo, los símbolos son realidades ópticas que están cargadas de una dimensión, descubierta o entendida por medio de la fe. El símbolo representa esas vivencias que van más allá de la expresión hablada, más allá de lo puramente racional; la emoción que se experimenta por la belleza, el amor, el misticismo y para todo lo que sobrepasa el entendimiento. Pero también, los símbolos pertenecen al mundo de la comunicación. L. Klages⁴² por ejemplo, señala que el ser humano es un animal simbólico, para el cual los símbolos son imágenes revestidas de sentido, que cambian y cobran vida continuamente. Por otra parte, F. von Schlegel⁴³ sostiene que sólo el símbolo permite acceder a lo infinito o a Dios. M. Eliade⁴⁴ manifiesta que en los mitos y símbolos se expresan los rasgos específicos del ser humano. Es el creador del término *hierofonía*⁴⁵. Según este concepto, la persona percibe la presencia de lo sagrado y éste ocupa entonces un lugar central en el ritual, constituyendo así la base del lenguaje religioso. Según Freud⁴⁶, los símbolos proceden de una elaboración psíquica, cuyo origen se remonta a experiencias infantiles, por tanto son disfraces de deseos reprimidos. Empero para

⁴² L. Klages, filósofo y grafólogo alemán (1872-1956).

⁴³ Filólogo y teórico alemán (1772-1829).

⁴⁴ Mircea Eliade, filósofo, historiador de las religiones y novelista rumano (1907-1986).

⁴⁵ Hierofonía: manifestación de lo sagrado por medio del símbolo.

⁴⁶ Sigmund Freud, médico, neurólogo, creador del psicoanálisis (1856-1939).

Jung⁴⁷, los símbolos son producidos por el inconsciente colectivo y a su vez son manifestaciones arquetípicas, de manera que el símbolo estaría preconcebido en su inconsciente y además en el inconsciente colectivo, ya que según él, existen símbolos culturales y símbolos naturales. El arquetipo vendría a ser un modelo que tiene su origen en lo sobrenatural y el ser humano trata de materializarlo en la Tierra. También E. Cassirer⁴⁸, manifiesta que el ser humano es un animal con capacidad simbólica, por lo tanto, capaz de construir símbolos de las cosas sensibles a fin de darles un sentido. De esta manera, el mundo no es sustancia, sin forma simbólica. Cassirer estudia la aparición de símbolos en la infancia, cuando los niños descubren que todo tiene un nombre. Comienzan así a manifestarse en el niño distintas formas simbólicas. Este filósofo, a diferencia de Eliade o de Jung, quienes clasifican al símbolo en un estado pre-lingüístico, afirma que el orden simbólico es el orden mismo del lenguaje, aunque su origen no sea verbal. Para este filósofo, la cultura humana en general, se construye dentro de una trama de simbolizaciones. De manera que no existe una hermenéutica general acerca del significado de los símbolos, pero es claro que tanto la ciencia como el mito, el arte y la religión, se manifiestan a través del lenguaje, que es la forma simbólica por excelencia.

Dentro del poema en estudio, la imagería cívica se manifiesta bajo algunos símbolos patrios como “los hijos del pueblo”, simbolizando al ciudadano, “la bandera”, que hace las veces de lápida al bravo soldado, “el sol refulgente” es símbolo de la libertad, “las cadenas” como símbolo de esclavitud y dependencia, “nuestros pechos” como escudo contra el yugo, “la frente altanera”, como símbolo de

⁴⁷ Carl Gustav Jung, psiquiatra, psicólogo, ensayista (1875-1961). Fundador de la psicología analítica. Estudios de las manifestaciones culturales, incursionó en la antropología, la mitología, la religión y la filosofía.

⁴⁸ E. Cassirer. Filósofo alemán, (1874-1945).

altivez y valentía, el “celaje de espléndido tul” que a su vez simboliza la bandera. Esta simbología cívica refuerza la construcción de identidades y sus signos ideológicos, que, junto con otros de origen cotidiano y de diversas índoles, “configuran el ambiente ideológico y forman parte de la conciencia social de la comunidad” (Fumero, 2000: 405).

Dentro del rito de las conmemoraciones patrias, como los desfiles que recuerdan la fecha de Independencia, se canta el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, de esta manera se refuerza un sentimiento de pertenencia a una nación. Esta práctica ayuda a imaginar una identidad que es a su vez, colectiva e individual, en donde la utilización de los símbolos crean la “ilusión”, la cual es aceptada con todas sus reglas por aquellos que participan en la entonación de ese canto. En el Himno estudiado, la violencia simbólica es tal, que por medio de ellos se construye una realidad, en donde el poder de credibilidad que se otorga a las palabras, legitima.

3.9.1 Esencia simbólica

El *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* es en sí mismo un símbolo de libertad, pero a su vez, cada sección de las tres en que lo hemos dividido, está determinada por doce símbolos en particular. Veamos: en el estribillo se menciona el “sol”:

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad*

Según el *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier, en la acepción número 5 dice: “si la luz irradiada por el sol es el conocimiento intelectual, el sol es en sí

mismo, la inteligencia cósmica” (Chevalier, 1995: 950). Es razonable pensar entonces que los cuatro primeros versos de este estribillo están conformados armoniosamente, ya que se insta al pueblo a abrir y a iluminar su pensamiento (levanten la frente) con las ideas concordantes con la libertad (al sol refulgente de la libertad).

Dentro de la primera sección, tercera estrofa, los versos giran alrededor de un “brazo nervudo y pujante”:

*Nuestro brazo nervudo y pujante
contra el déspota inicuo opresor
a los ruines esbirros espante
que prefieren el ocio al honor”*

La palabra “brazo” en su significado simbólico menciona lo siguiente, en la acepción número 1: “El brazo es el símbolo de la fuerza, del poder, del socorro acordado y de la protección. Es también instrumento de justicia: el brazo secular inflige el castigo a los condenados” (Idem: 197). En nuestro Himno representa a un pueblo valeroso que lucha por conservar su condición de libertad: es la ilusión de formar parte de una fuerza comunitaria visualizada como un brazo fuerte, que es al mismo tiempo, sinónimo de acción. Este brazo nos hace pensar además en aquel brazo que, según la tradición popular, sosteniendo una tea quemó el mesón en la Batalla de Santa Rosa y que con su acción contribuyó a erradicar la amenaza que representaban los filibusteros.

En la segunda sección, séptima estrofa, el símbolo por excelencia son las cadenas:

*Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey
y los libres su vida han sellado
con su sangre por Patria y por Ley*

La acepción número 4 del Diccionario citado, hace una disertación en relación con este símbolo, la cual resulta muy acorde con lo estipulado en el Himno:

La ‘cadena’ es un vínculo que ata a lo superior (el Cielo), a lo Inferior (la Tierra). Puede observarse que al grito de ¡Vivan las cadenas! el pueblo fiel y humilde de España reivindicó frente a las ideas liberales en el pasado siglo la vigencia simbólica de la sumisión al Monarca Absoluto, que en este caso es una hipóstasis del Principio celeste. Rotas las cadenas por la ideología liberal, quedó sellada la desvinculación del poder temporal con respecto al Cielo (Idem: 226).

Obsérvese que el símbolo “cadenas” era parte primordial del discurso liberal. En el Himno ellas simbolizan el vínculo con el pasado, que, gracias a que han sido rotas, la Patria goza de libertad. No obstante, podría haber otra vinculación de esas cadenas aparte de su relación con la libertad, ya que sabemos por datos recopilados acerca de las actividades del yo lírico dentro de la sociedad costarricense, que también manejaba discursos contrarios a los enunciados por el clero de Costa Rica, específicamente con Monseñor Thiel respecto a la injerencia de la Iglesia Católica en la Educación⁴⁹. Por otro lado, el recurso de las “cadenas” ha sido usado en reiteradas ocasiones y en diversos discursos a lo largo de la historia patria⁵⁰.

La “sangre” ostenta connotaciones simbólicas en el poema. Según el citado Diccionario en su acepción número 1, la sangre “simboliza todos los valores solidarios del fuego, del calor y de la vida, que se emparentan con el sol (Idem: 909-910). En el Himno, la “sangre” se manifiesta en la misma estrofa en que aparecen las “cadenas”:

⁴⁹ En relación con este tema, véase lo acotado por Constantino Láscaris en su texto *Desarrollo de las ideas filosóficas en Costa Rica*. 1964. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica, pp 225-230.

⁵⁰ En el capítulo cuarto de este trabajo, relativo a los intertextos, se menciona este aspecto con mayor énfasis.

*“Las cadenas rompió del pasado
la que fuera pacífica grey
y los libres su vida han sellado
con su **sangre** por Patria y por Ley”*

De este modo, la sangre es la vida derramada en pro de la Patria y de la Ley y a su vez sostiene relación con la separación de las antiguas formas monárquicas trocadas ahora por las ideas liberales.

En la siguiente estrofa, que, junto con la anterior forma parte de la sección primera, se manifiesta otro símbolo: el “pecho”. La acepción número 1 del Diccionario lo señala como un “símbolo de protección” (Idem: 808):

*“y baluarte serán nuestros **pechos**
contra el yugo de inicua opresión”*

En efecto, los “pechos” hacen las veces de escudo protector frente a la esclavitud o la dependencia.

La bandera es el símbolo que sobresale en las últimas dos estrofas de este Himno:

*Nuestra raza la frente altanera
nunca incline en la empresa tenaz:
de la Patria la noble **bandera**
no dejemos plegarse jamás.*

*Suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de esplendido tul,
tumba sea del bravo soldado
el **pendón** blanco, rojo y azul.*

El término “bandera” es definido en la acepción número 2 del *Diccionario de Símbolos* de Jean Chevalier como: “un símbolo de protección, concedida o

implorada”, y en la acepción número 4, “bandera” se refiere a “un signo distintivo que pone bajo protección a la persona moral o física de la que ella es el signo” (Chevalier, 1995: 173).

La fuerza simbólica de la bandera en este Himno sobrepasa las anteriores debido a que está reforzada por otros aspectos: primero, porque es mencionada durante dos estrofas, segundo, porque se le otorga una cualidad: la nobleza, además, tiene brillo y sirve de mortaja al héroe que liberó a la Patria de las cadenas de la esclavitud, y tercero, porque describe con minuciosidad sus colores. Este hecho puede tener gran relevancia si nos ubicamos en el contexto de la época, ya que su diseño fue la última y definitiva de cinco anteriores⁵¹. Como es conocido, sus colores “están inspirados” (¿simbolizan?) en los de la bandera de Francia, hecho que a su vez evoca las ideas independentistas que cambiaron el paradigma político de muchos países, como por ejemplo México y Argentina⁵². En el Himno en estudio, los colores analogan un “celaje de espléndido tul” que cobija en forma casi sobrenatural al “bravo soldado”. Sumado a esto, la bandera se extiende libremente sin ataduras. El símbolo, como es evidente, está ampliamente reforzado, ya que, no sólo identifica a una nación determinada, sino que posee otros valores agregados como la nobleza (en cuanto distinción por su procedencia y significado), la condición de libertad (ya que puede ser desplegada y manifestarse sin restricción alguna a lo largo y ancho del territorio nacional) y la capacidad de proteger la memoria y la hazaña del “bravo soldado”,

⁵¹ Recordemos que la primera bandera que ondeó en el territorio nacional fue la de España, seguida de la de Iturbide (México). Después fue blanca con una estrella de seis puntas en el centro. Más adelante la bandera ostentó tres franjas: dos de ellas celestes a los lados y una blanca al centro. Luego fue modificada, siendo variada la distribución de estas franjas, quedando la celeste en medio de dos blancas. Sin embargo por circunstancias políticas fue impuesta la anterior. Finalmente se optó por la bandera actual en 1848.

⁵² Para ampliar más en el tema, ver: Weinberg, Gregorio. *Modelos educativos en la historia de América latina*. 1984. Editorial Kapelusz. S.A. Argentina.

refiérase esto último a un personaje en particular o al pueblo que otorga su vida por la defensa de la patria.

Unido al símbolo de la bandera, se encuentra el del “viento”, la “tumba” y los colores “blanco”, “rojo” y “azul”:

*Suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de espléndido tul,
tumba sea del bravo soldado
el pendón blanco, rojo y azul.*

Esta estrofa, que a su vez es cierre del poema, concentra grandes significados. En la acepción número 1 se hace referencia al viento como se expone a continuación: “El viento es sinónimo de soplo, y en consecuencia, del Espíritu, del influjo espiritual de origen celeste” (Idem: 1070).

La estrofa en cuestión representa el espíritu libre de los ciudadanos; es la fuerza espiritual que trasciende lo material y por tanto se prolonga más allá de la vida. Todo este simbolismo es a su vez metaforizado evocando un bello paisaje producido por la Naturaleza y que forma parte de nuestra experiencia cotidiana en el país:

cual celaje de espléndido tul

Se suma a esta imagen poética el símbolo implícito en la palabra “tumba”:

tumba sea del bravo soldado

La acepción número 1 (Idem: 1032-1033) muestra la relación existente entre el montículo que implica una tumba con la apariencia de una montaña: “cada tumba es una modesta réplica de los montes sagrados, depósitos de la vida. Afirma la perennidad de la vida a través de sus transformaciones”. En la estrofa citada, el

“bravo soldado” permanece resguardado, amparado, cobijado por la bandera que es sinónimo de protección, de espíritu libre, de perpetuidad, de monumento⁵³. Aunado a esto, la bandera es descrita en sus tres colores:

el pendón blanco, rojo y azul

El color blanco se asocia a aspectos contradictorios entre sí: lo negativo y lo positivo, por tanto, puede representar vida o muerte, según el contexto cultural en el cual se inserta. Sin embargo, aún dentro del aspecto negativo, el color blanco manifiesta características de vida. En varias culturas, el color blanco se opone al color rojo. La acepción número tres (Chevalier: 190), indica que: “la alquimia occidental contrapone la ‘obra al blanco’ a la ‘obra al rojo’, para distinguir las etapas iniciáticas de los primeros pasos del alma”. Chevalier menciona más adelante: “El blanco, color iniciador, se convierte, en su acepción diurna, en el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, despertando el entendimiento al mismo tiempo que trascendiéndolo” (Idem: 192).

El color rojo se interpreta igualmente en dos direcciones: negativa y positiva. En su acepción negativa simboliza sangre, vida y muerte, noche y hembra. En su acepción positiva, significa macho, y unido al blanco, se convierte en fuerza solar:

Esta virtud del color rojo, sacada a la luz, invierte la polaridad del símbolo que, de hembra y nocturno, se convierte en macho y solar”. Aparece entonces un nuevo colorado, asociado al blanco y al oro, y éste constituye el símbolo esencial de la fuerza vital. Encarna el ardor y la belleza, la fuerza impulsiva y generosa, el *eros* libre y triunfante. Encarna también las virtudes guerreras (Idem: 888-889).

⁵³ Según la R.A.E, un “monumento es una obra pública y patente, como estatua, inscripción o sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa similar”.

Finalmente, el color azul significa lo siguiente en la acepción número 1: “Es camino de lo indefinido, donde lo real se transforma en imaginario” (Idem: 163). La acepción número 2 expresa: “ Un entorno azul calma y apacigua, pero a diferencia del verde, no tonifica, pues no proporciona más que una evasión sin asidero en lo real” (Idem: 196). Otra acepción, la número 5, expresa lo siguiente: “El azul, en ciertas prácticas aberrantes, puede incluso significar el colmo de la pasividad y la renuncia” (Idem: 165).

Vemos cómo en el Himno, el orden de aparición de los colores pone en primer lugar al blanco, seguido del rojo y deja en último sitio el color azul. Se podría interpretar esa designación como una colocación en orden de importancia de significados, en donde lo primordial es la vida que comienza, luego, libertad y triunfo. Por último la pasividad unido a lo irreal.

En síntesis, el símbolo de la bandera es el que presenta una mayor elaboración literaria y por tanto, el que genera más significados. Conviene y es pertinente entonces, realizar un proceso de deconstrucción de esta tercer estrofa.

En vez de:

*Suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de espléndido tul,
tumba sea del bravo soldado
el pendón blanco, rojo y azul*

podríamos deconstruir la estrofa en la siguiente oración:

“El país se mantenga libre, soberano y hermoso. Sea depositario de la vida y del libre pensamiento hasta la eternidad”.

Todos estos elementos que constituyen la letra de este Himno son parte esencial de la recuperación simbólica que se dio a partir del período liberal, en el que aflora libremente el pensamiento antiimperialista de la Gesta Heroica de 1856: “El apoyo que la educación ofreció al Estado fue determinante al brindar el contenido cívico mediante la enseñanza de la historia patria, los himnos y el respeto a los símbolos e íconos nacionales” (Fumero, 2000: 416).

3.10 Conclusiones parciales

Un himno es una práctica de doble discurso, literario y musical, que al ser reforzado con la música, resulta de fácil recordación.

El *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* en apariencia fue utilizado como un recurso más con el propósito de lograr la consolidación del Estado costarricense, ya que en realidad, los hechos que son recordados en este Himno, sucedieron tiempo atrás.

Es una composición realizada por un intelectual y un artista provenientes de España en ambos casos, quienes llegaron al país poco tiempo después de haberse llevado a cabo la Campaña Nacional de 1856⁵⁴. Ambos elaboran este Himno, el cual fue editado en 1883.

El Himno como socio-texto, nos muestra el imaginario social presente en el mismo, que, gracias al espacio lingüístico, podemos notar la polifonía de voces que éste encierra. En el texto se manifiestan los campos culturales que sirven de telón social para la puesta en escena de las ideas expuestas en el mismo.

⁵⁴ Juan Fernández Ferráz llega al país en 1865 y José Campabadal en el año 1876.

Los presupuestos que emergen en el discurso del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, ponen en evidencia todas aquellas ideas discursivas aprehendidas por el autor.

El Himno está constituido por varios ideosemas que reafirman las condiciones idóneas que han de poseer los ciudadanos costarricenses en pro de la defensa de la soberanía.

El carácter simbólico de elementos fundamentales del Himno, contribuyen a fomentar el imaginario de nación, como parte del engranaje creado con este fin, dentro del marco de las propuestas del pensamiento liberal de la época.

Del campo semántico emergen varias relaciones interdiscursivas que se entrecruzan en el proceso de enunciación, formando un proyecto ideológico cuyo propósito parece ser el de reforzar el imaginario de nación.

Pese a que en el discurso de Juan Mora Porras, se hace mención de las féminas, aunque sea desde un estado de dependencia del hombre, en el texto analizado no existe ninguna referencia específica hacia las mujeres costarricenses. Este hecho constata el estatus social de inferioridad que se le brindaba al sexo femenino en aquella época.

Se evidencia la marginalidad de otras voces además de las femeninas, como son las de los negros, los indígenas y de todos aquellos que no alcanzaban la categoría de ciudadanos, porque además no sabían leer ni escribir y no podían votar, es decir, los analfabetos.

El sujeto cultural, al desdoblarse en sujeto ideal y sujeto del deseo pretende tomar el lugar de esas voces y manifestarse mediante ellas.

Al presentarse algunas contradicciones a través de la enunciación en lo *no dicho*, situación que a su vez genera conflictos ideológicos desestabilizadores, se consigue analizar el discurso en su totalidad para lograr con ello la comprensión total del texto.

La palabra escrita colabora con el proceso de establecer el imaginario de Patria, de manera que las ideologías liberales presentes en este texto toman el lugar de los acontecimientos reales.

Dentro del discurso de este Himno parece estar presente la figura de Juan Santamaría, en la expresión “nuestro brazo nervudo y pujante” y en la del “bravo soldado”. Esta situación podría significar que el rescate de este símbolo se comienza a difundir antes de lo pensado hasta ahora en que se afirma lo siguiente: “De la misma manera se rescata la figura de un soldado oscuro de la guerra de 1856 -Juan Santamaría del que nada se había escrito antes de 1885- para convertirlo en ‘héroe nacional’.” (Quesada, 2002: 32).

El *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* no sólo cumple a cabalidad con los requerimientos necesarios para figurar como parte fundamental de la estatuaria utilizada en el contexto cultural de esa época y subsiguientes, ya que, por su condición inmaterial y performativa, al manifestarse cada vez que se interpreta, en vez de envejecer, se renueva, y las inclemencias del tiempo no hacen estragos en él,

como sí sucede a otros símbolos que se deterioran físicamente y que por este hecho, podrían parecer obsoletos.

Las voces que interpretan el Himno desde su creación, corresponden en su mayoría a miles de niños y adolescentes que lo entonan durante las celebraciones patrias en todo el país, lo que implica la renovación de su ideología en nuevas generaciones de ciudadanos que reproducen este discurso año tras año.

El *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* también se trae a colación como pieza importante y motivadora en las manifestaciones civiles durante conflictos que se generan en el país por diversas circunstancias, ya que su mensaje es un llamado de lucha que, unido a la fuerza de su discurso musical, provoca sentimientos colectivos de euforia y determinación tanto en los que lo entonan como en los que lo escuchan.

CAPÍTULO IV

TRAS LAS HUELLAS EN EL TIEMPO

4.0 *Tras las huellas en el tiempo*

“Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los textos de la cultura que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores”

Roland Barthes⁵⁵

Enfrentarse a documentos históricos resulta siempre una empresa fascinante, ya que nos permite escudriñar el pasado. Cuando se trata de documentos relacionados con nuestra historia patria la expectativa es mayor, porque accedemos a información nueva que puede contribuir a llenar vacíos, a dilucidar aspectos nebulosos y a mirar con nuevas perspectivas hechos que se asumen sin cuestionamiento. El análisis de textos poéticos y musicalizados, permite adentrarse en caminos poco explorados y que pueden arrojar datos novedosos en el proceso investigativo.

El sonido y el lenguaje son características inherentes al ser humano. Las palabras y la música se confabulan para generar vivencias que nos sumergen a través del tiempo. Los pasajes más sobresalientes de nuestra “Historia Patria” se encuentran guardados en los Himnos como si fueran un palimpsesto en donde podemos descubrir, a través del velo del tiempo, detalles ocultos entre palabras y estructuras musicales, capaces de expresar datos o señales aún sin proponérselo.

⁵⁵ Marchese, Ángelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 2007. Editorial Ariel. S.A. Barcelona.

4.1. Intertextos

Al analizar el Himno en su doble discurso (poético y musical), encontramos un tejido textual que podría presentar fragmentos, reminiscencias o reelaboraciones de textos y de partituras musicales anteriores y posteriores a su creación.

Es probable que desde los primeros años de Independencia, los ciudadanos costarricenses entonaran cantos alusivos a esta fecha, así como también se conoce de otros que fueron pieza fundamental de apoyo a la *Campaña del 56* y con los que aclamaron sus triunfos y sus héroes. Dentro de estas manifestaciones poético-musicales encontramos, entre varias, las que se exponen a continuación:

1. Canto de celebración de la Ley Federal del 17 de mayo de 1832⁵⁶

Autor desconocido

*O tú ley sacrosanta y Divina
don precioso que el cielo nos dio
loor eterno á aquel genio libre,
á aquel genio que te decretó.*

*El que intente hollarte que muera
arma contra la opresión.*

*A tu vista el despota tiembla
y se calla el ruidoso cañón
y este Pueblo por ti sostenido
manifiesta su libre opinión.*

*El que intente hollarte que muera
arma contra la opresión.*

*Para hablar, escribir y pensar
no tenían nuestros Pueblos acción
pero tú les infundes el alma
concediéndoles libres este Don.*

⁵⁶ Este Canto e Himnos que se muestran a continuación son tomados de: Vargas, 2004: 280-282. Se respeta la ortografía original de todos los textos aquí expuestos.

*El que intente hollarte que muera
arma contra la opresión.*

*Sois el freno, el espanto, el horror
las cadenas y la confusión
del tirano que á libres no puede
mantener en perpetua opresión.*

*El que intente hollarte que muera
arma contra la opresión.*

2. Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña (1857)⁵⁷

Letra: Tadeo Nadeo Gómez

Música: Alejandro Cardona Llorens

CORO

*Preparemos las armas invictas
en defensa de patria y honor;
les dará nuevo lustre la gloria,
nuevo brillo los rayos del sol.*

*Una horda de vándalos fiera
amenaza invadir la nación:
robo, incendio, cadenas y muerte,
por doquiera su audacia llevó.
La vecina República gime
de su yugo sufriendo el rigor,
¿y esperamos tranquilos nosotros
merecer tan indigno baldón?*

CORO

*Libertad proclamamos, y el Cielo
nuestros votos sagrados oyó;
o morir ó ser libres juramos,
y ser libres logramos hasta hoy.
¿Bajaremos la frente abatida
ante un fiero y odioso señor,
que sediento de sangre y tesoros
débil sexo ni edad respetó?*

CORO

*Fuerte muro opongamos resueltos,
que temible será por la unión:
nuestro esfuerzo con bélico brío,
escarmiento dará al invasor.
Uno solo serán nuestros pueblos
bajo el libre y augusto pendón:
una sola será nuestra causa,
de la cual Dios será el protector.*

CORO

*Nuestra raza desprecian altivos,
aborrecen el nombre español:*

⁵⁷ Forma parte de una serie de poemas relacionados con la guerra de 1856 contenidas bajo el título de *Clarín Patriótico*.

*les parece que esclavos nacimos,
condenados a eterna opresión;
y ellos creen de nosotros ser dueños...
que debemos temblar á su voz...
temblarán los impíos traidores
de la pátria á la voz del cañón.
CORO*

*Nuestros campos con gozo miremos,
que el cultivo de frutos cubrió;
y ese rico, naciente comercio,
impulsado con noble teson.
Costa-Rica próspera dichosa;
al honor por su guía escogió,
y sabrá sostener sus derechos,
contra todo enemigo exterior.
CORO*

*¿Llegará la perfidia engañosa
a triunfar de justicia y razon?
¿Habrá un hijo desleal de la pátria
que en su contra se muestre traïdor?
No dé abrigo a esa negra esperanza
el malvado en su inicua intencion;
tal infamia no alcanza á los libres
que al deber la virtud sujetó.
CORO*

*De la paz la ventura gozemos,
que es un bien celestial del Criador,
mas estén nuestros brazos dispuestos
si á la guerra el honor nos llamó.
Que un deber es la guera, cuando á ella
nos provoca un injusto agresor;
pues si viene á insultar nuestro suelo
su exterminio será el galardón
CORO*

*Si á la lid el clarín nos convoca,
si retumba llamando el cañón,
a empuñar nuestras armas corramos,
respirando venganza y furor.
La victoria nos dé sus laureles;
ella siempre el esfuerzo premió;
o la muerte primero á una vida
de ignominia, de luto y horror.
CORO*

3. Himno Nacional de Costa Rica

Letra: José Manuel Lleras (1873)

Música: Manuel María Gutiérrez

*CORO
Ciudadanos! El sol de los libres
ha subido radiante al cenit!
su esplendor nos infunda el aliento
De vencer por la patria o morir.*

*Costa Rica rompió las cadenas
que la ataban a extraño poder;
soltó al viento su propia bandera
I el imperio fundó de la ley.
Libertad proclamó entusiasmada,
libertad en el orden I el bien;
del progreso ciñó la guirnalda
en su virgen I cándida sien.*

II

*La ambición de un oscuro extranjero
someterla a su yugo intentó,
indignados se alzaron los pueblos
i gritaron 'atrás invasor!'
I de Walker las huestes rabiosas
escucharon temblando su voz,
pues sobre ellas, tras lides rabiosas,
Costa Rica clavó su pendón.*

III

*Largos años entonces el cielo
quiso darnos de dicha y de paz.
I a su sombra benigna, el Progreso
la riqueza fundó nacional.
El trabajo constante i activo
daba al pueblo, munifico, el pan,
I era Guardia, al deber circunscrito,
Del derecho del pueblo, el guardián.*

IV

*La codicia de hermanos celosos
agitada en constante inquietud:
no consciente vivamos nosotros
en la paz, el progreso i la luz;
I nos retan a lid fratricida
preparando el traidor arcabuz;
vengan, pues, que jamás la injusticia
vencerá nuestra noble actitud!*

V

*El cañón que en San Juan i San Jorge
hizo el polvo otro tiempo morder;
al intruso bandido del Norte
su estampido prepara otra vez;
si el clarín sanguinario resuena,
Costa Rica, con noble altivez,
'guerra, guerra' dirá en sus cornetas,
'Ciudadanos, morir o vencer'!*

VI

*I del mar i del prado i del bosque,
del desierto I poblado la voz
la ha escuchado el lejano horizonte
repitiendo 'jamás invasor'
'Nuestro suelo no huella la planta,
de una alianza cobarde i feroz;
mientras brille la chispa sagrada,
en el pueblo de bélico ardor'.*

VII

*Mientras Guardia, el soldado aguerrido,
trace al pueblo del pueblo el deber,
aunque se halle la patria en peligro,
guardar puede su honor i su fe:
Salve, oh Guardia!, valiente i patriota!
Salve, oh Guardia, de heroica altivez!*

*Salve, oh Guardia, su honor i sus glorias
son de un pueblo de libres, sostén.*

4. Himno al General Tomás Guardia.

Letra “de unos jefes, oficiales y soldados del ejército” (1873)

CORO

*Viva Guardia, campeón denodado
que progreso nos da liberal.
Viva, viva! también es soldado
fiel guardián del honor nacional.*

*Levantamos un himno glorioso
al caudillo, al valiente guerrero,
que la luz de su fúlgido acero,
en la lucha su santa esparció.
Era joven, muy joven entonces,
y, temprano le amó ya la gloria,
el eterno dejó su memoria,
y contenta su sangre vertió.*

*Alza erguida a los cielos la frente,
y tu patria entusiasmo publica:
en el norte y el sur / Costa Rica!
te acarician las ondas del mar.
Tu pendón a los vientos undula
la riqueza te alaga propicia
y sus fueros te da la justicia
y el progreso en ti halla un altar.*

*Tus hermanas de Centro de América
te contemplan con hórrido encono
y levantan unidas un trono,
al anárquico genio del mal.
No son ellas, no, no, son sus déspotas
les devora hidrófobas hienas,
mas al fin romperán las cadenas
cobrarán esplendor inmortal.*

*Ahí que vengan sedientas de sangre
en sus bandas de buitres rapaces,
los que son en promesas falaces
no sabrán como buenos morir.
Mira Guardia! Hay un pueblo de libres
cuya suerte y ventura tú labras,
ha acogido tus nobles palabras
y a tu lado sabrá combatir.*

*Cruzaremos las anchas fronteras
y burlando mezquinos amaños
bien sabremos en climas extraños
como indómitos bravos lidiar
a esta Patria querida daremos
una página nueva de gloria
porque nuestra será la victoria,
ya luchemos en tierra o en mar.*

5. Himno Nacional de Costa Rica

Letra: Juan Garita (1879)

Música: Manuel María Gutiérrez

*Cantaré de la patria querida
el Honor, Libertad y esplendor,
con el alma de júbilo enchida,
cantaré de la patria el honor.*

*En tu sin afán, tus hijos vivirán,
siempre unidos gozarán del honor
sin triste desdén animados irán.
Al glorioso clamor, a la voz de libertad.*

*Ceñiré de la patria la sien inmortal
del laurel y del mirto triunfal
tocaré con placer el clarín del afán,
honor cantaré a tu gloria y valor.*

6. Himno Nacional de Costa Rica

Letra: Juan Fernández Ferráz

Música: Manuel María Gutiérrez

Arreglo: José Campabadal (1888)

*De la Patria el amor nos inspira
elevémosle un himno triunfal
de tirtes en la bélica Lira,
celebrems su gloria inmortal.*

*Nuestro hogar defendamos sin miedo a la lid
que el laurel nos espera al vencer
y si acaso tendidos a tierra caemos
espléndida gloria nos da el perecer.*

*Nuestra voz acordada resuene viril
desde el ande gigante a la mar;
y repitan los valles cual trueno rugiente,
las bélicas notas del patrio cantar.*

*Desde el bosque sombrío al florido pensil
cunda el eco potente, sublime, ferviente,
y al ara bendita, holocausto de amor
las preseas llevemos de gloria y honor.*

*Sobre el campo tendido a la patria decía
que del bueno el cadáver jamás dejaremos,
y al suelo confiado su cuerpo mortal
cantaremos al héroe el himno triunfal.*

*Nuestros bosques frondosos aliento nos dan,
con su dulce fragancia sutil;
y del valle la verde llanura florida,
enérgico impulso de ardor juvenil.*

De la patria querida las glorias serán

*luz inmensa y calor que sustenta la vida,
y en ella al rendir en suspiro postrer,
miraremos la muerte con hondo placer.*

*Gloria, honor a la patria que amante
nos dio cuanto es grato a la vida mortal:
gloria, honor a la tierra y bendita y hermosa,
que a altísima gloria aspira ideal.*

*Si su nombre sin mancha doquiera brilló,
cual estrella radiante de lumbre preciosa;
por ella juremos cual bravos reñir;
sí, juremos por ella vencer o morir.*

7. Himno Nacional de Costa Rica

Letra: José María Zeledón (1903)

Música: Manuel María Gutiérrez (1852)

*Noble Patria, tu hermosa bandera
expresión de tu vida nos da:
bajo el límpido azul de tu cielo,
blanca y pura descansa la paz.*

*En la lucha tenaz de fecunda labor
que enrojece del hombre la faz
conquistaron tus hijos, labriegos sencillos
eterno prestigio, estima y honor
eterno prestigio, estima y honor.*

*Salve, oh tierra gentil !
Salve, oh madre de amor
Cuando alguno pretenda tu gloria manchar
verás a tu pueblo valiente y viril
la tosca herramienta en arma trocar.*

*Salve, oh Patria, tu pródigo suelo
dulce abrigo y sustento nos da
bajo el límpido azul de tu cielo
vivan siempre el trabajo y la paz.*

Todas estas manifestaciones artísticas tienen en común, en mayor o menor grado, el carácter patriótico y refuerzan con su discurso aspectos puntuales relacionados con las ideologías que se deseaban enfatizar.

El objetivo primordial de este capítulo es determinar los intertextos presentes en el Himno analizado, junto con otros dos Himnos patrios elaborados en el siglo XIX, ya que su estudio representa un desafío que nos puede brindar pistas en esta historia aún

por descubrir. En un segundo término, se realizará un acercamiento con otros textos anteriores y posteriores a la creación del Himno en estudio, los cuales presentan ideologías similares. Para ello, se realizará una breve aproximación a los Cantos e Himnos antes citados tomando como base, por antigüedad e importancia histórica, los discursos contenidos en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, realizada en 1797, así como también la *Proclama* pronunciada en 1855 por Juan Rafael Mora Porras, instando a la defensa del país. Se pretende dilucidar si estos textos presentan un *continuum* ideológico que podría haber sido retomado, transformado, recuperado tanto en el Himno en cuestión como en los otros Himnos mencionados anteriormente. Nuestro afán al realizar este estudio intertextual es el de contribuir a esclarecer, por medio del análisis textual, aquello que nos identifica como nación.

Se procederá primeramente a mostrar la relación que existe entre los títulos de las piezas mencionadas y en seguida, a escudriñar las relaciones interdiscursivas entre la *Declaración de los Derechos del Hombre y del ciudadano* y la *Proclama de Juan Rafael Mora* con el *Canto* y los *Himnos* expuestos para este propósito, en orden cronológico. Se rastrearán los desplazamientos, las connotaciones, la posible mediación ideología presente en cada uno de ellos, el espacio social de los textos, las dicotomías que puedan existir. Finalmente, se tomarán los textos del *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña* (1857), el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* (1883) y el *Himno Nacional de Costa Rica* (1903) con el propósito de realizar una comparación ideológica y musical de estos poemas y dilucidar sus posibles vínculos con los demás textos seleccionados.

4.2 Los títulos

El título, como se ha expuesto en el tercer capítulo, generalmente explicita buena parte del contenido de un texto sin importar su género. Los títulos de las piezas sujetas a exploración intertextual en este trabajo son las siguientes:

Canto de celebración de la Ley Federal del 17 de mayo de 1832
*Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña”*1857
Himno Nacional de Costa Rica 1873
Himno al General Tomás Guardia 1873
Himno Nacional de Costa Rica 1879
Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883
Himno Nacional de Costa Rica 1888
Himno Nacional de Costa Rica 1903⁵⁸

En los títulos de los textos sugeridos, se observa una similitud, ya que son “himnos”, incluyendo el *Canto de celebración de la Ley Federal del 17 de mayo*, por el hecho de tratarse de expresiones poético-musicales.⁵⁹

Al explorar la semiosis de la palabra “himno” se desprenden connotaciones como son la admiración, el respeto. Estos Himnos ostentan un complemento, otros núcleos de significación: “celebración a una Ley”, “Patriótico antes de salir el ejército para la campaña”, “Patriótico al 15 de Setiembre”, “Nacional de Costa Rica”, “al General Tomás Guardia”. En todos los casos, se vislumbra una presencia ideológica particular que refleja diversas circunstancias temporales y circunstanciales propias de cada uno de ellos; el primero menciona una ley concreta generada en una fecha también

⁵⁸ Se toma esta fecha, haciendo constar que la música fue escrita en 1852 y que todas las letras fueron interpuestas a esa partitura, quedando como definitiva la de 1903.

⁵⁹ Hasta la fecha no se conocen las partituras de estos cantos e himnos, únicamente contamos con las partituras del *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña*, del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* y del *Himno Nacional de Costa Rica*.

especifica la cual corresponde a la “Ley de Imprenta” que facultaba al ciudadano a manifestarse abiertamente sobre temas vinculados con el quehacer político, religioso y a la libertad de pensamiento en general. La ley instruía al pueblo acerca de sus derechos ciudadanos. En su artículo primero, expresa lo siguiente:

El Congreso Federal de la República de Centro América decreta:

Libertad de Imprenta

Artículo 1.

Libertad de pensamiento, palabra, escritura o imprenta.

Libertad de opinar sobre legislación, religión y administración-y sobre toda clase de conocimientos físicos, morales o abstractos.

Libertad de examinar y censurar todos los actos oficiales de los poderes supremos, y de cualquier funcionario, y la conducta privada o defectos particulares que tengan una conexión clara y directa con la conducta pública, o con el desempeño de los deberes respectivos de cada funcionario o empleado. (*La Tertulia*, 13 de mayo de 1834: 64-68).

Seguidamente aparecen dos himnos que manifiestan el calificativo de “Patriótico”, y los otros, el de “Nacional”. Resulta pertinente indagar en la etimología de estas palabras para acercarnos más al verdadero significado de estos Himnos: en primer lugar, Patria, proveniente del latín *patria*, es la “tierra natal o adoptiva, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos” (R.A.E). En cuanto a “nación” observamos que proviene del latín *natio* y hace referencia al “conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo gobierno”, o al “conjunto de personas del mismo origen étnico y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común” (R.A.E).

Como se advierte, los Himnos que ostentan el adjetivo “Patriótico”, son los que pertenecen al contexto histórico correspondiente de los años posteriores a la Independencia. Por otro lado, los que llevan el adjetivo “Nacional” corresponden a

un contexto histórico en el que la situación política habla más de pertenencia a un gobierno en particular y a una posición “nacionalista”, y no a un sentimiento patriota que va más allá de una actitud de defensa y resguardo del propio país.

4.3 El contexto universal

Algunos discursos relevantes, con ideologías de épocas anteriores pueden ejercer influencia directa o indirecta en distintas épocas y en muchos casos, alterar el rumbo de la historia. Uno de esos discursos es el enunciado en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (Grases,1959). En los artículos seleccionados expuestos a continuación se descubren algunos conceptos ideológicos afines con los Himnos en análisis:

Artículo Primero

- I. El objeto de la sociedad es el bien común; todo gobierno es instituido para asegurar al hombre el goce de sus derechos naturales e imprescriptibles.
- II. Estos derechos son la igualdad, la libertad, la seguridad y la propiedad.
- IV. La ley es la declaración libre y solemne de la voluntad general; ella es igual para todos, ya sea que proteja, ya que castigue: no puede ordenar sino aquello que es justo y útil a la sociedad, ni prohibir sino lo que es perjudicial.
- XXV La soberanía reside en el pueblo; es una e indivisible, imprescriptible e inalienable.- La ley es la expresión de la voluntad general. Todos los ciudadanos tienen derecho a contribuir a su elaboración, personalmente o por medio de sus representantes.⁶⁰

Por otro lado, el discurso pronunciado por el mandatario Juan Rafael Mora Porras en 1855, se perfila como base reveladora de los discursos contenidos en algunos de estos Himnos:

⁶⁰ El texto continúa diciendo: Debe ser la misma para todos, ya sea que proteja o que sancione. Como todos los ciudadanos son iguales ante ella, todos son igualmente admisibles en toda dignidad, cargo o empleo públicos, según sus capacidades y sin otra distinción que la de sus virtudes y sus talentos.

Proclama⁶¹ de Juan Rafael Mora Porras

Costarricenses:

La paz, esa paz venturosa que, unida a vuestra laboriosa perseverancia ha aumentado tanto nuestro crédito, riqueza y felicidad, está pérfidamente amenazada.

Una gavilla de advenedizos, escoria de todos los pueblos, condenados por la justicia de la Unión Americana, no encontrando ya donde hoy están con qué saciar su voracidad, proyectan invadir Costa Rica para buscar en nuestras esposas e hijas, en nuestras casas y haciendas, goces a sus feroces pasiones, alimento a su desenfrenada codicia.

¿Necesitaré pintaros los terribles males que, de aguardar fríamente tan bárbara invasión, pueden resultaros?

No, vosotros los comprendéis, vosotros sabéis bien qué puede esperarse de esta horda de aventureros apóstatas de su patria, vosotros conocéis vuestro deber.

¡Alerta, pues, costarricenses! No interrumpáis vuestras nobles faenas, pero preparad vuestras armas.

Yo velo por vosotros, bien convencido de que en el instante de peligro apenas retumbe el primer cañonazo de alarma, todos os reuniréis en torno mío, bajo nuestro libre pabellón nacional.

Aquí no encontrarán jamás los invasores, partido, espías y traidores. ¡Ay del nacional o extranjero que intente seducir la inocencia, fomentar discordias o vendernos. ! Aquí no encontrarán jamás más que hermanos, verdaderos hermanos, resueltos irrevocablemente a defender la patria como a la santa madre de todo cuanto aman, y a exterminar hasta el último de sus enemigos.

Juan Rafael Mora

San José, noviembre 20 de 1855.

Como parte del engranaje de datos que se necesitan recopilar en esta investigación, se procederá a cotejar, mediante cuadros explicativos, los discursos que dejaron huella en los textos previamente descritos. Se iniciará por antigüedad e importancia histórica citando los cuatro primeros artículos⁶² de la *Declaración de los Derechos del hombre y del ciudadano* anteriormente enumerados, seguido de la *Proclama* de Juan Rafael Mora Porras, del 20 de noviembre de 1855. Para ello, iniciaremos con el cuadro correspondiente al texto más antiguo posterior a la *Declaración de los Derechos del hombre y del ciudadano*.

⁶¹ En: *Revista ANDE*. 1968. Año X, pág 12.

⁶² Algunos de estos artículos contienen reiteradas veces los mismos conceptos, por esa razón, aparecen en varias ocasiones, lo que pone de manifiesto la importancia que tenía el derecho, la libertad, el bien, la soberanía.

Cuadro 6

Comparación de los discursos de los *Derechos del hombre y del ciudadano* y del *Canto de celebración de la Ley Federal del 17 de mayo de 1832*

Derechos del Hombre y del ciudadano 1797	Canto de celebración de la Ley Federal del 17 de mayo de 1832
1. Artículo primero: el bien, el derecho	
2. Artículo segundo: el derecho, la libertad, la igualdad, la seguridad	<p><i>“y este Pueblo por ti sostenido manifiesta su libre opinión”</i></p> <p><i>“pero tú les infundes el alma concediéndoles libres este don”</i></p> <p><i>“del tirano que a libres no puede mantener en perpetua opresión”</i></p>
3. Artículo cuarto: la ley, la justicia	<i>“Oh tú Ley sacrosanta y divina”</i>
4. Artículo XV: la soberanía, la ley, el derecho, la dignidad	<i>“El que intente hollarte que muera, arma contra la opresión”</i>

La libertad de expresión es el tema preponderante en este *Canto* la cual conmemora la promulgación de la llamada “Ley de Imprenta”.

A continuación se expondrán los cuadros correspondientes a los demás Himnos citados, agrupados, para efectos de orden, de la siguiente manera:

Cuadro 7: *Proclama de Juan Rafael Mora, Himno al General Tomás Guardia.*

Cuadro 8: *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña, Himno Patriótico al 15 de Setiembre.*

Cuadro 9: *Himno Nacional de Costa Rica de 1873, 1879, 1888 y 1903.*

Para facilitar el trabajo comparativo, se expondrán en forma breve los artículos citados de la *Derechos del hombre y del ciudadano* (de ahora en adelante: D.H.C.) como se muestra a continuación:

Artículo I. El bien, el Derecho

Artículo II. El Derecho, la Libertad

Artículo III. La Ley, la Justicia

Artículo XV. La Soberanía, la Ley, el Derecho, la Dignidad.

Cuadro 7⁶³

Proclama de Juan Rafael Mora e Himno al General Tomás Guardia

<i>D. H. C.</i>	<i>Proclama Juan R. Mora</i>	<i>Himno al General Tomás Guardia 1873</i>
<i>I</i>		
<i>II</i>	<i>“Todos nos reunireís en torno mío, bajo nuestro libre Pabellón nacional”</i>	<i>“mas al fin romperán las cadenas, cobrarán esplendor inmortal” “Mira Guardia, hay un pueblo de libres cuya suerte y ventura tú labras”</i>
<i>III</i>		<i>“Y sus fueros te da la justicia y el progreso en ti halla un altar”</i>
<i>XV</i>	<i>“Aquí no encontrarán más que hermanos, verdaderos hermanos, resueltos irrevocablemente a defender la patria como a la santa madre de todo cuanto aman, y a exterminar hasta el último de sus enemigos”</i>	<i>“Alza erguida a los cielos la frente, y tu patria entusiasmo publica”</i>

La libertad, la justicia y la dignidad son los elementos fundamentales del *Himno al General Tomás Guardia*. La defensa de la soberanía nacional es el aspecto sobresaliente en ambos discursos, que manifiestan contenidos similares a los que se exponen en el documento de los *Derechos del hombre y del Ciudadano*.

⁶³ Ver texto completo de los Himnos en páginas 182 a 188 de este capítulo. En todos se respeta la ortografía original.

Cuadro 8

D.H.C. y los Himnos Patrióticos.

<i>D. H. C.</i>	<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>
<i>I</i>	“Y sabrá sostener sus derechos , contra todo enemigo exterior”	“ Derechos sagrados la Patria nos da” “Si cantemos el Himno sonoro, a la Patria, al derecho y al bien”. “Sólo es hombre el que tiene derechos ”
<i>II</i>	“ Libertad proclamamos, y el Cielo nuestros votos sagrados oyó; o morir o ser libres juramos, y ser libres logramos hasta hoy” “Uno solo serán nuestros pueblos bajo el libre y augusto pendón” “Tal infamia no alcanza a los libres que al deber la virtud sujetó”	“ Derechos sagrados la Patria nos da” “Si cantemos el Himno sonoro, a la Patria, al derecho y al bien”. “Sólo es hombre el que tiene derechos ” “al sol refulgente de la libertad ” “sepamos ser libres ” “y los libres su vida han sellado”
<i>III</i>		“de la ley juren ser el sostén” “y los libres su vida han sellado, con su sangre por Patria y por ley ”
<i>XV</i>	“¿ Bajaremos la frente abatida ante un fiero y odioso señor, que sediento de sangre y tesoros débil sexo ni edad respetó?”	“Los hijos del pueblo” “ derechos sagrados la Patria nos da” “a la Patria, al derecho y al bien” “y del pueblo los hijos en coro, de la ley juren ser el sostén” “con su sangre por Patria y por ley ” “Sólo es hombre el que tiene derechos ” “ Nuestra raza, la frente altanera nunca incline en la empresa tenaz: de la Patria la noble bandera, no dejemos plegarse jamás”

Derecho, libertad y dignidad son factores que se destacan ampliamente en estos Himnos. El *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* es el que muestra con mayor insistencia algunos conceptos relacionados con la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, como se puede apreciar en el cuadro. El yo lírico “toma prestado” el rumor social y se apodera de él, aunque omite mencionar el hecho de que España fue la causante de la situación de esclavitud sobre los pueblos de América, de manera que modifica u omite aquello que le es incómodo, quizás por su condición de ciudadano español. El discurso asumido por el yo lírico corresponde mayormente a la voz oficial, en el que las situaciones expresadas presentan con positivismo la “realidad” del país. El “pueblo”, sin embargo, se expresaba de manera muy diferente:

Por eso, como dije anteriormente, este día nos encuentra en una crisis espantosa: ¡ojalá los futuros aniversarios sean celebrados con esa franca alegría que inspira el bienestar general; para que tan halagüeño porvenir se realice, es preciso recordar que si la divisa del mundo civilizado es hoy Libertad, Igualdad, Fraternidad, la del pueblo costarricense, debe llevar por sobre lo anterior la única palabra: ‘Trabajo’. (*El Artesano, setiembre 13, 1883: 3*).

La América que llevaba aún **las cadenas del esclavo**, aprendió que una nación no tiene derecho para imponer su voluntad a otra, que ningún hombre puede pisotear las sagradas **libertades** é **inviolables leyes** de un pueblo, convirtiéndole en **vil objeto** de su ambición y levantándose omnipotente, magnífica, **rompió las cadenas**, y la madre España miró sus ejércitos derrotados, vió aparecer sus naves en aquel océano que ya nunca tornarían á cruzar como conquistadores (*El Artesano, 15 de Setiembre, 1883: 2*).

Los siguientes cuadros son un ejercicio comparativo de lo enunciado en la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* y las diferentes letras del *Himno Nacional de Costa Rica*:

Cuadro 9

D.H.C. y las diversas letras del *Himno Nacional de Costa Rica*

<i>D. H. C.</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1873</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1879</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1888</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
I	" <i>Libertad proclamó entusiasmada, libertad en el orden i el bien</i> "			
II	" <i>Ciudadanos: El sol de los libres ha subido radiante al cenit!</i> " " <i>Libertad proclamó entusiasmada, libertad en el orden i el bien</i> " " <i>Salve, oh Guardia, su honor y sus glorias. Son de un pueblo de libres, sostén.</i> "	" <i>Cantaré de la patria querida El Honor, Libertad y Esplendor</i> " " <i>Al glorioso clamor, a la voz de libertad</i> "		
III	" <i>Soltó al viento su propia bandera i el imperio fundó de la ley</i> " " <i>Vengan pues, que jamás la injusticia vencerá nuestra noble actitud</i> "			
XV	" <i>Su esplendor nos infunda el aliento de vencer por la patria o morir</i> " " <i>Costa Rica rompió las cadenas que la ataban a extraño poder</i> " " <i>Indignados se alzaron los pueblos y gritaron 'atrás invasor'</i> " " <i>I era Guardia, al deber circunscrito, del Derecho del pueblo, el guardián</i> "			" <i>conquistaron tus hijos, labriegos sencillos eterno prestigio, estima y honor (bis)</i> " " <i>Cuando alguno pretenda tu gloria manchar verás a tu pueblo valiente y viril la tosca herramienta en arma trocar</i> "

	<p><i>“Costa Rica con noble altivez, ‘Guerra, guerra’ dirá en sus cornetas, ¡‘Ciudadanos, morir o vencer’! “Nuestro suelo no huella la planta, de una alianza cobarde i feroz”</i></p>			
--	--	--	--	--

La libertad, el bien, la dignidad, el apego a la justicia predominan en el *Himno Nacional* del año 1873, fiel reflejo de la ideología liberal, en que ley y justicia son pilares fundamentales:

...Esta independencia formal permite también presentar a la ley por encima de los seres humanos, nivelando e igualando sus derechos, sin importar su condición social. Bajo estos nuevos planteamientos, el Estado es garante y protector de los más preciados valores de la generalidad social de entonces: la vida, la libertad y la propiedad privada (Vargas, 2003: 303).

Por otro lado, el *Himno Nacional de Costa Rica* de 1879 se concentra sobre todo, en resaltar el concepto de libertad. Estos dos Himnos se sitúan en el contexto de la República Liberal, en donde uno de sus principales objetivos consistía en civilizar o educar al pueblo.

Para 1880, continuaba siendo el estado oligárquico liberal el que marcaba las pautas a seguir:

[...] La poderosa voz de la Francia llenó el mundo, y las naciones asombradas sufrieron esa maravillosa transformación que hace del esclavo un hombre, que convierte al hombre en soldado del deber, que unifica á los pueblos en un solo ideal: *progreso*. (*El Artesano*, 1883:1).

No obstante, durante este período comienzan a aparecer contradicciones en cuanto al punto de vista ideológico. Estas fisuras son perceptibles en la literatura de la época (Rojas y Ovares, 1995: 32). Prueba de ellas, es el *El Himno Nacional de Costa Rica* de 1888 que, pese a ser creación de los mismos autores del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, no muestra ninguna relación con los elementos existentes en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*; señala reiteradamente la “gloria” y el “triunfo” que ha alcanzado la Patria, pero no menciona los derechos, la libertad o el bien, aunque sí alude a los encantos naturales del territorio nacional. Esta última particularidad recuerda las características propias de la literatura nacionalista vigente en el país a finales del siglo XIX, ya que evoca la naturaleza, como característica heredada del romanticismo literario europeo.

Por otro lado, la letra del *Himno Nacional de Costa Rica* de 1903, refuerza en su discurso la soberanía y el prestigio. En él no hay un llamado directo a las armas ni alusión alguna a la libertad, a la justicia o al derecho. Para ello, el yo lírico asume discursos anteriores que hablan de paz y trabajo, como se muestra a continuación en paréntesis):

Así todos los hombres desde el **humilde labriego** (labriego sencillo) que riega **con el sudor de su frente el campo que cultiva** (en la lucha tenaz de fecunda labor que enrojece del hombre la faz), hasta el sabio que consume su cerebro en desarrollos científicos y concepciones abstractas, todos dirigen sus afanes y desvelos á la persecución de un soñado porvenir” [...] La **patria...esa madre** por quien el hombre sufre, se desvela **y dá á veces la vida si es necesario** (Salve oh madre...cuando alguno pretenda tu gloria manchar, verás a tu pueblo valiente y viril) (*El Artesano*, 1883:1).

Se expondrán a continuación fragmentos de los textos anteriores⁶⁴ y se cotejarán ahora con la *Proclama* de Juan Rafael Mora para rastrear sus huellas discursivas (en el caso de este discurso, el texto más bien toma prestadas las ideas contenidas en el “*Canto de celebración de 17 de mayo de 1832*”). Para efectos de orden, el Cantos e Himnos se distribuirán en la misma forma que se hiciera en los cuadros anteriores y se condensarán las ideas principales como se muestra a continuación:

1. La paz
2. Actitud de defensa
3. Llamado a la guerra
4. Actitud de alerta
5. Alusión a la madre
6. Patriotismo, honor, libertad

Cuadro 10

Canto de celebración de la ley Federal y Proclama de Juan R. Mora.

<i>Proclama</i>	<i>Canto de celebración de la Ley Federal del 17 de mayo de 1832</i>	<i>Proclama de Juan Rafael Mora</i>
1.		“ <i>La paz, esa paz venturosa</i> ”
2.	“ <i>El que intente hollarte que muera</i> ”	“ <i>No interrumpáis vuestras nobles faenas, pero preparad vuestras armas</i> ”
3.	“ <i>arma contra la opresión</i> ”	“ <i>apenas retumbe el primer cañonazo de alarma, todos, todos os reuniréis en torno mio, bajo nuestro libre Pabellón nacional</i> ”
4.		“ <i>¡Alerta pues, costarricenses!</i> ”
5.		“ <i>...defender la Patria como a la santa madre de todo cuanto aman</i> ”
6.	“ <i>Y este pueblo por Ti sostenido manifiesta su libre opinión</i> ”	

⁶⁴ No se expone a análisis el texto del *Himno al General Guardia* por adolecer de huellas discursivas importantes en relación con la *Proclama* de Juan Rafael Mora. Es importante, no obstante, acotar que en este Himno la figura del General Guardia es homologada a la de Costa Rica:

“*Viva Guardia, campeón denodado
que progreso nos da liberal.
¡Viva, viva! también es soldado
fiel guardián del honor nacional*”

En esta comparación se nota cómo el mensaje contenido en el texto más antiguo es retomado en la *Proclama* de Juan Rafael Mora, ya que hay un claro llamado a la guerra, así como también a la madre y a la libertad simbolizada en el Pabellón Nacional.

Cuadro 11

Comparación de la *Proclama* y de los Himnos Patrióticos

<i>Proclama</i>	<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>
1.	“De la Paz la ventura gozemos”	
2.	“Preparemos las armas invictas”	“Nuestro brazo nervudo y pujante <i>contra el déspota e inicuo opresor</i> ”
3.	“Más estén nuestros brazos dispuestos, si a la guerra el honor nos llamó” “a empuñar nuestras armas corramos”	
4.	“Una orda de vándalos fiera, amenaza invadir la nación”	
5.		
6.	“en defensa de pátria y honor” “Y esperamos tranquilos nosotros merecer tan indigno baldon?” “Libertad proclamamos” “O morir, o ser libres juramos”	“Sepamos ser libres” “Sí, cantemos el himno sonoro, a la <i>Patria</i> ...” “a los ruines esbirros espante, que prefieren el ocio al honor” “Y los libres su vida han sellado con su sangre por <i>Patria</i> y por ley” “de la <i>Patria</i> la noble bandera no dejemos plegarse jamás”

Nótese cómo en el *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña* el llamado a la guerra es insistente. Se observa también una reelaboración del discurso de la *Proclama*, y por consiguiente, también del texto más antiguo aquí expuesto. La relación interdiscursiva es más que evidente. Por otro lado, es interesante acotar que

en el Himno objeto de nuestro estudio, los ideosemas coinciden escasamente con los de la *Proclama* de Juan Rafael Mora, ya que no se menciona la paz ni un llamado directo a la guerra, pero sí se insta a resguardar el territorio nacional y se recalca el patriotismo, el compromiso a conservar las leyes, la libertad y el honor.

Cuadro 12

La *Proclama* y las letras del *Himno Nacional de Costa Rica* de 1873, 1888 y 1903⁶⁵

<i>Proclama</i>	1873	1888	1903
1.	"Largos años entonces el cielo quiso darnos de dicha i de paz "		"Blanca y pura descansa la paz " :Vivan siempre el trabajo y la paz "
2.	Indignados se alzaron los pueblos i gritaron 'jamás invasor'		
3.	"Si el clarín sanguinario resuena, Costa Rica con noble altivez, 'Guerra, guerra' dirá en sus cornetas, ¡ 'Ciudadanos, morir o vencer' !		"Verás a tu pueblo, valiente y viril la tosca herramienta en arma trocar"
4.	"I nos retan a lid fraticida"		
5.			"Salve, oh madre de amor"
6.	" ¡Ciudadanos! el sol de los libres " "Libertad en el orden y el bien"	"las preseas llevemos de gloria y honor " "Gloria, honor a la patria" "Gloria, honor a la tierra"	"Salve, oh Patria" "Conquistaron tus hijos, labriegos sencillos, eterno prestigio, estima y honor"

La letra del Himno de 1873 admite que se vive en paz, sin embargo menciona reiteradamente la guerra y promueve una actitud vigilante ante una invasión. Las huellas discursivas de los textos anteriores se vislumbran con facilidad. De igual

⁶⁵ Se omite la letra del *Himno Nacional de Costa Rica* de 1879 debido a que no presenta huellas intertextuales con la *Proclama* de Juan Rafael Mora.

manera, aparece el concepto del “bien” y la “libertad”. La sociedad, que es la que produce los textos, enriquece con todos estos elementos el discurso primario.

La letra del *Himno Nacional de Costa Rica* de 1888 recalca los conceptos de “gloria” y de “triunfo”, los cuales se encuentran presentes en el discurso de la *Proclama* de Juan Rafael Mora, no así el llamado a la guerra ni una actitud de alerta ante cualquier invasión. Resulta interesante entonces, observar cómo el pensamiento liberal se adapta a las exigencias según las nuevas expectativas que se tienen en relación con la patria y la estabilidad social, de las cuales el discurso bélico no forma parte.

Es evidente la similitud entre el discurso de la *Proclama* y el del *Himno* de 1903. Una disertación acerca de esta letra y sus múltiples interpretaciones se expondrá más adelante.

4.4 Las estructuras musicales y el discurso poético

Dentro de los himnos presentados con anterioridad, y por ser poemas que contienen partitura musical, han sido escogidos dos de ellos para exponerlos y confrontarlos unos con otros en su estructura musical primeramente, seguido de su discurso poético, con la finalidad de determinar mediante análisis sus intertextos y su aproximación o lejanía con el discurso del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*. Ellos son: el *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la Campaña*, 1857, y el *Himno Nacional de Costa Rica*, 1903.

4.4.1 *Himno Nacional de Costa Rica*⁶⁶

Aunque la letra del *Himno Nacional de Costa Rica*⁶⁷ (1903) es el texto con fecha más reciente, su partitura es la que presenta mayor antigüedad de los tres Himnos sujetos a análisis en este apartado, ya que, como se ha señalado anteriormente, fue compuesta en 1852 (Vargas, 2004: 221). Es importante aclarar que la partitura original se encuentra extraviada, por lo tanto, no se tiene certeza de cuál fue su tonalidad original⁶⁸. El *tempo*⁶⁹ indicado para su ejecución, en la versión oficial de 1967, señala un *Allegro Marcial* que equivale a un tiempo rápido y de carácter alegre. La tonalidad escogida es la de *Mi b Mayor*. Comienza con una Introducción (de ocho compases seguidos de un compás en *anacruza*), que por su naturaleza carece de letra, debido a que esta es la música que antecede al canto. El mismo pasaje musical se utiliza más adelante, pero con letra incluida, para la primera estrofa y la última, de manera que el texto musical es el mismo en tres ocasiones. La progresión armónica de estos segmentos está conformada por los *acordes primarios: tónica (I), sub dominante (IV) y dominante (V)*, característica que le otorga fuerza, ya que los acordes utilizados son los principales dentro de la armonía musical (Danhauser, 1967: 43). Luego, en la segunda estrofa se utilizan acordes de *quinta y tónica en posición fundamental (V – I)*, además de un acorde de *quinto con sétima del cuarto grado (V7/IV7)*, cuya función consiste en reforzar el acorde de *quinto grado* que le sigue, para finalmente, caer en una sucesión de acordes utilizados en algunos casos en *inversión: un acorde de tónica, quinto grado con sétima, tónica, cuarto grado, tónica, quinto grado con sétima; de*

⁶⁶ Partitura en Anexo 3.

⁶⁷ Se puede encontrar un amplio análisis desde el enfoque sociocrítico e intertextual de este Himno en: Amoretti: *Debajo del canto*. 1987.

⁶⁸ La copia más antigua que se conoce no muestra fecha de impresión, sin embargo una nota al pie indica que se trata de una “copia exacta de la impresa en París en 1864” y está escrita en la tonalidad de Sol Mayor, además algunas notas tanto de su melodía como del acompañamiento muestran una diferencia en relación con la versión “oficial” de 1967, que está escrita en la tonalidad de Mib Mayor.

⁶⁹ Ver explicación de términos musicales en el capítulo segundo.

nuevo repite el *cuarto grado, tónica, quinto grado con sétima* y termina este segmento con el acorde de *tónica (I-V4/3-I6-IV-I6/4-V7-I---IV-I6/4-V7-I)*. A continuación aparece el segmento que difiere en mayor grado del resto, ya que su temperamento es menos enérgico, para lo cual utiliza la indicación de *pp* (lo que da a entender que se debe interpretar muy quedo). Aquí, el acompañamiento continúa usando las mismas figuras rítmicas, pero la progresión de acordes varía, ya que utiliza la siguiente: *quinto grado-cuarto grado menor, quinto grado, de nuevo quinto grado-quinto grado del cuarto grado y quinto grado (V-iv-V, V-V7/IV-V)*, para enseguida retornar con un *crescendo* al *forte* o *fortissimo* que caracteriza la mayoría de los pasajes de este Himno. Se completa el pasaje musical con la utilización de varias *octavas* seguidas en el acompañamiento, en vez de *acordes completos* (característica que otorga fuerza a la idea musical). Estas alternan con *acordes completos* en compases de dos en dos, en los que al inicio de cada uno se utiliza la figura del anapesto. Dicha configuración musical produce una sensación de fuerza y determinación propias de una marcha. Todo lo expuesto hasta este punto, nos remite a un discurso musical que, aún sin letra alguna, nos brinda una sensación de carácter fuerte, militar, aguerrido. De hecho, fue así como este Himno se interpretó por años, sin letra y, en algunas ocasiones aparentemente con intentos fallidos de “ajustarle” diversas letras. En relación con este Himno, en varias ocasiones, la música fue modificada en varios pasajes, para adaptarla a una nueva letra o bien a un tono más accesible de voz. Analizando las diferentes letras y sus partituras se aprecian los “ajustes” que se pusieron en práctica, veamos: en la primera letra atribuida a José Manuel Lleras⁷⁰, comenzando por el “coro” y hasta la última de sus siete estrofas decasílabas, los versos únicamente “calzan” con las notas de la *Introducción* (que

⁷⁰ Ver textos a partir de la página 184.

como mencionamos anteriormente, se repiten en varias ocasiones, pero no en toda la partitura). De manera que, si esta música se usaba con esa letra, equivaldría a repetir lo mismo a lo largo de todo el Himno. Con la letra del *Himno Nacional de Costa Rica* escrita por Juan Garita, únicamente la primera estrofa de tres coincide con la música, ya que la segunda y tercera estrofas varían en el número de sílabas, por lo tanto, no son compatibles con la música. El *Himno Nacional de Costa Rica*, letra de Juan Fernández Ferráz, contiene un total de nueve estrofas⁷¹. En apariencia podrían ajustarse, haciendo uso de varias licencias poéticas⁷² y acomodándolas a la partitura, tomando la música que sigue a la *Introducción*, compases del siete al doce (que en este caso, son los mismos que del uno al seis) como la seleccionada para las estrofas primera, tercera, quinta, séptima y novenas; las estrofas segunda, cuarta, sexta y octava, se “amoldan”, haciendo uso de dichas licencias poéticas, a la letra de este Himno, o, en su defecto, modificando la música: “Para que el ritmo de la letra concordara con la música, Campabadal tuvo que alterar el texto musical” (Vargas, 2004: 224).

El hecho de que una misma música haya servido de base para diversas letras⁷³ escritas y cantadas en diferentes épocas, es muestra fehaciente de cómo los discursos, incluso los musicales, se avienen a dispares “realidades” y destacan en mayor o menor grado variados aspectos. La primera letra, por ejemplo, nos habla entre otras cosas de la libertad, del orden, del bien, de la amenaza extranjera, del trabajo, del pueblo, de la patria, del General Guardia: también de Walker, de guerra, de Costa Rica. La segunda letra menciona el honor, la libertad, la patria y la gloria. En cuanto a la tercera letra, se

⁷¹ En esta ocasión, el Himno fue transportado a la tonalidad de Fa Mayor y su partitura sufrió grandes cambios, tanto en la armonía como en su melodía. Ver partitura en sección de Anexos.

⁷² Ciertas libertades permitidas a los poetas.

⁷³ Valga mencionar que curiosamente, la letra del *Canto de celebración de la Ley Federal del 17 de mayo de 1832*, se ajusta perfectamente a las notas de la *Introducción del Himno Nacional de Costa Rica*, por la cantidad de sílabas dispuestas en sus versos.

destaca la patria, el amor, la gloria, la naturaleza, la muerte, el héroe, la tierra, la belleza, la valentía. La letra “definitiva”⁷⁴, nos habla de nobleza, de belleza, de la madre, de los hijos, de colores, de trabajo, de paz, de prestigio, de honor, de la bandera, de humildad, de alabanza, de amor, de gloria, de valentía, de abundancia, de dulzura, de protección.

En este discurso, la modernidad no tiene cabida, ya que lo foráneo es enmarcado dentro del concepto del “otro”, por tanto, se clasifica del lado de lo negativo, de aquello que puede “manchar” la gloria que goza el país.

El costarricense presente en el discurso de este Himno es el del valle central, ya que éstos eran los “labriegos sencillos”. Los pescadores, la población negra, la población indígena, las mujeres y los trabajadores de otra índole no forman parte de él.

4.4.2 *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña*⁷⁵

El Himno en mención forma parte de una serie de poemas escritos para la Campaña de 1856, pero solamente del Himno aquí citado se conoce partitura hasta esta fecha. Todos los poemas contenidos en *El Clarín Patriótico*⁷⁶ (Quesada, 2006) fueron escritos por Tadeo Nadeo Gómez de nacionalidad, en apariencia guatemalteca y editados por él mismo en 1857 (Quesada, 2006: 5). La música es atribuida al compositor español radicado en Costa Rica, Alejandro Cardona Llorens. Aunque la partitura data de 1857, se entiende que el poema en cuestión fue elaborado tiempo antes de su publicación.

⁷⁴ Un amplio despliegue en torno a la letra de este Himno, puede consultarse en: Devandas Brenes, Vinyela. *Billo Zeledón, ese famoso desconocido*. 2006. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

⁷⁵ Partitura en Anexo 2.

⁷⁶ Este texto contiene amplia información acerca del conjunto de poemas que conforman el *Clarín Patriótico* y su relación directa con los hechos de la Campaña de 1856.

Se ubica dentro de los mismos parámetros musicales de carácter marcial del *Himno Nacional de Costa Rica* y del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*. Está escrito en la tonalidad de Mi b Mayor. Comienza con una introducción de siete compases, iniciando en *anacruza*. No posee indicación de *tempo*, sin embargo, la métrica indicada es la de 2/4, que se utilizaba en las marchas y piezas de carácter *allegro* y son interpretadas en forma rápida, ya que en cada compás únicamente caben dos *tiempos de negra*. La melodía muestra desde el inicio la figura del anapesto, común en estas marchas. Su acompañamiento está compuesto en los tres primeros compases por *octavas y acordes del primer grado en posición fundamental (I)* y uno del mismo acorde en *primera inversión (I 6/3)*, seguido de dos compases con *octavas y acordes del quinto grado con séptima en segunda posición (V 4/3)*, terminando con *octava y acorde de tónica en posición fundamental*. Seguidamente, la melodía (que corresponde al estribillo) da inicio sin acompañamiento en un compás en *anacruza*, para luego seguir con melodía y acompañamiento durante ocho compases. Luego un compás en *anacruza*, nuevamente ocho compases con *acompañamiento*. Esta sucesión se repite dos veces más. Toda esta sección corresponde a la sección de “CORO” (estribillo) y se repite a lo largo del poema antes de cada nueva estrofa. Cabe mencionar que el último verso del estribillo se repite al final, pero tanto su melodía como su acompañamiento varían. En la primera estrofa, la melodía continúa con la figura del anapesto, en combinación con figuras de *negra*. Las notas de la melodía son bastante más elaboradas en las estrofas que en el resto de la pieza musical. Aunque en el texto cada estrofa parece constar de ocho versos, en la música hay una melodía específica para cada primero de estos cuatro versos y otra diferente para los últimos cuatro, con lo que se pone en evidencia un enunciado diferente en el contenido de una estrofa de cuatro versos y la otra. El acompañamiento en esta

sección está elaborado a partir de *octavas*, principalmente, con algunas figuras de *corcheas* y *corcheas con puntillo* y *semicorchea (anacruza)*, en menor grado. La pieza termina con el estribillo.

La letra de este Himno es radicalmente bélica, ya que es un “canto de guerra” (Quesada, 2006: 241). Hace referencia a la patria, a la gloria, al honor, al peligro de una invasión extranjera, al cielo, a la muerte, a la libertad, a la unión de los pueblos cercanos; habla de Dios, de la raza, de los esclavos, de las cadenas, de las mujeres, de los españoles, de los invasores, de la opresión, de Costa Rica, de pueblos vecinos, de los derechos, de la abundancia, de la justicia, de la traición, de la paz, de venganza, de victoria. El Himno es prueba contundente de la visión del mandatario Mora respecto de la actitud por tomar con el pueblo de Nicaragua: “la vecina República gime de su yugo sufriendo el rigor”⁷⁷ De hecho, esta situación se refleja en diversas proclamas manifestadas por él: “Compatriotas;¡A las armas! Ha llegado el momento que os anuncié. Marchemos a Nicaragua a destruir esa falange impía que la ha reducido a la más oprobiosa esclavitud. Marchemos a combatir por la libertad de nuestros hermanos” (Calvo Mora, 1968: 14).

Otro aspecto sobresaliente de esa época, como fue el ideal de una Centroamérica unida, también se manifiesta en este Himno: “Uno solo serán nuestros pueblos bajo el libre y augusto pendón: una sola será nuestra causa, de la cual Dios será el protector” Este discurso es concomitante con el de Mora: “Nuestras relaciones con los demás Estados de la América Central son cada vez más íntimas: como deben de serlo entre pueblos hermanos” (Meléndez, 1981: 199). Por otro lado, se visualiza a la patria llena

⁷⁷ *Himno Patriótico*, página 182.

de prosperidad y capaz de salvaguardar su honor y sus derechos ante cualquier amenaza externa:

*Costa-Rica próspera dichosa,
al honor por su guía escogió,
y sabrá sostener sus derechos,
contra todo enemigo exterior*

Igualmente, el discurso de Mora gira alrededor de esos términos: “Sólo entre ordas de esclavos y caribes no encontraría las simpatías que merece un pueblo que, como el costarricense, defiende con la sangre de sus hijos su derecho, su independencia, sus hogares” (Meléndez, 1981: 200).

El discurso asumido en este contexto histórico no admite otras voces que no hablen sino de lucha. El yo lírico forma parte integral del discurso y deja de lado otros miembros de la nación. La “raza” en este caso se refiere a los criollos, ya que destaca el vínculo sanguíneo con los españoles.

4.4.3 Himno Patriótico al 15 de Setiembre⁷⁸

Se ha expuesto ya el carácter marcial que ostenta esta partitura, así como su temperamento alegre, su estructura de rondó, la utilización de dinámicas en su mayoría dentro del rango *forte* y su configuración rítmica de figuras anapésticas y anfibráquicas en sus pasajes musicales. En cuanto al discurso poético, ya ha sido analizado ampliamente en el segundo capítulo, por lo tanto no será expuesto nuevamente.

Es pertinente sin embargo, anotar que aunque este Himno fue escrito cerca de 1883, el concepto de “nación” parece no estar definido del todo, ya que su título menciona una

⁷⁸ Partitura en Anexo 1.

fecha común para los países centroamericanos (como se ha comentado con anterioridad) y no se refiere específicamente a Costa Rica. Esta característica era propia de los jefes de Estado durante los primeros años de Independencia:

Según Víctor Hugo Acuña (Acuña 1995), antes de 1848 cuando Castro Madriz declara a Costa Rica una República independiente-un año después de que Guatemala ha renunciado al sueño centroamericano, al declararse ella misma independiente-, en los discursos de los jefes de Estado costarricenses, el término ‘nación’ se refería siempre a Centroamérica y nunca a Costa Rica (Quesada, 2002: 21-22).

El Himno pretende que el “pueblo” a viva voz defienda sus derechos y su libertad, sin embargo, es del conocimiento público que únicamente una pequeña parte de la población era instruída, ya que la mayoría del “pueblo” permanecían en estado de analfabetismo. Esta condición los excluía automáticamente de poder ejercer el sufragio y por tanto no tenían voz.

Su discurso gira en torno a uno más bien universal, antes que nacional, ya que reafirma una y otra vez las ideologías propias del liberalismo, aún cuando supuestamente es un Himno a la Independencia del país.

4.5 Tras el palimpsesto de nuestra historia patria

Como estrategia que complementa el objetivo de nuestro estudio, realizaremos una comparación entre los Himnos Patrióticos y el *Himno Nacional de Costa Rica*⁷⁹, partiendo, por antigüedad, del *Himno Patriótico* de 1857⁸⁰, descubriendo las huellas discursivas que dejaron en ellos, ante todo, los discursos contenidos en la *Proclama* de Juan Rafael Mora y el *Discurso de los derechos del hombre y del ciudadano* y, en

⁷⁹ Se escogen estos Himnos porque son los que están acompañados por una partitura, ya que los demás, mencionados en este trabajo, no la tienen, o no han sido halladas hasta este momento.

⁸⁰ Se respetará la ortografía original.

forma breve, los ideosemas quizás provenientes de otros cantos o Himnos de la época. Realizaremos una decodificación de los semas sobresalientes con la finalidad de adentrarnos en la enunciación y reconocer en ella lo que subyace más allá del enunciado.

Pueblo

La etimología⁸¹ de la palabra “pueblo”, del latín “populus”: población-poblado-pueblucho-reducción, masa, plebe. También patria, estado, país. Se desprende por tanto, que el significado de “pueblo” en el primero de los casos equivale a países que juntos formarán una sola nación centroamericana. El yo lírico forma parte activa de ese pueblo⁸², o más bien, “pueblos” que a su vez se ven a sí mismos cobijados bajo una misma bandera. ¿Significa este detalle del yo lírico un deseo de unión centroamericana? En el segundo caso, “pueblo” podría representar patria, pero también masa o plebe, ya que se refiere a una población que necesita aprender a vivir conforme los parámetros de libertad que le otorga una patria independiente. En este Himno, el yo lírico hace referencia, a distancia, de esa masa, pero no forma parte de ella⁸³. En el *Himno Nacional de Costa Rica*, el yo lírico podría o no, formar parte de ese pueblo, ya que muestra ambigüedad; en ocasiones se inserta en el enunciado, pero en otras toma distancia:

⁸¹ Para este efecto se utiliza el *Diccionario Océano de sinónimos y antónimos*. 1992. Ediciones Océano. S. A. También es consultado el *Diccionario de la Real Academia Española* en: www.rae.es

⁸² Es importante aclarar que el autor de esta letra es el poeta guatemalteco Tadeo Nadeo Gómez, radicado en Costa Rica y autor de todos los poemas que conforman el “Clarín Patriótico”, de los cuales solamente el Himno Patriótico aquí analizado cuenta con partitura cuyas notas fueron obra del músico español Alejandro Cardona Llorenz.

⁸³ En el capítulo tercero se mencionan datos acerca de Juan Fernández Ferráz y su condición académica y política, la cual podría ser la causa de su distanciamiento con el “pueblo”.

Cuadro 13

Sema “pueblo” en los tres Himnos

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
<i>“Uno solo serán nuestros pueblos”</i>	<i>“Los hijos del pueblo levanten la frente al sol refulgente de la libertad”</i>	<i>“Verás a tu pueblo valiente y viril”</i>

Se encuentran otras referencias a “pueblo”, también en el *Canto de la celebración de la Ley Federal del 17 de mayo de 1832*⁸⁴ y en el *Himno Nacional de Costa Rica* de 1873. En el primer caso, el pueblo es “libre”, ya que puede manifestarse abiertamente:

*“Y este Pueblo por ti sostenido
manifiesta su libre opinión”*

En el segundo caso, el pueblo se refiere a la clase trabajadora. Pareciera que en este contexto, lo único que corresponde al “pueblo” es trabajar para lograr su sustento, ya que el General Guardia es el encargado de proteger sus derechos:

*“El trabajo constante y activo
daba al Pueblo, munífico, el pan
i era Guardia, al deber circunscrito,
del Derecho del pueblo el Guardián”*

Bandera

⁸⁴ Ver textos a partir de página 182.

La palabra bandera se refiere a: insignia-distintivo-emblema, pabellón, pendón. Los “pueblos” se encuentran directamente ligados a la bandera o pendón. En el Himno primero, la bandera es más un escudo de protección ante el enemigo. Es visualizada como emblema común de las naciones que se encuentran en peligro. La bandera es tomada como “símbolo” de libertad, pero a la vez de dominio, porque, según el texto, todos los pueblos estarían “bajo” una misma bandera. En el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* la bandera se despliega en el aire, sin ataduras: está “suelta”, libre y al mismo tiempo es lápida que resguarda al “bravo soldado”. En el último caso, el símbolo representa una vida de paz, quietud y pureza⁸⁵. El símbolo sufrió una metamorfosis que la llevó, de ser escudo protector a un bello cobertor y finalmente terminó siendo una expresión de vida.

Cuadro 14

El pendón

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
<i>“Uno solo serán nuestros pueblos bajo el libre y augusto pendon”</i>	<i>“Suelta al viento flamee ondulante cual celaje de espléndido tul, tumba sea del bravo soldado el pendón blanco, rojo y azul”</i>	<i>“Noble Patria, tu hermosa bandera expresión de tu vida nos da. Bajo el límpido azul de tu cielo blanca y pura descansa la paz”</i>

La transformación de significado que acompaña al símbolo de la bandera, es un reflejo del proceso de transformación ideológica e identitaria del costarricense, ya que en una primera instancia, el pendón es símbolo de unión y libertad como resultado de una acción llevada a cabo en ese momento histórico; más adelante ese pendón es

⁸⁵ Es importante recordar en este punto, que en realidad en el texto original de José María Zeledón, en vez del “límpido azul de tu cielo”, el verso decía “manto azul de tu cielo”, y que el poeta no compartía dicho “cambio” porque éste enrarecía su significado (Amoretti, 1987: 81).

símbolo del sacrificio realizado en el pasado y que ahora cubre y resguarda como un sepulcro el tesoro de la libertad. Finalmente, la bandera, que ya no es pendón, es símbolo de paz como producto final de las acciones y aplicaciones pasadas.

La utilización de la “bandera” o “pendón” se destaca también en el *Himno Nacional de Costa Rica* 1873 y en el *Himno al General Tomás Guardia*. En el primero de estos, el pendón es sinónimo de lanza que se clava en el enemigo. En el segundo, es la insignia que representa prosperidad.

Patria

La palabra “patria”, proveniente del latín *patria* equivale a: Tierra, nación, país, pueblo, terruño, gente, raza. La Patria es también aquello a lo que “los seres humanos se sienten ligados por vínculos jurídicos, históricos o afectivos” (R.A.E). Observamos entonces en el primer caso que la patria es aquello por lo cual se va a la lucha y que no admite traición. En el segundo Himno, la “Patria”, escrita con mayúscula al igual que “Ley”, otorga derechos inviolables y está vinculada con el “bien” y la “Ley”. Asimismo, se otorga la vida por salvaguardar la patria. A su vez, la patria debe ostentar siempre todo aquello que simboliza su bandera. En el *Himno Nacional de Costa Rica* también se utiliza la palabra “patria” escrita en mayúscula y se refiere a ella en forma prosopopéyica. La Patria es noble, pródiga, y produce abrigo y sustento. La patria es fémina-madre-fértil-pura. Se toma a la Patria como a la Tierra, el cual es otro de los significados que se le atribuyen

Cuadro 15

La patria

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
<i>“en defensa de patria y honor” “¿habrá un hijo desleal de la patria que en su cotra se muestre traidor?”</i>	<i>“Derechos sagrados la Patria nos da” “Sí, cantemos el himno sonoro a la Patria, al derecho y al bien” “y los libres su vida han sellado con su sangre por Patria y por Ley” “de la Patria la noble bandera no dejemos plegarse jamás”</i>	<i>“Noble Patria” “Salve, oh Patria, tu pródigo suelo dulce abrigo y sustento nos da”</i>

Según se observa en este cuadro, la Patria se va construyendo paso a paso: primeramente se defiende con honor, luego la Patria otorga derechos que se han adquirido con precio de sangre, por tanto, hay que protegerla y mantenerla viva y en libertad. Finalmente, la Patria ha alcanzado una posición de nobleza porque ya ha sido instituida, por tanto, es merecedora de alabanza.

La “Patria” es nombrada al menos una vez en todos estos poemas: *Himno Nacional de Costa Rica 1873*, *Himno al General Tomás Guardia*, *Himno Nacional de Costa Rica 1879*, *Himno Nacional de Costa Rica 1888*. En el *Himno al General Tomás Guardia*, se nombra a una “patria querida”, luego, en el *Himno Nacional* de 1879 la patria es querida y enaltecida. En el *Himno Nacional* de 1888, la patria inspira nuevamente amor y honor.

Raza

La “raza”, proveniente del latín *radia* es un sema muy utilizado para designar, en dos de los casos, un perfil de ciudadano orgulloso, valiente y guerrero que rechaza la condición de esclavitud o de sometimiento. El proyecto ideológico asumido en los dos primeros Himnos proyecta, en el primer caso, un prospecto de ciudadano; lo sugiere antes que definirlo: decidido, libre, aguerrido, leal:

*o morir ó ser libres juramos,
y ser libres logramos hasta hoy.
¿Bajaremos la frente abatida
ante un fiero y odioso señor,*

*¿Habrá un hijo desleal de la pátria
que en su contra se muestre traidor?*

En el segundo caso, el perfil que se proyecta es el que se relaciona con una imagen fuerte, quizás emulando al ciudadano requerido en ese momento histórico:

*“sepamos ser libres,
no siervos menguados”*

Se puede aducir que los “siervos menguados” son equivalentes a los “labriegos sencillos” del *Himno Nacional de Costa Rica*. Cabe mencionar que, en el *Himno Nacional de Costa Rica*, el perfil del ciudadano difiere del expresado en el lema “raza”; ya no es el de un hombre fuerte y guerrero, más bien es el de un hombre “labriego sencillo” que ha conquistado el honor gracias al trabajo y no a las luchas por la defensa de su país:

*“conquistaron tus hijos, labriegos sencillos
eterno prestigio, estima y honor”*

El proyecto ideológico ahora gira alrededor de un ciudadano pacífico, más bien, apático ante los requerimientos de la patria: la otrora “raza altanera”, ahora se ha desvanecido dando paso a un “labriego sencillo”.

Cuadro 16

Raza

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
<i>“Nuestra raza desprecian altivos, aborrecen el nombre español: les parece que esclavos nacimos condenados a eterna opresión”</i>	<i>“Nuestra raza la frente altanera, nunca incline en la empresa tenaz”</i>	<i>“conquistaron tus hijos, labriegos sencillos”</i>

La “Raza” como tal, no se menciona en el último Himno. En el primero de los casos, se evidencia un sentimiento de orgullo, de parte del yo lírico, por el vínculo con los españoles. En el segundo caso, no hay una mención específica, pero el yo lírico hace suya la condición positiva atribuida a esa estirpe: la de hombres luchadores y dignos. Finalmente, de esa estirpe sólo queda un sencillo trabajador del campo, que no siente orgullo por sus conquistas sociales o políticas y que no es capaz de mostrarse altivo ante los retos que demanda la Patria, únicamente se descubriría enérgico en defensa de la gloria conquistada.

En los demás Cantos e Himnos expuestos en este trabajo investigativo, no aparecen referencias a este sema.

Paz

La etimología de la palabra “paz” proviene del latín *pax* que significa la ausencia de guerra (R.A.E). En uno de los casos, la “paz” es visualizada como un galardón concedido a quienes la merecen y están dispuestos a defenderla. En el segundo caso, no existe el concepto de paz. Esta particularidad hace pensar más bien en el antónimo de paz: la guerra; si hay paz, es que no hay guerra, pero si no hay paz, entonces puede haber guerra, o más bien una actitud de alerta, una “actitud guerrera”, ya que, al vivir

en paz, puede correrse el riesgo de “dormirse” en esa paz, lo que equivaldría a ser vulnerables ante el peligro. En el último caso, la paz es pura, blanca y “descansa”

Cuadro 17

Paz

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
<i>“de la Paz la ventura gozemos, que es un bien celestial del Criador, más estén nuestros brazos dispuestos si á la guerra el honor nos llamó”</i>		<i>“Blanca y pura descansa la paz”</i> <i>“vivan siempre el trabajo y la paz”</i>

Por otro lado, en el *Himno Nacional* de 1873 se encuentran dos referencias a la paz y ambas están relacionadas con la luz, la dicha y el progreso que se experimenta en el momento.

Gloria y Honor

Para efectuar un análisis lo más fidedigno posible, nos remitiremos al concepto etimológico de estas palabras: “gloria”, del latín *gloria*, y “honor”, en latín, *honor*. Ambas palabras por lo general se entrelazan en estos Himnos, una como complemento de la otra, por tanto, las analizamos en un solo bloque. “Gloria” se refiere a bienaventuranza, paraíso, encanto, grandeza, renombre, honra, deleite, esplendor. Por otro lado, “honor” significa honra, respeto, decoro, vergüenza, entereza, honradez, nobleza, lealtad, honestidad, respeto, fama. La “gloria” y el

“honor” son conceptos que en estos Himnos se encuentran ligados a la patria, ya que defenderla es un asunto de honor, acción que consecuentemente, al final otorga la gloria. No obstante, encontramos una contradicción entre los discursos ya que, en los dos primeros Himnos, la obtención de la gloria y el honor se ganan como presea por defender la patria, en el tercero, por el esfuerzo cotidiano del trabajo. En este caso, el “pueblo”, que es “valiente y viril”, y no “labriego sencillo” estará dispuesto a luchar por defender esa “gloria sin mancha” (en este Himno equivale a prestigio, estima y honor) que ostenta la nación.

El concepto de honor también es asumido en el *Himno Nacional* de 1873. Del mismo modo, la gloria y el honor aparecen en el *Himno al General Tomás Guardia* y reiteradamente en el *Himno Nacional* de 1879 y en el de 1888.

Libertad

En los primeros dos Himnos se menciona efusivamente la libertad (del latín *libertas*) como la presea más importante, no así en el tercero, ya que este concepto no aparece en absoluto

Cuadro 18

Libertad

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
<i>“Libertad proclamamos” “o morir o ser libres juramos”</i>	<i>“al sol refulgente de la libertad” “sepamos ser libres” “y los libres su vida han sellado”</i>	

En este cuadro, se pone en evidencia el proceso llevado a cabo para consolidar una forma de vida en libertad: se llega hasta el extremo de morir si no se tiene libertad. En el segundo Himno, la libertad resplandece, pero se debe saber vivir en ella, asumiendo todas las acciones que comprenden la existencia en este estado civil, a la vez se recuerda el precio de sangre pagado por el pueblo en épocas pasadas. En el último Himno, en cambio, ¿la libertad se da por consolidada, o quizás, esta no existe debido a las circunstancias que implica mantenerla, esto es, luchar por ella, defenderla, preservarla, o porque hablar de libertad conlleva precisamente a tener espacio para denunciar cualquier situación incómoda que pueda desestabilizar la “paz” en que se vive?

La libertad es ampliamente citada en el *Canto de celebración de la Ley Federal del 17 de mayo de 1832*, en el *Himno Nacional de Costa Rica* de 1873, una vez en el *Himno al General Guardia* y en reiteradas ocasiones en el *Himno Nacional* de 1879.

Justicia / injusticia

Etimológicamente hablando, “justicia”, del latín *iustitia*, es sinónimo de imparcialidad, derecho, ecuanimidad, honradez, firmeza. Por el contrario, la “injusticia” corresponde a inmoralidad, arbitrariedad, iniquidad, capricho, coacción, abuso.

Cuadro 19

Justicia/injusticia

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
<p><i>“Llegará la perfidia engañosa a triunfar de justicia y razón?”</i></p> <p><i>“que un deber es la guerra, cuando á ella, nos provoca un injusto agresor”</i></p>		

Es conveniente recordar que la “justicia” es representada como una mujer con los ojos vendados, la cual ostenta en su mano derecha una espada, mientras que con la izquierda, sostiene una balanza. Los ojos cubiertos son interpretados por lo general como muestra de imparcialidad al juzgar, sin embargo, la imagen también se presta para pensar que la justicia podría en ocasiones manifestar ceguera, y con ello, lo opuesto a la justicia: la injusticia. Mientras sostiene una balanza (que no ve), con la diestra empuña la espada, en clara manifestación de *coincidentia oppositorum*, porque la espada extermina sin piedad, mientras que la balanza juzgaría primero las situaciones, antes de actuar.

En el primero de los Himnos, la justicia aparece en contraposición a la injusticia. Por otro lado, al parecer, la justicia o la ausencia de ella, no forma parte del discurso enunciado en los Himnos sujetos a análisis. El hecho de que no se mencione, no significa que estuviera del todo ausente. ¿Quizás, al haber conquistado “libertad”, en el segundo Himno, y “honor” en el tercero, se da por sentado que sí existe la justicia, que, efectivamente, se hizo justicia?

En los otros Himnos aparece solamente una referencia a la justicia en el *Himno Nacional de Costa Rica* de 1873, pero está vinculada con una posible invasión extranjera. ¿Es de asumir acaso que en ese entonces había justicia en el país, que ninguna acción era injusta, o que, como en toda época, resultaba peligroso o comprometedor mencionar la posibilidad de meditar acerca de si existía justicia o no en el país?

Ley

Ley, procedente del latín *lex*, significa: regla, norma, ordenanza, precepto, legislación, constitución. Es importante señalar que en el discurso del Himno objeto de estudio, el concepto “ley” es esencial, ya que los ciudadanos están obligados, por juramento, a sostener un estado de legalidad en el país, como parte fundamental del estado de derecho que otorga la Patria. Este concepto no aparece en el enunciado del Himno de 1857, aunque sí se vislumbra en la enunciación, ya que menciona reiterada y libremente el uso de armas en defensa de la Patria. Prueba de ello es que, en 1857, la nación daba sus primeros pasos como república soberana y la institucionalización de la autoridad trajo consigo leyes que sirvieron de apoyo a las estrategias del gobierno de turno, como, por ejemplo, leyes que permitían el uso de armamento:

La Campaña Nacional de 1856 y 1857 contra los filibusteros dio nuevos argumentos al gobierno para justificar las políticas orientadas a fortalecer aún más el ejército al poner de manifiesto su papel en la defensa de las fronteras nacionales contra posibles agresiones extranjeras (Fallas, 2003: 268).

El Himno de 1857 afirma:

*Preparemos las armas invictas
en defensa de patria y honor;
les dará nuevo lustre la gloria,
nuevo brillo los rayos del sol.*

Ya para la segunda mitad del siglo XIX, se consolida el Liberalismo en el país. En 1888, y como parte de las reformas liberales, se instituye la supremacía de la Ley por medio de las reformas educativas que preparan el camino para una nueva constitución política⁸⁶. Las razones legales, se pliegan entonces a otras perspectivas; esta vez, basadas en la educación:

Si bien desde mediados del siglo son evidentes los esfuerzos de los gobernantes por desarrollar el sistema educativo, a partir de los años ochentas, estos llegan a plasmarse en dos leyes importantes: la ‘Ley Fundamental de Educación’ (1885) y la ‘Ley General de Educación común’ (1886) (Vargas, 2003: 307).

El Himno de 1883 menciona:

*“y del Pueblo los hijos en coro
de la Ley juren ser el sostén”*

Ya para 1903 el país quizás no estaba muy convencido de seguir manteniendo vigentes esas leyes. En esta época, se encuentra en el poder la llamada “Generación del Olimpo”, en la cual, pese a continuar el modelo liberal, las libertades individuales se ven fortalecidas: “Es necesario indicar que los políticos del Olimpo se caracterizan por respetar las libertades individuales, lo cual los diferencia, de manera sustancial, de los gobernantes que les anteceden” (Vargas, 2003: 320).

En el *Himno Nacional de Costa Rica*, el texto omite cualquier referencia a la ley, más bien sugiere algunas pautas a seguir, pero no en forma obligatoria o exigidas por ley:

*“Cuando alguno pretenda tu gloria manchar
verás a tu pueblo, valiente y viril
la tosca herramienta en arma trocar”*

⁸⁶ Ampliar información al respecto en: Botey, Ana María. Compiladora. *Costa Rica desde las sociedades autóctonas hasta 1914*. 2003. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica, pp295-326.

y también:

“vivan siempre el trabajo y la paz”

Cuadro 20

Ley

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
	<p><i>“y del pueblo los hijos en coro de la ley juren ser el sostén”</i></p> <p><i>“con su sangre por Patria y por ley”</i></p>	

El concepto de “ley” no aparece en los demás Himnos citados en este ejercicio académico, salvo en el *Canto de celebración de la Ley Federal de 1832*, en donde la ley es “sacrosanta”:

*“O tú ley sacrosanta y Divina
don precioso que el cielo nos dio
loor eterno á aquel genio libre,
á aquel genio que te decretó”*

La ley en este contexto tiene carácter “sagrado” y “santo”, con lo que adquiere un estatus inviolable, porque proviene del “cielo”. Se convierte así en un derecho más, adquirido por los costarricenses⁸⁷.

Derecho

La palabra “derecho”, del latín *directus* se refiere a: sensatez, justicia, legalidad, lícito, jurisdicción, propiedad, potestad, libertad, poder, voz, capacidad.” En la lectura de estos Himnos, se puede apreciar cómo el sema “derecho” ha sufrido una

⁸⁷ Más datos acerca de esta Ley en páginas 191-192 de este trabajo.

transformación-adaptación, de acuerdo al contexto histórico: en el discurso primero del siguiente cuadro, el sema “derecho” aparece una vez, quizás porque los ciudadanos aún no asumían por completo ese precepto, por el hecho de ser una nación en formación, inmadura desde el punto de vista jurídico; con el tiempo el ciudadano aprenderá a mantener sus derechos y velar por ellos. En el texto del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, este sema es el que muestra mayor fuerza a lo largo del poema, por consiguiente está ampliamente vinculado al discurso contenido en la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* citado con anterioridad. El sujeto cultural siente que la Patria le otorga derechos por su condición de hombre-ciudadano y canta un Himno de alabanza. Finalmente el silencio es la característica en el último Himno en relación con el sema citado. Este Himno no manifiesta del todo esta palabra, acaso porque los ciudadanos son “labriegos sencillos” que únicamente laboran en el campo y gozan de “prestigio, estima y honor”, pero no de derechos, o quizás el sentimiento ya es intrínseco a los habitantes del país y lo perciben como algo cotidiano en sus vidas; tal vez, ya no recuerdan que, como ciudadanos, tienen “derechos adquiridos” que deben preservar y defender:

Cuadro 21

Derecho

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
“y sabrá sostener sus derechos , contra todo enemigo exterior”	“ derechos sagrados la Patria nos da” Sí, cantemos el himno sonoro a la Patria, al derecho y al bien” “Sólo es hombre el que tiene derechos ”	

El “derecho” no es citado en ninguno de los otros Himnos que se toman como referencia en este ejercicio académico.

4.6 Las formas temporales

Cuadro 22

Formas temporales

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
<i>“Preparemos las armas invictas en defensa de Pátria y honor; les dará nuevo lustre la gloria, nuevo brillo los rayos del sol”</i>	<i>“Nuestro brazo nervudo y pujante contra el déspota, inicuo opresor a los ruines esbirros espante que prefieren el ocio al honor”</i>	<i>“conquistaron tus hijos, labriegos sencillos, eterno prestigio, estima y honor” “Cuando alguno pretenda tu gloria manchar, verás a tu pueblo valiente y viril la tosca herramienta en arma trocar”</i>

Se evidencia un juego temporal que condiciona las acciones en los tres Himnos; ellas nos transfieren de manera indirecta del pasado o el presente hacia el futuro: se construye, por ejemplo, una acción en modo indicativo o imperativo que posteriormente conduce a una acción subordinada de modo subjuntivo. En síntesis, se presentan acciones; una conduce a la otra, provocando la reacción deseada como se observa a continuación:

Cuadro 23

Formas temporales, continuación

<i>Himno Patriótico “antes de salir el ejército para la campaña” 1857</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre 1883</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
<i>Preparemos: indicativo, del modo realis dará: futuro simple indicativo</i>	<i>espante: presente de subjuntivo, propio del modo irrealis prefieren: presente de indicativo</i>	<i>conquistaron: pretérito perfecto simple pretenda: presente de subjuntivo verás: futuro simple imperativo</i>

Esta particularidad proporciona una fluidez constante en el discurso, lo que evita un estancamiento de las acciones en los tres Himnos: los acontecimientos no sucedieron, o suceden, sino que se mueven o evolucionan ya sea al recordar hechos pasados, al reflexionar sobre acontecimientos del presente y al proyectarlos hacia el futuro. En el primer Himno, los soldados se preparan para defender y preservar la Patria y el honor. Más adelante, en el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, la situación se analiza en el presente; su discurso no admite actos o posiciones diferentes: se destierra a los que no son honorables. En el *Himno Nacional de Costa Rica*, se hace memoria del honor que se obtuvo en el pasado: los hijos, labriegos sencillos, conquistaron glorias y honor, pero no en batallas, sino en las faenas del campo: “en la lucha tenaz de fecunda labor”, sin embargo, en épocas anteriores, el perfil del costarricense no era el de un humilde “labriego sencillo” sino el de un ciudadano aguerrido. ¿Acaso se hace mención de la gloria y el honor que se defendió con armas en 1857, o se brinda y reconoce honor y gloria al ciudadano que fue capaz de desterrar a los “ruines esbirros” de la Patria? ¿Se está planteando una acción de recuperación del honor en este Himno, al mencionar: “cuando alguno pretenda tu gloria manchar, verás a tu pueblo valiente y viril, la tosca herramnieta en arma trocar”? ¿Cabría la posibilidad de que el yo lírico reflexione veladamente en el hecho de que aquellos labriegos sencillos fueron capaces de defender la gloria y el honor, y en cambio, el ciudadano del contexto histórico de 1903, supuestamente mejor preparado cívicamente para mostrar honor y gloria, únicamente lo haría en caso de extrema necesidad?

4.7 Oraciones repetitivas

Se observa que, en algunos Himnos, aparecen oraciones repetitivas, de manera que el concepto no sólo se remite a semas, sino que son oraciones completas que se retoman de un discurso al otro.

La repetición cobra importancia ya que es un mecanismo válido para reforzar las ideas; la simbología presente en la acción de “romper cadenas” es innegable, porque la libertad conseguida al quebrantar ataduras adquiere un valor trascendental para los pueblos y sus habitantes:

“Costa Rica rompió las cadenas que la ataban a extraño poder” (*Himno Nacional de Costa Rica* 1873)

“mas al fin romperán las cadenas, cobrarán esplendor inmortal” (*Himno al General Tomás Guardia*, 1873)

“las cadenas rompió del pasado la que fuera pacífica grey” (*Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, 1883)

Baste este ejemplo para dilucidar cómo las ideas son reutilizadas y reelaboradas una y otra vez ya sea con el mismo objetivo u otro diferente y evidencian la construcción intertextual que se da entre los Himnos: en el *Himno Nacional de Costa Rica* de 1873 se hace referencia a la dominación española, lo mismo que en el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, no así en el *Himno al General Tomás Guardia*, pese a haber sido elaborado en el mismo año que el Himno Nacional aquí citado; en él se habla a futuro acerca de la opresión que viven las demás repúblicas de Centroamérica debido a la invasión filibustera. Es interesante observar que, en el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, la alusión acerca de la Independencia propiamente dicha, es tratada con cierta distancia, a pesar de que este es el tema medular del Himno.

El hecho de repetir las ideas pone en evidencia la importancia de este recurso, ya que, al repetir, se expresa de nuevo un discurso que fue y continúa siendo de vital importancia para los ciudadanos; a la vez, al ser retomado se ve enriquecido por nuevos elementos propios de otras circunstancias. En los ejemplo citados, el “romper cadenas” adquiere nuevos significados a través del tiempo: en la primera oración, las cadenas rompen el ligamen con “extraños poderes”, o fuerzas ajenas a su idiosincracia. En la segunda oración, el hecho de romper las cadenas brindará honor y gloria, por haber conseguido la presea más valiosa: la libertad. En la última oración, las cadenas que han sido rotas también representan la liberación de un pueblo que otrora fue pacífico e incapaz de tomar decisiones propias.

Con el paso del tiempo y los nuevos paradigmas, el individuo va asumiendo diferentes roles, según conviene al contexto histórico en que vive. Es por eso que, un sintagma fijo como “labriegos sencillos”, se retoma, pero adquiere connotaciones diferentes que se ven matizadas por las circunstancias de turno:

Ahora os voy a presentar a ese mismo pueblo bajo un aspecto muy diferente. En vez del **sencillo labrador** y del incansable jornalero, **veréis al soldado valiente y decidido que también empuña la espada y el rifle como el arado, la azada, el tradicional machete**, soldado-ciudadano que por lo mismo que tanto **aman la paz, el trabajo** y la prosperidad, comprenden muy bien sus deberes de soldados, cuando es preciso defender sus hogares, mantener el orden y apoyar la autoridad (Muñoz, 2005: 45).

Obsérvese la coincidencia de este párrafo con las oraciones siguientes, las cuales son parte del poema del *Himno Nacional de Costa Rica* de 1903:

“Conquistaron tus hijos **labriegos sencillos....**”

“Cuando alguno pretenda tu gloria manchar, **verás a tu pueblo valiente y viril: la tosca herramienta en arma trocar**”

“**Vivan siempre el trabajo y la paz**”

Se adivina de inmediato la relación interdiscursiva de la cita anterior con el *Himno Nacional de Costa Rica* de 1903 y la *Proclama* de Juan Rafael Mora de 1855:

Cuadro 24

Relaciones interdiscursivas

<i>Proclama</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica</i>
" <i>La paz, esa paz venturosa</i> "	" <i>blanca y pura descansa la paz</i> "
" <i>Vuestra laboriosa perseverancia</i> "	" <i>Vivan siempre el trabajo y la paz</i> " " <i>en la lucha tenaz de fecunda labor</i> "
" <i>proyectan invadir a Costa Rica</i> "	" <i>cuando alguno pretenda</i> "
" <i>¡Ay del nacional o extranjero que intente seducir la inocencia...!</i> "	" <i>tu gloria manchar</i> "
" <i>la patria... la santa madre de todo cuanto aman</i> "	" <i>¡ Salve, oh madre de amor!</i> "

Es pertinente, luego de observar lo que reflejan los cuadros expuestos con anterioridad, plantearnos algunas interrogantes que pueden arrojar luz sobre los aspectos que se esconden en sus discursos: ¿De qué hablan los himnos? ¿Por qué mencionan esos temas? ¿Son coherentes en sus afirmaciones, o se detectan fisuras que pueden desembocar en contradicciones? ¿Se adaptan las ideologías al contexto histórico? ¿Cuánto contenido intertextual se encuentra hilvanado entre sus letras y sus notas musicales? ¿Cuál es el tiempo real que convocan estos Himnos? Para lograrlo, retomaremos el contenido de los cuadros. De este modo, podremos realizar un viaje imaginario en nuestra historia a través de ellos. Las interrogantes, por tanto, serán contestadas por los mismos textos, luego del análisis de su estructura profunda.

4.8 Los Himnos y sus ideologías

Los tres Himnos seleccionados para el análisis intertextual son a su vez un palimpsesto de discursos anteriores. Para delimitar el trabajo, hemos partido, por antigüedad y relevancia, de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, seguido de la *Proclama* de Juan Rafael Mora y de los otros Cantos e Himnos expuestos en orden cronológico.

El *Himno Patriótico* de 1857, fue elaborado con el propósito de infundir valor a los soldados que se dirigían a luchar en defensa de una patria amenazada. Aquí, la violencia del discurso contribuye a enardecer el ánimo de los ciudadanos, ya que se recuerda el peligro de perder no sólo la paz, sino otros valores como la familia, las propiedades, la riqueza y la felicidad a manos de extranjeros. El Himno, entonces, muestra huellas que provienen de la *Proclama* de Juan Rafael Mora. El texto realiza la aproximación en la enunciación de estos hechos, e incita a luchar. Cabe señalar que, las huellas discursivas que hablan de libertad y derechos son inexistentes en este Himno, pese a ser anteriores a la *Proclama*.

Por otro lado, el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* sí evoca discursos que lo antecedieron y se acerca más a las ideas liberales.

Finalmente, el *Himno Nacional de Costa Rica* de 1903, ofrece un mensaje cuyas huellas discursivas nos remiten ante todo, a las contenidas en la *Proclama* de Juan Rafael Mora.

Con la finalidad de ilustrar un poco más estos aspectos, presentamos en el siguiente cuadro una deconstrucción tentativa de los tres Himnos estudiados:

***Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña*⁸⁸**

Soldados: preparémonos para defender la Patria, ya que esto nos dará nueva gloria. La nación se ve amenazada por vándalos. ¿Vamos a esperar que nos invadan como lo han hecho con la vecina República? Proclamemos nuestra libertad; seamos libres o muramos. ¿Vamos a bajar la frente ante el enemigo? Unamos nuestro esfuerzo como escarmiento al invasor; unamos nuestros pueblos bajo un mismo pendón, Dios nos protegerá. Aborrecen nuestro origen español y creen que somos esclavos por naturaleza y que debemos temerles cuando son ellos los que van a temblar ante nuestros cañones. Costa Rica es próspera y hará valer sus derechos. ¿Habrá acaso algún traidor? No, los libres no son capaces de esa infamia. Disfrutemos la paz que Dios nos dio, pero estemos alerta y listos para la guerra, ya que es nuestro deber cuando así lo requiere la Patria. Seremos premiados con la victoria: primero la muerte antes que vivir sin libertad.

***Himno Patriótico al 15 de Setiembre*⁸⁹**

Pueblo: alcen su mirada a libertad y sepamos ser libres, no entes sin opinión, porque la Patria nos otorga ese derecho. Alabemos a la Patria, al derecho y al bien y juremos preservarlos. Espantemos al opresor con la fuerza de nuestro brazo. Otrora el Pueblo rompió las cadenas que los ataban al pasado y pagaron con sangre la libertad de la Patria. Los derechos son propios del hombre libre y no del que vive en opresión, por eso nos defenderemos con todas nuestras fuerzas del yugo de la esclavitud. Nuestra estirpe altiva no claudique en la misión de preservar la Patria. Que su pendón se despliegue libre como el viento y cobije con sus colores al bravo soldado.

***Himno Nacional de Costa Rica*⁹⁰**

Patria noble: tu bandera hermosa es expresión de vida. En ella, la paz descansa blanca y pura. Tus hijos conquistaron eterno prestigio con el trabajo de cada día. ¡Salve, tierra gentil, madre de amor! Cuando alguno ose mancillar tu nombre, verás a tu pueblo luchar valerosamente. ¡Alabada seas, oh Patria! Tu tierra fértil nos sustenta y protege. Que vivan siempre el trabajo y la paz bajo tu cielo inmaculado.

Se observa cómo el yo lírico llama a quienes va dirigido el texto: en el primer Himno, los soldados son los receptores del mensaje; ellos son los defensores de la Patria y responsables directos del futuro de la nación. En el segundo Himno, el yo lírico se dirige a un pueblo; es éste el que maneja los hilos que mueven el destino de la Patria y no los soldados. Ahora la vida en libertad se defiende bajo el amparo de las leyes y el derecho y no con las armas, que se usarían únicamente en caso de extrema necesidad. Finalmente, en el tercer Himno el mensaje va dirigido a la Patria y su principal motivo es alabarla y solazarse en ella.

⁸⁸ Poema en página 183.

⁸⁹ Poema en página 131-132.

⁹⁰ Poema en página 188.

Se observa que los discursos, se mantienen unidos a una ideología específica y es, en los dos primeros Himnos, la que concuerda con el pensamiento liberal, presente en el país desde la época de la Independencia y que era secundado por los intelectuales, principalmente. Recordemos que la ideología liberal parte, ante todo, de la noción de libertad de los pueblos:

Los orígenes del liberalismo están relacionados con la noción de libertad, antepuesta a los privilegios de clase, a partir del nacimiento o la posición social, tal y como sucedía en el caso de la nobleza y el clero, frente a la burguesía. Esta ideología plantea la limitación de la autoridad política, circunscribiendo la actividad gubernamental dentro de los límites constitucionales y organizando un sistema de derechos fundamentales, con el propósito de restringir la acción interventora del estado (Vargas, 2003: 296).

De igual manera, el positivismo⁹¹ y el Krausismo⁹² tuvieron un papel protagónico en la formación del Estado costarricense durante la segunda mitad del siglo XIX. El lema positivista giró en torno a los lineamientos de “Orden y Progreso” y su inserción en el campo educativo fue primordial.

4.9 La letra “definitiva” del *Himno Nacional de Costa Rica*

Como parte de la investigación es pertinente rastrear también lo que se ha dicho acerca de este Himno, a través de diversos puntos de vista, para dilucidar hasta dónde las afirmaciones expresadas corresponden o no a una aproximación objetiva del contenido de su letra. Con el fin de delimitar esta exploración, citaremos las llevadas a cabo por Meléndez (1953), Amoretti (1987) y Devandas (2006).

En la primera de las citas mencionadas, Meléndez asume, sin lugar a dudas, la perfecta sincronización entre letra y música:

⁹¹ Según la R.A.E. el positivismo es una corriente filosófica en que todo debe ser probado mediante experimentación y no admite conceptos absolutos o universales.

⁹² Esta corriente filosófica es mencionada en el capítulo III de este ejercicio académico.

En efecto, don Antonio Zambrana había sugerido que en vez de ‘Costa Rica, tu hermosa bandera, dijese: ‘Noble Patria, tu hermosa bandera’, pues de lo contrario existiría una notoria semejanza, que en nada perjudicaba por cierto, con la letra del Himno de Guatemala.

La segunda variante fue la de que dijera, en vez de ‘bajo el manto azul de tu cielo’ de la letra original, ‘bajo el límpido azul de tu cielo’, para enmendar así una variante en el número de sílabas, con relación a las estrofas anteriores.

Fue así como quedó vinculada ya la letra del poeta don José María Zeledón, con la música de don Manuel María Gutiérrez. Seguros estamos, como lo estuvo en aquel entonces la opinión pública, de que ahora sí existe una completa fusión entre el significado por la música insinuado, y la expresión oral que el poeta extrajo del manantial musical del que Gutiérrez se inspiró.

Amoretti, por su parte, ha manifestado cuán dichosa resultó la letra asignada a este Himno: “Sólo después de medio siglo, la música encuentra su letra. Para ello resultó necesario que el sentimiento nacionalista fuera objetivado, convertido en un asunto de reflexión (Amoretti, *La nación*: 1987). De igual manera, señala su concordancia acerca de lo que opinan Meléndez y Flores en cuanto a la simbiosis de la letra con la música:

Si don Carlos Meléndez destaca la coherencia de música y letra, el Dr Flores precisa que esta fusión reside en dos niveles:

- 1) Ambos letra y música coinciden en aglutinar el mensaje en un mismo contexto histórico: La Campaña Nacional.
- 2) En el tono: frente a la sencillez de la composición musical (‘acordes de los más simples, como el de tónica y dominante’ y sin cambios rítmicos) la sencillez poetizada por la letra, identificando esa virtud como el rasgo esencial del costarricense

Estas dos precisiones, repetimos, son para nuestra hipótesis de un valor inestimable (Amoretti, 1987: 20).

Devandas, por su parte, refiriéndose a lo que el mismo autor de la letra menciona acerca de ella tiempo después de haberla escrito, expresa:

Billo concibe la letra del HIMNO como una composición hermosa, lo que evidencia su vocación de poeta y la tendencia modernista hacia la belleza formal del texto"...De esta forma, Billo se da a la tarea de iniciar la construcción de la identidad nacional costarricense a partir del texto poético del HIMNO NACIONAL. (Devandas, 2006: 24-25).

Como puede apreciarse, las observaciones son subjetivas, ya que, en el primer caso, no se otorga el verdadero valor al hecho del cambio de palabras, cosa que sí hizo sentir disconformidad a Zeledón en su momento⁹³. En el segundo caso, lo expresado en la afirmación "ahora sí existe una completa fusión entre el significado por la música insinuado", denota desconocimiento musical, porque es contradictorio afirmar que una música de tipo marcial equivalga a una letra que habla la mayoría de las veces de blancura, paz, descanso y pureza, y sólo en una única ocasión sugiere un ligamen con los hechos de la *Campaña del 56*: "conquistaron tus hijos, labriegos sencillos eterno prestigio, estima y honor". Sin embargo, otra estrofa nos hace pensar más bien en un futuro no lejano a su momento, al afirmar: "cuando alguno pretenda tu gloria manchar, verás a tu pueblo valiente y viril, la tosca herramienta en arma trocar".

Devandas afirma que la letra de este Himno se encuentra dentro de los parámetros modernistas, por la "belleza formal del texto". No obstante, el modernismo no se refiere únicamente a la utilización de palabras hermosas, sino que, como mencionan Rojas y Ovaes, abarca otros aspectos: "La crisis de valores de fin de siglo se relaciona directamente con el modernismo, entendido éste no sólo como un movimiento literario sino también como una actitud moderna ante la vida" (Rojas y Ovaes, 1995: 39-40). Por último, la afirmación que otorga el inicio de la

⁹³ "Yo había escrito: bajo el manto azul de tu cielo, a sabiendas de que faltaba una sílaba, pero atento a la expresión gráfica de la idea" (En: *75 años de la letra del Himno Nacional de Costa Rica*. Comisión Nacional de Conmemoraciones Históricas, 1978, pp 9).

construcción de la identidad nacional a Billo Zeledón “a partir del texto poético del Himno Nacional” no se ajusta a la realidad, ya que éste fue un proceso histórico de largos años y resultado de muchas ideas y proyectos, y que, a nuestro parecer, no está acabado, porque la identidad nacional se construye día a día.

El hecho de interpretar los textos de una forma en particular, creemos que obedece a la fuerza que ostenta el rumor o discurso social, del cual se apropia el ciudadano sin percatarse, haciéndolo parte de su discurso. La letra de este Himno responde, más bien, al proyecto nacionalista, en donde los vínculos tradicionales (llámense madre, pureza, paz, labores agrícolas) son resguardados como el tesoro más valioso y en el que su pérdida equivale a “manchar” la gloria existente y por tanto, al menoscabo de la identidad nacional.

La letra la concebimos más cercana al concepto nacionalista, por la fecha de su creación y porque menciona situaciones idílicas de paz y pureza. La figura del “labriego sencillo” hace recordar la del “concho”, el hombre rústico, cuya meta no va más allá de solazarse con las faenas del campo. Rojas y Ovares afirman que “la poesía lírica escrita en esta época consolidó tardíamente como ya se dijo, el lenguaje modernista. Se trata de la obra de Rafael Ángel Troyo, Lisímaco Chavarría, José María Zeledón...”(Flores y Ovares, 1995: 64). Estas afirmaciones respecto de las poesías de José María Zeledón aluden a las escritas en fechas posteriores a la letra del *Himno Nacional de Costa Rica*.

El hecho de referirse a la Patria con las características señaladas anteriormente, pone en evidencia la visión de mundo que adopta el yo lírico en el momento de escribir la letra de este Himno, la cual mantiene una perfecta correspondencia con la ideología

nacionalista asumida en ese momento histórico, porque, como afirma Quesada: “Las costumbres tradicionales aparecen, por una parte, como índice de identidad y armonía, su conservación garantiza y legitima el orden y el concierto sociales; pero pueden interpretarse también, por otra parte, como signo de inercia, decadencia y descomposición” (Quesada, 2002:47).

Por las observaciones llevadas a cabo, notamos que la letra de este Himno se esfuerza por “fusionarse” con la melodía y el ritmo de una partitura que, no obstante, forma parte de un discurso sonoro de carácter combativo, alegre, marcial, ajeno por completo a la letra impuesta cincuenta y un años después, cuando las ideologías existentes son otras, porque los intereses que mueven los campos de poder corresponden ahora a intereses más bien oligárquicos y no a situaciones relacionadas con la defensa de la patria. El hecho de que los versos “se acomoden” con las notas de la melodía no implica que su significado manifieste el mismo discurso que transmite la propuesta musical. Como muestra de ello, nos referiremos a palabras del mismo autor de esta letra, expresadas en una carta enviada a la maestra Clemencia Rojas:

Yo no sabía entonces qué era lo que había que decir en la Canción Nacional, pero sí estaba convencido profundamente de que las palabras de esa canción bellísima debía traducir en alguna forma, auténticas modalidades del alma nacional costarricense que a ninguna otra tierra pudieran aplicarse (Devandas, 2006: 24).

Resulta evidente que Zeledón concibe la letra del Himno desde una perspectiva diferente a la que evoca la música: la letra denota belleza, serenidad, mientras que la música transmite movimiento y no contemplación. Otra referencia hecha por el poeta,

también refuerza nuestra hipótesis acerca de su interpretación personal del carácter musical del Himno, en su poesía titulada *Himno Nacional*⁹⁴:

*“¿Oísteis?...Los acentos
del Canto de la Patria!
Primero **son susurros**
del viento entre las ramas,
o **murmillos** surgentes
del corazón del agua;
dicen de cielos límpidos
y de mañanas claras,
de crepúsculos rojos
en sosegadas playas;
**dicen de aspiraciones
a la paz bien amada**
que se elevan como humo
de las toscas cabañas,
compañeras amantes
de las tierras sembradas;
dicen de despertares
en frescas alboradas
tras el rudo trabajo
que acrecienta las parvas...
**Y la música entonces
suave, mística, blanca,
como una dulce niña
se arrodilla ante el ara
y exclama “salve oh tierra
de mis amores, santa
madre cuyo regazo
me sustenta y me ampara”.**
Luego las notas dulces,
luego las notas mansas
se van tornando toscas,
se van volviendo bravas...”*
(Devandas, 2006: 22).

Para efectos de comprobación de lo indicado anteriormente, obsérvese que el poeta “oye” o interpreta la música como “susurros”, “murmillos” que hablan de tranquilidad y paz. De igual manera, el sentir de Zeledón ante la música del Himno, se manifiesta en la carta enviada al Señor Lesmes Mora Pacheco con fecha 5 de setiembre de 1942:

Interpreté el himno escuchando el sentir de un corazón costarricense amante de su paz y devoto de su labor, enamorado de su tierra y de su cielo siempre azul, y vertí estos

⁹⁴ Ver poesía completa en : Devandas 2006, pp 22-23. Las palabras en *negrita* son nuestras.

conceptos en el caudal de unas notas musicales subyugadoras que hacen estremecer el ánimo de orgullo y de placer (*75 años de la letra del Himno Nacional de Costa Rica*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. 1978).

Estas referencias recuerdan ampliamente el discurso recurrente de Juan Rafael Mora Porras: “Harto conocéis a los pacíficos costarricenses”⁹⁵, “el espíritu laborioso de los costarricenses”⁹⁶, “este ejército de labradores y artesanos”⁹⁷, “Un pueblo laborioso y honrado, sumiso a las leyes y respetuoso a las autoridades”⁹⁸. Su concepción parece ser parte de un sentimiento nacionalista que es tema aparte de esta investigación, sin embargo, el panorama que se nos plantea luego de este análisis muestra una vez más, cómo los discursos se amoldan a la época y a las modificaciones arbitrarias del yo lírico. Los textos reaparecen enriquecidos y modificados por las circunstancias. Recordemos que, según Foucault, el discurso “debe decir por primera vez aquello que sin embargo ya había sido dicho” (Foucault, 1973: 24). Las propuestas formuladas por estos Himnos corresponden a “verdades” propias de cada contexto histórico; la “verdad” del discurso del *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la batalla*, la del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* y la proclamada en el *Himno Nacional de Costa Rica* son distintas. Es por ello que el rumor de la sociedad determinado muchas veces por los campos de poder, envuelve a los individuos en cierto tipo de enunciación, limitando cualquier otra interpretación al margen. Parte de esa coacción es generada por la enseñanza: “Todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican” (Foucault, 2003: 37). El discurso, entonces, se asume como una verdad incuestionable. Es por eso, y siguiendo los lineamientos de Foucault, que hemos

⁹⁵ *Proclama a los nicaragüenses*. Revista ANDE 10 (26-29): 121.

⁹⁶ *Mensaje del Presidente Mora al Congreso*. Idem: 128.

⁹⁷ Idem: 129.

⁹⁸ *Mensaje de la Comisión Especial de la Cámara*. Idem: 134.

abordado estos discursos, en primer lugar, dudando de la “verdad”, en segundo lugar, observando el discurso como un acontecimiento en sí y en tercer lugar, valorando su significante por encima del significado.

4.10 Inicio y cierre

Es importante observar los procedimientos de retórica tanto de apertura como de cierre de estos Himnos, ya que ello puede aportar datos relevantes en nuestro proceso investigativo. En el *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña*, el inicio, que es a su vez un estribillo, señala ampliamente el motivo para el que ha sido escrito: es un canto de batalla en el que el objetivo primordial es el de defender tanto la Patria como el honor. Paso a paso, el poema va desgranando este mensaje, describiendo de qué o de quiénes se defiende y por qué va a la guerra. El estribillo por otra parte, se repite ocho veces seguido de dos estrofas cada vez y es utilizado para concluir el Himno:

*Preparemos las armas invictas
en defensa de patria y honor;
les dará nuevo lustre la gloria,
nuevo brillo los rayos del sol.*

El *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* también inicia con un estribillo que se repite dos veces a lo largo del poema, seguido por dos estrofas cada vez. Este estribillo condensa todas las ideas principales y señala la actitud que deben asumir los ciudadanos en relación con la libertad y los derechos que la Patria les otorga:

*Los hijos del pueblo
levanten la frente
al sol refulgente
de la libertad.*

*Sepamos ser libre
no siervos menguados,*

*derechos sagrados
la Patria nos da,
derechos sagrados
la Patria nos da.*

En este Himno, no se repite al final el estribillo, sino que cierra con una semblanza de la bandera, y emplaza, a manera de encomienda, el deber ciudadano de mantener los valores patrios *ad perpetuam*. El contenido del cierre del poema mantiene la misma línea de pensamiento que su estribillo porque reafirma este deber, sin embargo, agrega el símbolo de la bandera adornado poéticamente e introduce la figura del “bravo soldado” por primera y única vez:

*suelta al viento flamee ondulante
cual celaje de espléndido tul,
tumba sea del bravo soldado
el pendón blanco, rojo y azul.*

El *Himno Nacional de Costa Rica* no cuenta con estribillo, sino que comienza con los versos que hablan del símbolo de la bandera, que en este caso representa paz, pureza y reposo⁹⁹:

*Noble **Patria**, tu hermosa bandera
expresión de tu vida **nos da:**
bajo el límpido azul de tu cielo,
blanca y pura descansa **la paz.***

El cierre retoma el concepto de Patria, al igual que utiliza muchas de las palabras del inicio, sólo cambiando el final, en donde no obstante, retoma el tema de la paz, pero unido al trabajo:

*Salve, oh **Patria**, tu pródigo suelo
dulce abrigo y sustento **nos da**
bajo el límpido azul de tu cielo
vivan siempre el trabajo y **la paz.***

⁹⁹ Las palabras en *negrita* se han puesto para señalar repeticiones de la primera estrofa y la última.

En el siguiente cuadro se puede apreciar lo expuesto en el inicio y cierre (incipit y perfeit) de cada uno de estos Himnos. El número 1 corresponde al *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña*, el número 2, al *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* y el número 3, al *Himno Nacional de Costa Rica*, letra de 1903:

Cuadro 25

Incipit y perceptit

	Inicio	Cierre
1. <i>Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña</i>	<i>Preparemos las armas invictas en defensa de pátria y honor; les dará nuevo lustre la gloria, nuevo brillo los rayos del sol.</i>	<i>Preparemos las armas invictas en defensa de pátria y honor; les dará nuevo lustre la gloria, nuevo brillo los rayos del sol.</i>
2. <i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre</i>	<i>Los hijos del pueblo levanten la frente al sol refulgente de la libertad.</i> <i>Sepamos ser libre no siervos menguados, derechos sagrados la Patria nos da, derechos sagrados la Patria nos da.</i>	<i>Suelta al viento flamee ondulante cual celaje de espléndido tul, tumba sea del bravo soldado el pendón blanco, rojo y azul.</i>
3. <i>Himno Nacional de Costa Rica</i>	<i>Noble Patria, tu hermosa bandera expresión de tu vida nos da: bajo el límpido azul de tu cielo, blanca y pura descansa la paz.</i>	<i>Salve, oh Patria, tu pródigo suelo dulce abrigo y sustento nos da bajo el límpido azul de tu cielo vivan siempre el trabajo y la paz.</i>

En este punto del análisis, en el que escudriñamos el inicio y cierre de los Himnos, cabe plantearse la pregunta de cuál fue el motivo por el cual el yo lírico de cada Himno optó por una opción diferente: en el primero, se recurre a la repetición. Como ya hemos planteado, el uso de este recurso es importante ya que refuerza las ideas y

pone de manifiesto el eje medular del poema: la preparación psicológica para la guerra. En el segundo, el cierre difiere sustancialmente del inicio; es la consecuencia lógica de haber defendido la Patria y sus derechos. Por otro lado, el yo lírico del *Himno Nacional de Costa Rica* utiliza prácticamente las mismas ideas con idénticas palabras tanto en la primera estrofa como en la última¹⁰⁰: ¿Podría ser acaso, que, en efecto, el yo lírico percibe como objetivo principal destacar doblemente el concepto de Patria y su nobleza, su cielo sin mancha y la paz perpetua, como parte fundamental del discurso nacionalista que así lo requiere o, porque sencillamente, optó por repetir casi por completo la primera estrofa, acaso por desinterés o falta de inspiración en un momento que quizás no era el indicado, o tal vez porque no halló otro camino que recurrir a la repetición al encontrar muy difícil adaptar cualquier otra letra de carácter pacifista a una música a todas luces bélica? Como consecuencia del análisis elaborado con base en el texto, se podría pensar que esta letra en realidad no ofrece grandes perspectivas ni de la Patria, ni de los logros sociales y políticos adquiridos. Tampoco presenta algún proyecto a futuro que haga prevalecer los valores patrios ni la defensa de ellos. El costarricense se perfila no sólo incapaz, sino falto de interés y sin iniciativa para preservar el estado de Derecho, o una paz basada en igualdad para todos. Consideramos que el discurso corresponde más bien a una idealización nostálgica de la Patria que se amolda al discurso nacionalista oligárquico de principios del siglo XX.

Es conveniente analizar si el contrato de lectura que se establece empezando por el título de estos Himnos, se cumple en realidad: el primero de ellos nos propone una

¹⁰⁰ Recordemos que la música original adolecía de esta última estrofa, lo que nos hace pensar que Zeledón aprovechó la modificación realizada por Campabadal, en la que aparecen signos de repetición de la partitura, ya que la letra del Himno de 1888 contaba con muchas más estrofas, las cuales únicamente se podían cantar si se repetía varias veces la música. En el caso de la letra de Zeledón, ésta no varía grandemente, por el contrario, repite las mismas ideas casi por entero. Ver partituras en sección de Anexos.

inyección de valor ante la eventual batalla, el segundo nos plantea un Himno a la fecha de Independencia y el tercero, nos sugiere un Himno a la nación. Consideramos que en el primero y el tercero este contrato no se rompe, ya que lo sugerido se cumple, sin embargo no sucede lo mismo con el segundo, debido a que el contrato de lectura no se mantiene al tratarse de un discurso de alabanza y reforzamiento de las ideas liberales y no de los hechos de la Independencia. Recordemos que la única alusión a esta fecha es la que menciona: “las cadenas rompió del pasado la que fuera pacífica grey”.

4.11 El discurso liberal y el discurso nacionalista

Como puede observarse, el discurso liberal se encuentra presente en los dos primeros poemas, aunque mayormente en el segundo. Se alude a los “derechos”, los cuales son afines a los pueblos libres y deben ser preservados como un bien supremo. Nótese cómo este discurso liberal no forma parte del contenido enunciado en el *Himno Nacional de Costa Rica*, en el que se destacan: la paz, la belleza, la nobleza, el prestigio, la estima, el honor, la humildad, la alabanza, la gentileza, el amor, la gloria, la valentía, la virilidad, la abundancia, la dulzura, el calor, los colores blanco, azul y rojo (pero representados por la pureza, el trabajo, la idealización de la patria), la Patria, la madre, el amor, el trabajo y no así los conceptos de libertad, derecho, el bien, la soberanía del pueblo, ni el apego a la ley contenidos en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, ni el llamado a la defensa del territorio nacional ante una posible invasión extranjera. Más bien, el discurso gira en torno a una visión de mundo de tendencias nacionalistas. Los campos de poder se mueven alrededor de manifestaciones de paz y de sumisión, cuyo fin supremo es el de “preservar” un ambiente de “descanso” y “pureza” social, que ha sido conquistado

gracias al trabajo cotidiano y no a la lucha llevada a cabo por los habitantes del país en épocas anteriores para conquistar y preservar la libertad y los derechos ciudadanos. En este punto diferimos de lo expresado en el texto *Debajo del Canto* en relación con las opiniones de don Carlos Meléndez, al afirmar que “letra y música coinciden en aglutinar el mensaje en un mismo contexto histórico: ‘la Campaña Nacional’(Amoretti, 1987: 20).

Estas afirmaciones surgen del análisis perpetuado a este poema, en donde únicamente tres de los versos que lo componen, de un total de diecisiete, mencionan la posibilidad de tener que luchar para preservar la “gloria inmaculada” que goza la patria. Obsérvese que el poema alude a la “nobleza” (refiriéndose a la Patria). Recordemos que la nobleza hace referencia a: grandeza, abolengo, aristocracia, benevolencia, delicadeza. Habla de “hermosura” (dirigiéndose a la bandera), “blancura” y “pureza” (con referencia a una vida en paz), de colores (blanco como la paz y la pureza, “límpido azul” como el cielo despejado, sin nubes de tormenta, rojo como consecuencia del esfuerzo realizado al trabajar), “trabajo” (de “labriegos sencillos” o peones sin instrucción), “prestigio, estima y honor” (como consecuencia del trabajo en el campo, no por otras causas), “salve” (alabanza a la Tierra, a la madre, que son en el poema sinónimos de Patria), “amor” a la patria (como el amor que se profesa a una madre a quien se obedece y respeta), “gloria” (que significa paraíso, encanto, grandeza, renombre, reputación a una patria inmaculada, sin cabida para “ensuciar” su blancura perfecta), “sustento” (es dulce y tibio, no es abundante), “valentía” y “virilidad” (únicamente se manifiesta cuando el estado virginal de la patria se ve amenazado por “alguno” que ose “manchar” la paz, la pureza y el descanso). El discurso más bien corresponde a una visión nacionalista y destaca los

rasgos del costarricense que son acordes con las exigencias del perfil a mostrar, esenciales para los propósitos políticos de ese período en particular. Otros rasgos propios del nacionalismo (valentía, coraje, espíritu de lucha), como la actitud bélica, no forman parte de este discurso.

A continuación se puede apreciar lo que este Himno dice y lo que no dice:

Cuadro 26

Lo que dice. Lo que no dice

Lo que dice	Lo que no dice
1. Bandera hermosa	1. No dice lo que significa la bandera en relación con los atestados de la <i>Declaración de los Derechos del Hombre y del ciudadano</i> .
2. Paz que reposa	2. No se citan los hechos que lograron la paz de la cual ahora se vanagloria.
3. Trabajo agrícola, fecundo y difícil	3. No hace referencia de otros tipos de trabajo como el intelectual, artesanal, artístico o científico.
4. Actitud de defensa en caso de amenaza a la gloria	4. No menciona una llamada de alerta ante una posible pérdida de libertad o de los derechos adquiridos por los ciudadanos.
5. Alabanza a la tierra (madre tierra)	5. No se brinda homenaje a hechos pasados que tuvieron gran relevancia en el país.
6. Los humildes conquistaron prestigio, estima y honor	6. No se señalan los esfuerzos realizados en el pasado por costarricenses valerosos, para gozar de un estado de derecho y libertad.

4.12 El manejo del tiempo

Como parte del análisis que se realiza a los Himnos expuestos y con el fin de descubrir el discurso que subyace en ellos, el factor del tiempo y su uso nos revela datos importantes.

En el *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña*, aparentemente el tiempo en que fue escrito corresponde al de los hechos mismos (Quesada, 2006: 5).

En él se manejan verbos en presente y en la mayoría de las ocasiones, en futuro. Esta

circunstancia hace pensar que este discurso pretende ante todo, infundir valor y esperanza a los soldados que van a enfrentarse con el enemigo y se mira a la nación como un proyecto aún en construcción.

Por su parte, el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* no concuerda en absoluto con el tiempo que alude, ya que recuerda los hechos de la Independencia, sesenta y dos años después de ocurridos. Su discurso, sin embargo, utiliza mayormente los verbos en presente, lo que hace sospechar que en realidad, el fin primordial no es el de narrar los hechos independentistas, sino afirmar una nueva realidad socio-política. En una única ocasión se utiliza un verbo en futuro (“serán”) y en dos ocasiones hay una referencia directa al pasado (“las cadenas rompió del pasado, la que fuera pacífica grey”), precisamente refiriéndose a los hechos de la Independencia.

En el *Himno Nacional de Costa Rica*, los tiempos se manejan prácticamente todos en presente, una vez en pasado (“conquistaron”) y una vez en futuro (“verás”). El Himno presenta tres contradicciones o desfases: la primera, la música es marcial, correspondiente a la época de la Independencia, segunda: el texto seleccionado fue escrito muchos años después de existir el país como nación, y tercera: la letra está concebida desde una óptica bellaletística, entrelazada en una partitura de caracteres bélicos.

Las inconsistencias que se presentan en los dos últimos Himnos podrían ser fiel reflejo de la ambigüedad que desde entonces forma parte del costarricense, en el que no se perciben características determinantes que representen una actitud firme, con metas claramente determinadas hacia lo que se pretende como nación. Las causas, podrían ser muchas, pero creemos que estos Himnos obedecen más a un plan concebido con la finalidad de proyectar una imagen de nación; el *Himno Patriótico al*

15 de Setiembre, creado como un ente simbólico más en el montaje del imaginario de nación que se concibe dentro de la ideología liberal y el *Himno Nacional de Costa Rica*, como parte del discurso nacional-oligárquico propio de los albores del siglo XX.

CONCLUSIONES

La amalgama texto-música presente en el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* representa una combinación idónea para potenciar el mensaje que se desea expresar. Tanto el discurso poético como el musical manifiestan repeticiones que se constituyen en parte indispensable para el reforzamiento de las ideas medulares. Las reiteraciones se presentan en mayor grado en el estribillo, el cual concuerda con la forma de *rondó ritornello* propio de la partitura. Esta forma de escritura musical es óptima para preparar anímicamente al oyente o cantante, ya que anuncia y refuerza las principales ideas del poema, a la vez que lo hace de fácil recordación.

El Himno fue utilizado como un recurso más para contribuir a lograr la consolidación del Estado costarricense, a pesar de que los hechos a los que alude sucedieron tiempo atrás. El socio-texto que es este Himno, presenta el imaginario social en el cual se observan los campos de poder, telón para la puesta en escena de las ideas liberales de la época. Las relaciones interdiscursivas que se cruzan durante el proceso de la enunciación, forman el proyecto ideológico necesario para reforzar el imaginario de nación.

Las contradicciones o fisuras que se presentan en lo *no dicho* contribuyen a una mejor comprensión del discurso en su estructura profunda.

El simbolismo utilizado en el Himno en estudio, fomenta el imaginario de nación y fortalece las ideologías liberales propias de la época. La condición inmaterial y

performativa del Himno, resulta pieza idónea de la estatuaria utilizada en el contexto cultural ya que, al manifestarse, se renueva en vez de envejecer o deteriorarse con el tiempo; cada vez que el Himno es entonado o interpretado por miles de niños y adultos, su contenido ideológico se enriquece, no sólo en las celebraciones de la Independencia, sino en diversas manifestaciones civiles en las que se requieren discursos motivadores para el llamado a la defensa de los derechos ciudadanos.

Durante todo el Himno, los versos y los giros melódicos logran concordancia entre el contenido poético y el discurso musical. El lenguaje escogido contribuye a fortalecer convincentemente el mensaje que se desea proyectar, ya que la utilización de figuras retóricas lo hace posible en mayor grado. Este discurso, unido al lenguaje musical redonda en un efecto mayor en el emisor.

El perfil del costarricense es visualizado como un ente aguerrido y enérgico, con una actitud de alerta ante cualquier invasión o violación de sus derechos constitucionales. Su discurso es más bien una reflexión y una instancia a perpetuar estos valores a través del tiempo. El disfrute y defensa de la Libertad, del Estado de Derecho y del Bien, son valores adquiridos por los costarricenses y por tanto, deben ser defendidos y conservados por siempre. No se observan referencias acerca de la paz en el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*.

El discurso del Himno en estudio, se inserta en un contexto universal, por hacer eco de las ideas liberales que rigieron los destinos de los ciudadanos de la época. El yo lírico toma parte de la opción que se encuentra acorde a sus convicciones, al ubicarse al lado de los “buenos” o “libres”, por tanto, se excluye del discurso de aquellos que

no concuerdan con los atestados liberales, en este caso, los “malos” o “siervos menguados”.

La relación intertextual de los Himnos analizados en este ejercicio académico contribuye a brindar una panorámica amplia acerca del pensamiento y la forma de actuar del ciudadano costarricense a través de distintas épocas; los discursos nos hablan en mayor grado de: derechos, libertad, ley, valentía, honor, gloria, patria, justicia, pueblo, guerra, defensa. En un menor grado se menciona: paz, amor, bandera o pendón, Costa Rica (únicamente en el primero de los Himnos), naturaleza, trabajo, madre, hijos, tierra, prosperidad. En último grado de recurrencia se menciona: Dios (sólo en el primero), sencillez, humildad, estima, dulzura, protección. La recurrencia de los semas expuestos primeramente, decrece conforme los discursos de alejan en el tiempo, de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* y de la *Campaña de 1856*. El discurso es entonces cambiado por la paz, la tierra, el trabajo, el amor, la madre y finalmente se habla de sencillez, pureza, humildad, protección, nobleza.

El símbolo de la bandera, otrora utilizado como escudo de batalla, va perdiendo “peso” o importancia ideológica y termina convirtiéndose casi en una figura decorativa. De esta forma, observamos de qué forma, los procesos históricos van añadiendo nuevas significaciones a símbolos tradicionales y antiguos.

En los tres Himnos se destaca un antagonismo entre el “bien” (la libertad, el derecho, la soberanía, la paz, asimismo la guerra, perfectamente lícita si es en defensa de la Patria) y el “mal” (los invasores extranjeros, la esclavitud, pero también los que desean agitar el clima de descansada paz que goza la nación, ya sean foráneos o naturales).

En las pocas ocasiones en que la mujer es citada (lo que ocurre en el primer Himno y en el último), se le visualiza como madre amorosa, indefensa y santa, no posee un discurso propio y es manejada como símbolo de la Patria. En el segundo Himno la mujer no es mencionada en absoluto.

La deconstrucción efectuada por Fernández Ferráz se puede analizar contraponiendo los ideosemas de los intertextos citados anteriormente y enfrentándolos con los del Himno en análisis. De esta manera, se puede “leer” como en un palimpsesto, el discurso viejo a través del nuevo; sus similitudes y contradicciones.

El mensaje que subyace en el tejido formado por la letra y la música del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* marca una notoria diferencia en relación con otros cantos patrios, en los cuales no existe un llamado a defender los derechos y las conquistas ciudadanas contra toda forma de manipulación o avasallamiento. Esta puede ser la razón por la cual este Himno, a pesar de la fuerza que genera, no ha sido valorado en su verdadera dimensión histórica, porque el hecho de considerar viable una actitud contestataria hacia manifestaciones que van en contra de los intereses de las partes dominantes, puede resultar peligrosa para el mantenimiento de las políticas estatales.

La relación intertextual llevada a cabo evidencia la inserción de un discurso en el otro. Aunque el espacio social en el que se generan, varía, todos ellos en mayor o menor escala, presentan una programación ideológica de acuerdo con la realidad histórico-social en que fueron producidos.

La música también resulta en un palimpsesto, ya que los ritmos y caracteres musicales son retomados y reelaborados una y otra vez, en las diferentes letras de estos Himnos.

Coincidimos en parte con otros análisis que señalan el hecho de que en el *Himno Nacional de Costa Rica* las fuentes de su discurso están basadas en la *Campaña del 56*, pero discrepamos en gran medida de creer que únicamente estas fueron sus fuentes, porque sólo una ínfima parte de este Himno hace referencia a ella, mientras que todo el resto convoca a la idea de una sociedad idílica vivida anteriormente a los hechos del 1856. Es probable que la escogencia de esta letra “definitiva” resultara idónea por haber sido consecuente con los campos de poder que regían en esa época, ya que, otro discurso de tendencia bélica, podría haber sido contraproducente para los intereses políticos de ese contexto histórico en particular.

Los dos primeros Himnos analizados mantienen un aspecto en común: fueron concebidos letra y música como un todo, ya sea que la letra fue escrita primero y enseguida se compuso el texto musical, o bien la música fue escrita primero y la letra se adaptó de inmediato a la partitura. Esta particularidad logra que el resultado final sea concordante en sus discursos. Sin embargo, el *Himno Nacional de Costa Rica* no goza de este privilegio; aunque su letra “definitiva” se adapte en su estructura silábica a la partitura, no sucede así en el carácter propio del texto musical. El discurso poético del *Himno Nacional de Costa Rica* no se fusiona con el discurso musical, debido a que este último mantiene un estilo marcial y guerrero propio de la época en que fue concebido y por tanto, no pacifista ni conformista, que es lo que dicta el discurso poético.

Consideramos que el discurso del *Himno Nacional de Costa Rica* de 1903 corresponde a la idealización nostálgica de una Costa Rica que ni existió ni existe como tal. La letra fue aceptada y enaltecida sobre todo porque se mantuvo en concordancia con el imaginario colectivo en el que la paz y la dicha impoluta eran

parte esencial del aparato ideológico del estado y promovía el “descanso mental” de sus ciudadanos.

Tanto el *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña*, el *Himno Patriótico al 15 de Setiembre* y *Himno Nacional de Costa Rica* muestran un tejido textual de discursos previamente elaborados y reestructurados, en donde se notan claramente fragmentos de discursos anteriores, en los cuales se recuperan datos para crear otros, y a su vez, se replantean ideas viejas como si fueran nuevas.

En todos los Himnos aquí examinados, una condición pretende anteponerse a la otra: el bien al mal, la paz a la guerra, la libertad a la esclavitud. Sin embargo, la concepción de estos semas antagónicos varía según cambia la coyuntura histórica en que se encuentran: en cuanto al “bien” y al “mal”, todos coinciden en que el “bien” es la libertad, la Patria, y el “mal” es la amenaza extranjera o contraria a las ideas predominantes. En el *Himno Nacional de Costa Rica* de 1903, esa alusión al “mal” no especifica con claridad hacia quiénes va dirigido; podría hacer referencia no sólo a pretensiones foráneas, sino a aquellas ideas que no correspondan al discurso oficial.

En cuanto a la paz y a la guerra, los conceptos varían porque en la mayoría de ellos la guerra se justifica en aras de la paz, menos en el Himno de 1903, en que la paz se encuentra por encima de todo planteamiento diferente.

La libertad se antepone a la esclavitud en casi todos los Himnos, especialmente en los primeros, en cambio, en el Himno de 1903 no se menciona ni una ni otra.

En los tres Himnos analizados, los discursos funcionan como instrumentos mediáticos los cuales refuerzan determinadas ideologías, sin embargo, todos ellos mantienen una característica en común: esconden las voces de aquellos ciudadanos que no

pertenecen al grupo que ostenta el poder; hablamos de las mujeres, de los que se oponen a la guerra, de aquellos que no manifiestan su descontento por la falta de recursos y de oportunidades.

El espacio social de los albores del siglo XX difiere notablemente del contexto histórico de los otros Himnos concebidos en el siglo XIX, por eso, al insertar un discurso en otro, se producen fisuras.

Los conceptos de otredad y de mismidad también son contradictorios en dos de los Himnos. Prueba de esta afirmación se demuestra cuando, al focalizar el yo lírico de cada poema, observamos, que, a diferencia del *Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña*, en el que el yo lírico toma parte activa en todo el discurso, en los otros dos, se mantiene oscilante entre el “nosotros” y “ustedes”. Este rasgo hace pensar en las características del costarricense que, en muchas ocasiones, no difiere grandemente de esta particularidad, ya que generalmente muestra una conducta variable y ambigua en la toma de decisiones.

El diálogo intertextual de los Himnos muestra un proceso ideológico de construcción de las nociones de Patria y Nación que termina plasmándose en una propuesta de identidad del costarricense. En el siguiente cuadro se expone el yo lírico y el referente en los tres Himnos analizados para determinar cómo habla y de qué habla en cada uno de ellos:

Cuadro 27

Proceso constructivo de la nación

<i>Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña</i>	<i>Himno Patriótico al 15 de Setiembre</i>	<i>Himno Nacional de Costa Rica 1903</i>
1. El yo lírico exige libertad: "Libertad proclamamos, o ser libres juramos"	1. Insta a la libertad: "Sepamos ser libres, no siervos menguados"	1. No menciona la libertad
2. Propone defender la Patria: "Fuerte muro opongamos resueltos"	2. El ciudadano se ofrece como guerrero: "Nuestro brazo nervudo y pujante contra el déspota"... "y baluarte serán nuestros pechos"	2. En caso de necesidad, el costarricense está dispuesto a luchar: "Cuando alguno pretenda tu gloria manchar, verás a tu pueblo valiente y viril, la tosca herramienta en arma trocar"
3. Evocación bucólica pero con proyección a la economía agrícola y comercial: "Nuestros campos con gozo miremos, que el cultivo de frutos cubrió, y es rico, naciente comercio impulsado con noble tesón"	3. No hace referencias a lo bucólico ni a aspectos económicos.	3. Evoca brevemente la naturaleza: "Bajo el limpido azul de tu cielo" Menciona veladamente la actividad agrícola: "En la lucha tenaz de fecunda labor que enrojece del hombre la faz"
4. Disfruta la paz, pero se mantiene alerta ante cualquier invasión: "De la paz la ventura gocemos, que es un bien celestial del criador, más estén nuestros brazos dispuestos, si á la guerra el honor nos llamó"	4. La paz no se menciona específicamente, pero se enfatiza en la preservación de los Derechos y de la Ley: "Derechos sagrados la Patria nos da"... "Sí, cantemos el Himno sonoro, a la Patria, al Derecho y al Bien"	4. La paz es permanente y estática: "Blanca y pura descansa la paz"... "Vivan siempre el trabajo y la paz"

En este cuadro se puede observar la forma en que el yo lírico toma parte activa o no, en los procesos de defensa de la Patria: en cuanto al primer Himno, se manifiesta en las acciones desde el inicio hasta el final del texto. En el segundo, la figura se torna autoritaria y en ocasiones participa de los procesos cívicos del "Pueblo". En el último Himno, el yo lírico se muestra contemplativo; no participa de la acción de trabajar ni de la defensa de la patria.

Los conceptos de Patria y Nación forman parte de un proceso de construcción ideológico que se va gestando con el transcurrir del tiempo y de las circunstancias, de esta manera, y según lo muestran los textos estudiados, el perfil del ciudadano costarricense varía de acuerdo con los paradigmas que se manejan en las distintas épocas de la historia de la nación; en los años posteriores a la Independencia, el ciudadano es pacífico, sencillo, trabajador; en la época en torno a la Campaña de 1856 es aguerrido, valeroso, heroico. Más adelante, al acercarse el final del siglo XIX, es conocedor de sus derechos y lucha por ellos, en cambio a principios del siglo XX, de nuevo es un labriego sencillo y pacífico, preocupado únicamente por vivir en paz. Se aprecia con claridad cómo el constructo ideológico es el encargado de moldear la identidad del costarricense, según los intereses del momento histórico.

A manera de reflexión...

Ser costarricense comprende múltiples facetas, las cuales se han ido forjando a través del tiempo. Desde los primeros pasos como República soberana, han tenido cabida en su forma de proceder, nobles propósitos, tales como la vida en paz y libertad, el apego a las leyes, a los derechos, al respeto por la libre opinión. No obstante, en todas las épocas de la historia patria, intereses mezquinos han tratado de mancillar estas conquistas a cambio de la obtención de beneficios, en muchos casos ajenos a la voluntad popular. A pesar de estas fuerzas negativas, el pueblo se niega a perder sus conquistas ciudadanas y eleva su clamor en defensa de ellas. Es entonces cuando, a viva voz, se entona el canto del *Himno Patriótico al 15 de Setiembre*, el cual nos recuerda que no debemos ser siervos menguados, porque ciertamente, “derechos sagrados la Patria nos da”.

FUENTES

A. Partituras

Campabadal, José y Fernández, Juan. “Himno Patriótico al 15 de Setiembre”. En: *Cantos escolares*. 1888. Imprenta La Plaza del Rey. Barcelona.

Alejandro Cardona y Llorenz y Gómez, Tadeo Nadeo. “Himno Patriótico antes de salir el ejército para la campaña. 1857. En: Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Gutiérrez Manuel María. “*Himno Nacional de Costa Rica*”. 1852. En: Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

B. Periódicos consultados

La Tertulia: 1834

El costarricense: 1856

La Gaceta: revisión de todos los periódicos del año 1883.

El Artesano: 1883

El mensajero: 1883

La nación: 1987

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Adorno, Theodor. *Disonancias: música en el mundo dirigido*. 1966. Traducción de Rafael de la Vega. Ediciones Ralph S.A. Madrid.

Adorno, Theodor. *Prisms*. 1967. Translated from the german by Samuel and Shierry Weber. Printed in Great Britain by The Garden City Press Ltd. London.

Adorno, Theodor. *La sociedad. Lecciones de sociología*. 1971. Editorial Proteo. Argentina.

Adorno, Theodor. *Terminología filosófica I*. 1976. Versión española de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Taurus Ediciones. Madrid.

Adorno, Theodor. *La ideología como lenguaje*. 1982. Versión española de Justo Pérez Corbal. Taurus Ediciones. Madrid.

Aguilar Piedra, Raúl. 2005. "La guerra centroamericana contra los filibusteros en 1856-1857: una aproximación a las fuentes bibliográficas y documentales". *Revista de Historia* 51-52: 465-528. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Alvarado Boza, María Luisa. 1986. "El genotexto y el fenotexto en el semanálisis y en la socio-crítica". *Revista kánina* 10 (1): 95-97. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Amoretti, María. 1983. "Comenzar por el comienzo o la teoría de los incipit". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 9 (1): 145-153. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Amoretti, María. *Debajo del Canto*. 1987. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Amoretti, María. 1989. "Siniosis textual, simbiosis cultural". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 15 (1): 31-33. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Amoretti, María. 1991. "Reflexiones sobre la lectura". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 16 (1-2): 47-54. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Amoretti, María. 1995. "Tres niveles intertextuales por los seis lados del cubo de la escritura". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 19 (1): 15-18. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Amoretti, María. 1996. "La intertextualidad: un ensayo metacrítico". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 29 (1): 7-14. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Amoretti, María. 1999. "Una teoría de la cultura y una propuesta de análisis cultural". *Revista Káñina* 23 (1): 123-128. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Amoretti, María. 1999. "El discurso imperecedero de Magón". *Revista káñina*, 23 (2): 9-16. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Amoretti, María. 2003. "Sociocriticismo: institucionalidad e historia de un cuerpo teórico en formación". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 29 (1): 7-30. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Aristóteles. *El arte de la retórica*. 1966. Traducción de E. Ignacio Granero. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Aristóteles. *Poética*. 2002. Traducción de Salvador Mas. Editorial Biblioteca Nueva, S.L. Madrid.

Augé, Claude y Paul. *Diccionario Larousse*. 1961. Librería Larousse. París.

Autor corporativo. *Himnos de Centro América*. 1948. Publicaciones del Ministerio de Cultura. Departamento de educación secundaria. San Salvador, El Salvador. C.A.

Autor corporativo. *Comisión Nacional de Conmemoraciones Históricas* No. 5115, 15 de Noviembre de 1972. 1979. Imprenta Nacional. San José, Costa Rica.

Autor corporativo: *75 años de la letra del Himno Nacional de Costa Rica*. 1978. Comisión Nacional de Conmemoraciones Históricas. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, Costa Rica.

Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. 1990. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.

Barthes, Roland. *El placer del texto*. 1996. Siglo Veintiuno editores. Madrid.

Berinstáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 2000. Editorial Porrúa. México.

Berry, Wallace. *Structural functions in music*. 1987. Dover Publications, INC. New York.

Bonilla, Abelardo. *Historia y antología de la Literatura Costarricense*. Tomo Primero. 1957. Imprenta Trejos Hermanos. San José, Costa Rica.

Borges, Jorge Luis. *Arte Poética*. 2001. Editorial Crítica. Barcelona.

Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. 1988. Traducción Margarita Mizraji. Editorial Gedisa Mexicana S.A.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 1995. Editorial Anagrama, Barcelona.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. 2000. Traducción de Joaquín Jordá. Editorial Anagrama. S.A. Barcelona.

Bourdieu, Pierre. *Poder, Derecho y Clases Sociales*. 2000b. Editorial Desclée De Brouwer. S.A. Bilbao.

Brenes-Tencio, Guillermo. 2005. "Historia de bronce y granito". *Revista Herencia* 17 (1): 27-47. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Burrows, David. *Sounds, Speech and Music*. 1990. The University of Massachusetts Press. U. S. A.

Calvo Mora, Joaquín. 1968. "La Campaña Nacional contra los filibusteros en 1856 y 1857" *Revista ANDE* 10 (26-29): 6 a 35.

Chantavoine, Jean. *El romanticismo en la música europea*. 1958. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México.

Chaverri, Amalia. 1986. Introducción a una titulología de la novelística costarricense. 1986. Tesis de Maestría: Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Chaverri, Amalia. 1991. "Relaciones intertextuales a partir de *Retorno al Kilimanjaro*". *Revista de Filología y lingüística* 15 (1-2): 22-27. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Chaverri, Amalia. 1996. "El paraíso: del allá al aquí". *Revista Káñina* 10:19-31. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Chaverri, Amalia. 1999. "Intertextualidad, ludismo y palimp(textos) (En dos novelas del escritor costarricense Rafael Ángel Herra). *Revista Káñina* 23: 17-33. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Chen Sham, Jorge. "Proposiciones para una teoría de la lectura sociocrítica". 1991. *Revista Káñina* 15 (1-2): 231-240. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Chen Sham, Jorge. 1991. "La teoría del paratexto y el *Fray Gerundio de Campazas*: la puesta en escena de una retórica de lo liminar". *Revista de Filología y lingüística*, 17 (1-2): 7-19. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Cooper, Grosvenor and Meyer, Leonard. *The rhythmic structure of music*. 1963. The University of Chicago Press. U.S.A.

Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. 1986. Versión española de Soledad García Mouton. Editorial Gredos. Madrid.

Cros, Edmond. *El sujeto cultural*. 2003. Fondo Editorial Universidad E.A.F.I.T. Colombia.

Danhauser, A. *Compendio de la teoría de la música*. 1979. Ricordi Americana. Sociedad Anónima. Editorial y Comercial. Buenos Aires.

De Obaldía, José. *Discurso presentado por el señor don José de obaldía, en el salón del Palacio de Gobierno, el día 15 de setiembre de 1864*. Presentado por Raúl Aguilar Piedra. 1989. Cuaderno de cultura #10. Museo Histórico Cultural Juan Santamaría. Alajuela, Costa Rica.

Delago y David, Joaquín. *Lecciones de Retórica y Poética*. 1867. Imprenta de los Señores Rubio y Compañía. España.

Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía. La mitología blanca*. 2006. Editorial Cátedra. Madrid.

Díaz Arias, David. *Historia del 11 de abril. Juan Santamaría entre el pasado y el presente (1915-2000)*. 2006. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Díaz Arias, David. 2006. "Fiesta e imagería cívica: la memoria de la estatuaría de las celebraciones patrias costarricenses, 1879-1921". *Revista de Historia* 49-50:111-154. Editorial Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Diccionario de Sinónimos y antónimos Océano. 1992. Grupo Editorial Océano. Colombia.

Dobles Segreda, Luis. *El libro del héroe*. 1991. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica.

Domínguez, José. *Diccionario de Métrica Española*. 1985. Colección Filología Paraninfo Caparrós. Madrid.

Duchet, Claude. *Posiciones y perspectivas sociocríticas*. 1991. En: Malcuzyński. Prenete. (Editora). Amsterdam.

Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*. Versión española de Elena Giménez. 1994. Alianza Editorial S.A. Madrid.

Fallas, Carmen María. 2003. "El Estado nacional: institucionalización de la autoridad y centralización del poder". 2003. En: Botey (comp). *Costa Rica: desde las sociedades autóctonas hasta 1914*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Fernández Ferráz, Juan. *Programa para un curso de recitación en escuelas superiores, normales e institutos de segunda enseñanza*. 1891. Tipografía Nacional. San José, Costa Rica.

Fernández Ferráz, Juan. *Nahuatlismos de Costa Rica*. 1892. Fotocopia. Biblioteca de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Fernández Ferráz, Juan. *Colombinas*. MDCCCXCIII. Imprenta y Litografía Nacional.

Fernández Ferráz, Juan. *Síntesis de constructiva gramatical de la lengua quiché, ensayo lingüístico*. 1897. Imprenta Nacional. San José, Costa Rica.

Fernández Ferráz, Juan. *Teoría de lo Bello*. 2003. Departamento de Filosofía. Universidad Nacional de Heredia. San José, Costa Rica.

- Fernández, Pelayo H. *Estilística*. 1981. Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A. México.
- Flores, Bernal. 1977. "Don Manuel María Gutiérrez y nuestro Himno Nacional". *Revista Káñina* I (2): 121-131. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Flores, Bernal. *La música en Costa Rica*. 1978. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Flores, Bernal. 1978. "La notación musical y la edición de la música costarricense". *Revista Káñina* 2 (3 y 4): 111-116. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Focault, Michel. *La arqueología del saber*. 1970. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Siglo Veintiuno Editores. España.
- Focault, Michel. *El orden del discurso*. 1973. Tusquets Editor. Barcelona.
- Fontanier, Pierre. 1968. "Les figures du discours". En: Ricoer (comp). *La metáfora viva*. 1980. Ediciones cristiandad S.L. Madrid.
- Fraisse, Paul. *Psicología del ritmo*. 1974. Ediciones Morata. Madrid.
- Fumero, Patricia. 2000. "La celebración del santo de la Patria: La develización de la estatua al héroe nacional costarricense Juan Santamaría, el 15 de septiembre de 1891". En: Molina, Iván y Enríquez, Francisco (comp). *Fin de siglo e Identidad Nacional*. Museo Histórico Cultural Juan Santamaría. Alajuela, Costa Rica.
- Gáinza, Gastón. 1982. "Reproducción social. Discursos e ideologías". *Revista de Historia* 17: 133-144. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Galvez, María Argentina. *Historia del Himno Nacional de Guatemala y sus autores*. 1964. Centro Editorial 'José de Pineda Ibarra'. Ministerio de Educación Pública. Guatemala.

García Ramos, Juan Manuel. 2002. "Borges y la tradición metafórica". *Revista de Filología* 20: 121-134. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Golcher, Ericka. *Consolidación del estado liberal: imagen nacional y políticas culturales (1881-1914)*. 1993. Publicaciones de la Cátedra de Historia de las instituciones de Costa Rica, Facultad de Ciencias Sociales, UCR. San José, Costa Rica.

González, Luis Felipe. *Himno Nacional de Costa Rica. Documentos relativos a la celebración del Centenario*. 1952. Imprenta Nacional. San José, Costa Rica.

González Flores, Luis Felipe. *Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica*. 1976. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica.

Grases, Pedro. *Estudio sobre los Derechos del hombre y del ciudadano*. 1959. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Venezuela.

Greimás, A.J. *Ensayos de semiótica y poética*. 1976. Editorial Planeta. Barcelona.

Kristeva, Julia. *Semiótica I*. 1978. Editorial Fundamentos. Madrid.

Kühn, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. 2003. Gráficas y Encuadernaciones Reunidas. S.A. Barcelona.

Lapesa Melgar, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. 1968. Edición Anaya. S. A. Madrid.

La Rue, Jan. *Análisis del estilo musical*. 2004. Gráficas y Encuadernaciones Reunidas. S.A. España.

Láscaris, Constantino. *Desarrollo de las ideas filosóficas en Costa Rica*. 1964. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica.

Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. 1976. Traducción de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Ediciones Cátedra. Madrid.

Longyear, Rey M. *La música del siglo XIX. El romanticismo*. 1969. Editorial Víctor Lerú. Buenos Aires.

López, Julio. *La música en la modernidad*. 1984. Anthropos. Editorial del Hombre. Barcelona.

Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. 1970. Traducción Victoriano Imbert. Editorial Iskusstvo. Moscú.

Lotman, Yuri. 1981. *Revista del Centro de Estudios del Lenguaje* 9: 21-46. México.

Marchese, Ángelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 2007. Editorial Ariel, S.A. Barcelona.

Meléndez, Carlos. *Textos fundamentales de la independencia centroamericana*. 1971. Editorial Universitaria Centroamericana EDUCA. San José, Costa Rica.

Meléndez, Carlos. *Documentos fundamentales del siglo XIX*. 1978. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica.

Meléndez, Carlos. *Mensajes Presidenciales 1824-1859*. 1981. Editorial Texto. San José, Costa Rica.

Méndez, Rafael Ángel. *Imágenes del poder. Juan Santamaría y el ascenso de la Nación en Costa Rica (1860-1915)*. 2007. Editorial Universidad Estatal a Distancia. San José. Costa Rica.

Molina, Iván y Palmer, Steven. *Héroes al gusta y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900)*. 1992. Editorial Porvenir. San José, Costa Rica.

Molina, Iván. *El que quiera divertirse*. 1995. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Mora, Arnoldo. *Historia del pensamiento costarricense*. 1993. Editorial EUNED. San José, Costa Rica.

Morales, Gerardo. *Cultura oligárquica y nueva intelectualidad en Costa Rica: 1880-1914*. 1992. Editorial Universidad Nacional. Heredia.

Muñoz Guillén, Mercedes. *El Estado y la abolición del ejército 1914-1949*. 1990. Editorial Porvenir, S.A. San José, Costa Rica.

Murillo, Carmen. 1990. "La cultura nuestra de cada día". *Revista Herencia* 1: 3-14. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Navarro, Tomás. *Métrica Española*. 1956. Ganis and Harris. New York.

Ovellana, J Inocente. *Nociones elementales de raíces griegas y latinas*. 1938. Talleres tipográficos nacionales. Honduras.

Pélogo, Liliana y Cardigni, Julieta. *La Música de las Esferas*. 2006. Secretaría de Cultura de la Nación. Dirección Nacional de Artes. Argentina.

Plantiga, León. *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Traducción de Celsa Alonso. 1992. Ediciones Akal, S. A. España.

Quesada Aguilar, Marco Antonio. 1999. "En blanco, azul y rojo". *Revista Nacional de Cultura* 36: 61-69. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Quesada, Álvaro. 1990. "Sobre la identidad nacional". *Revista Herencia* 2 (1): 100-110. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Quesada, Álvaro. *Uno y los otros*. 1998. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Quesada, Álvaro. 1999. "Honos póstumos al maestro José Campabadal". *Revista Escena* 21: (41-42). Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Quesada, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. 2008. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica.

Quesada Camacho, Juan Rafael. 1989. "Quince de setiembre pasado y presente". *Revista de Ciencias Sociales* 42: 59-68. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Quesada Camacho, Juan Rafael. *Clarín Patriótico: la guerra contra los filibusteros y la nacionalidad costarricense*. 2006. Imprenta Nacional. San José, Costa Rica.

Reyes, Alfonso. *La antigua retórica*. 1942. Fondo de Cultura Económica. México.

Ricoer, Paul. *La metáfora viva*. 1980. Ediciones Cristiandad S.L. Madrid.

Robin, Régine y Angenot, Marc. 1991. "La inscripción del discurso social en el texto literario". En: Malczinski (ed). Amsterdam.

Rodríguez, Francisco Alberto y Villalobos, Carlos Manuel. 1991. "Evocación e intertextualidad en *La guerra prodigiosa*". *Revista de Filología y lingüística* 17 (1-2): 55-61. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Rojas, Margarita y Ovares, Flora. *100 años de literatura costarricense*. 1995. Farben Grupo Editorial Norma. San José, Costa Rica.

Salazar Mora, Orlando. *El apogeo de la república liberal en Costa Rica 1870-1914*. 1990. Colección Historia de Costa Rica. Editorial UCR. San José, Costa Rica.

Sancho, Mario. *El doctor Ferraz: su influencia en la educación y en la Cultura del país*. 1934. Imprenta La Tribuna. San José, Costa Rica.

Seco, Manuel. *Gramática esencial del español*. 1982. Aguilar S.A de Ediciones. Madrid.

Toch, Ernst. *Elementos constitutivos de la música*. 2001. Gráficas y Encuadernaciones Reunidas. S.A. España.

Toch, Ernst. *La melodía*. 2004. Traducción de Robert Gerhard. Gráficas y Encuadernaciones Reunidas. S.A. España.

Vargas Arias, Claudio. 2003. "Historia política, militar y jurídica de Costa Rica entre 1870 y 1914". En: Botey (comp). *Costa Rica: desde las sociedades autóctonas hasta 1914*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Vargas Cullell, María Clara. *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. 2004. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Wadim Struckhof. *La música como factor de cultura*. 1936. Librería Académica. Buenos Aires, Argentina.

Weinberg, Gregorio. *Modelos educativos en la historia de América Latina. Serie Teoría e Historia de la educación*. 1984. Editorial Kapeluz. Argentina.

William, Edgar. *Las bases de la educación musical*. 1979. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina.

Zamacois, Joaquín. *Tratado de Formas Musicales*. 1982. Editorial Labor. S. A. Barcelona.

ANEXOS

Himno Patriótico al 15 de Septiembre

Juan Fernández Ferráz

José Campabadal

Marcial ♩
 Piano *f*

Los hi - jos del pose - ble le - van - tem la fren - te al sol re - ful - gem - te de la li - ber -
 tad. Se - pa - mos ser li - bres no sier - vos men - gun - dos de - te - chos so - gra - dos la Pa - tria nos da De -
 re - chos sa - gra - dos la Pa - tria nos da. Si cam - te - mos el lum - no - so - no - ro a la Pa - tria de -

¹⁰¹ Fuente: Universidad de Costa Rica; Escuela de Artes Musicales; Archivo Histórico Musical: Fondo documental; Serie Partituras; Signatura número 0869.

2

34

re - choy al bien — y del pue - blo los lu - jos en — to — do la ley ju - ren ser el son

42

ten — Nues - tro bea - zo ni - vu - doy pu - jun - te con tu ad - des - po ta - mi - cuo pre - son

52

— A los ru - nes es - bi - rris es - pan - te que pre - fie - ren el is - cial ho - nor

D.S. al Fine

Fine

f

Anexo 2¹⁰²

Portada

Himno Patriótico antes de salir el ejército para la Campaña

1856

Letra: Tadeo Nadeo Gómez
Música: Alejandro Cardona

Partitura musical con el título "Himno Patriótico" y el subtítulo "que se cantó antes de salir el ejército para la Campaña del año 1856".

que se cantó antes de salir el ejército para la Campaña del año 1856

Alejandro Cardona y Lorente
1827 - 1899

La letra fue escrita por el poeta nicaragüense don Tadeo N. Gómez.

Coro

Preparamos las armas invictas	Una horda de vandalos, fieros
en defensa de Patria y honor.	que en su furor invadieron la Nación.
Les dará nuevo lustre la gloria	Robo incendio, cadenas y muerte
que en su brillo los rayos del sol	por despojar su libertad.

La vecina república gime de su yugo sufriendo el mal. No esperemos tranquilos que nos merezca tan indigno belión.



2ª Estrofa

Si a la tuta el clarín nos lo van
Si retumba el tambores e. c. c.
A empunar nuestras armas combamos
reservando nuestra vida y libertad
Ella siempre el esfuerzo premiar
E la muerte primero, a un mal
De ignominia, de luto y de dolor

¹⁰² Fuente: Universidad de Costa Rica; Escuela de Artes Musicales; Archivo Histórico Musical; Fondo documental; Serie Partituras; Signatura número 0862.

Anexo 3

*Nota - Cuando se toca sin canto, se omite la introducción
 Va directamente a un compás antes de la S.*

Handwritten musical score for piano introduction, measures 1-4. The music is in 2/4 time and G major. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

Handwritten musical score with lyrics, measures 5-8. The lyrics are: "Prápa re nos las ar-mas, las ar-mas in-vic-tas, en de-". The music continues with the same melodic and accompaniment patterns.

Handwritten musical score with lyrics, measures 9-12. The lyrics are: "fon- sa de Pa-tria ho-nor - - les da- rá nuevo lus-tre la". The music continues with the same melodic and accompaniment patterns.

Handwritten musical score with lyrics, measures 13-16. The lyrics are: "glo- ria nuevo bri-llo los ra-yos del sol - les da-". The music continues with the same melodic and accompaniment patterns. A measure rest is indicated by a double bar line with a diagonal slash.

na me ro les tre la glo - ria - me ro tri - lle los na - gos del

Fin Estrofa
sol - una hor - da de vain - da los fie - - - na ame -

na - za in ra - dia la na - ción, la na - ción; Ro bo in cen - dio ca - de - nas y

muer - te por do - que na su in - da - cia lle - vo

Anexo 3¹⁰³

Portada

Himno Nacional de Costa Rica.

1852

Universidad de Costa Rica
* Archivo Histórico Musical *
Escuela de Artes Musicales

HIMNO NACIONAL
DE LA
República
DE
COSTA RICA

Compuesto en 1853 por

Manuel M.^a Gutiérrez
Coronel y Director General
de las Músicas Militares en Costa Rica

Imprenta de Boetino Hissna
San José de Costa Rica

¹⁰³ Fuente: Universidad de Costa Rica; Escuela de Artes Musicales; Archivo Histórico Musical: Fondo documental; Serie Partituras; Signatura número 0095.

HIMNO NACIONAL

de la República de Costa Rica

por M.^o M.^o GUTIERREZ

All. Martiale

PIANO

ff

ff

ff

3





 The first system of musical notation for piano, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex texture with many beamed notes and chords. Dynamics include *ffp*, *diminuendo.*, *ff*, and *diminuendo.*

 The second system of musical notation for piano, continuing the piece. It features a similar complex texture. Dynamics include *pp* and *dolce.*

 The third system of musical notation for piano, continuing the piece. It features a similar complex texture. Dynamics include *ff* and *ff*.

 The fourth system of musical notation for piano, concluding the piece. It features a similar complex texture. Dynamics include *p*.

La copia esta es una reproducción exacta de la impresa en París en 1864.
 No falta un punto siquiera. Las dimensiones del papel son también las mismas.

Himno Nacional de Costa Rica

1888

Letra: **Juán Fernández Ferráz**
Arreglo: **José Campabadal**


HIMNO NACIONAL

M. GUTIERREZ.

Musical.

CANTO. De la pa-tria el amor nos une

PIANO.

- pi-ra ce-le-ve-mos en el entusiasmo triunfal: de Tri- tu- vo en la bé- li- ca

Li- ca ce-le-bre-mos en glo-rioso metal. 1 Nue- tra voz a- conda- da re-
2 Nue- stro hogar de- fen- da- mos sin
3 Nue- tros bos-ques fron- do- sos a-
4 Glo-ri- a- mo- nos á la pa- tria que a-

José Campabadal

¹⁰⁴ Fuente: Universidad de Costa Rica; Escuela de Artes Musicales; Archivo Histórico Musical: Fondo documental; Serie Partituras; Signatura número 0118.

2

1. sue - ne vi - vil dos, de el An - do - gi - gan - te á la mar; y ce - pi - tá - los
2. mie - do á la lid que el tan - rel nos es - pa - ra al ven - cer; y á ca - so ten -
3. lien - to nos dá cu - su - dul - ce - fra - gan - cia su - til; y del va - lle la
4. man - te nos dá cu - an - to es gra - to á la vi - dal mor - tal; glo - ria ho - ra á la

ca - lles ca - lti - ve - no - ra - gien - te las bé - li - cas no - tas del pa - trio can -
- dí - dos á tier - ra ca - e - mos, es - plén - di - da glo - ria nos dá el pe - re -
- ver - de ll - ce - ra - ra - flo - ri - da e - nér - gi - co im - pul - so de andar ju - ve -
- tier - ra ben - di - ta y he - mo - sa que á alti - si - ma glo - ria as - pi - ra i - de.

- tar; las - bé - li - cas no - tas del pa - trio can - tar. *dol:* De - se - de el
- cer, es - plén - di - da glo - ria nos dá el pe - re - cer. So - bre el
- nil, e - nér - gi - co im - pul - so de andar ju - ve - nil. De la
al, que á alti - si - ma glo - ria as - pi - ra i - de - al. Si su -

3

1 los - - que son bri - o al flo - ri - do pen - sil cum da el co - po -
 2 cam - - po ten di - do á la pa - - tria de - cid que del luo - ro ca -
 3 pa - - tria que ri - da las glo - rias se - rán las inmensas ca -
 4 nom - bre a ún mon - cha do que - - ra bri - lló cuales tre - llas ra -

- ten - te, so - bli - me, ser - vien - te y al a - ra ben - di - ta ho - lo - cas - te de a -
 - dá - ver jamás de - ja - re - mos y al no - lo con - fan - do su ca - - pa -
 - lor que sus ta - la vi - da - yeu e - lla al ren - dir el su - pi - ro pos -
 - diu - te de lum - bre pre - cio - sa; por e - lla ju - re - mos cual tra - ves re -

al 2

- mor, las pre - se - as lle - ve - mos de glo - ria y ho - nor -
 - tal, can - ta - re - mos del hé - roe el him - no triun - fal -
 - tres, mi - ra - re - mos la muer - te con hon - do pla - cer -
 - ñir; sí, ju - re - mos por e - lla ven - cer ó mo - riv.

al 2

HIMNO NACIONAL DE COSTA RICA

Letra de
J. M. Zeledón

Música de M. M. Gutiérrez



CANTO

1. No-ble Pa-tria tu her-mo-sa ban-de-ra Ex-pre-
2. Sal-veoh Pa-tria tu pró-di-go sue-lo Dul-ces-

PIANO

sión de tu vi-da nos da Ba-joel lím-pi do-a-zul de tu cie-lo Blan-cay
bri-goy sus-ten-to nos da Ba-joel lím-pi do-a-zul de tu cie-lo Vi-van

pu-ra des-can-sa la paz En la tu-cha-te-naz de re-cun-da la bar Quee-ro
siem-pre tra-bá-joy la paz *Fin*

¹⁰⁵ Fuente: Universidad de Costa Rica; Escuela de Artes Musicales; Archivo Histórico Musical: Fondo documental; Serie Partituras; Signatura número 0300.

je ce del hom.bre la faz Con_quis.ta_ron tus hi_jos la_brie_gos sen

ci_ños E_ter.no pres_ti_gio es ti_ma yho_nor E_ter.no pres

ti_gio es ti_ma yho_nor Salveoh tie...ti Salveoh

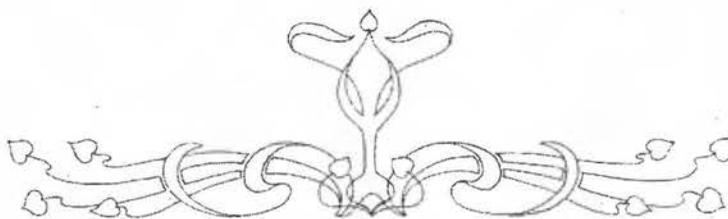
ma...mor Cuan.do algu.no pre_ten_da tu glo_riaman_char Ve_rás á tu

pue. blo va lien_ tey vi_ ril La tos ca he. rra_ mien. ta en ar_ ma tro_ car

DC ♩

DC ♩

al ♩



LIT. NACIONAL C.R.



Anexo 7¹⁰⁶

HIMNO NACIONAL DE COSTA RICA

LETRA DE
JOSÉ MARÍA ZELEDÓN
ADOPTADA EN 1903
 PRIMER PREMIO EN CONCURSO

MÚSICA DE
MANUEL MARÍA GUTIÉRREZ
COMPUESTA Y ADOPTADA EN 1852

ALLEGRO MARZIALE $\text{♩} = 108$

PIANO

CANTO

No-bis pa-tris tu-er-mo-sa-ban-de-ra ex-or-a-sión de tu vi-vo nos dá, be-ni-gi-
 fim-pi-dos-sul de tu cie-li blan-cis pu-ra des-can-sa-ta paz. En te
 lu-cha te-naz de fe can-da la-bor que-rra-ro-je-ce del ham-bre lo-foz, con-quis-ta-ran tus

¹⁰⁶ Fuente: Universidad de Costa Rica; Escuela de Artes Musicales; Archivo Histórico Musical; Fondo documental; Serie Partituras; Signatura número 0363.



ni - ja la - ene - gos sen - ci - las A te - no pres - ti - go, es - ti - ma - go - no - r. e - ter - no pres - ti - go, es - ti - ma - go.

nar. *p* Sal - va - gñ fia - rra gen - til! Sal - va - gñ ma - dre de - a - mor! *f* Cuan - do - que - na - pre -

ter - da tu glo - ria man - char - ve - ras a tu pue - blo va - lien - tay vi - ri la - tes: que - tra -

alien - te an - ar - ma tra - cer. *f* Sal - va - gñ pa - tria tu pró - di - go sue - lo dul - ce - bri - gos sus - ten - tu nos

o - á; tra - jal fin - xi - do - zed de tu cie - lo vi - van siem - pre el tra - ba - jay la paz!

CALIGRAFIA MUSICAL: Randall J. Parras Vega 1978

D E C R E T O No. 10471 - E.

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

Y LA

MINISTRA DE EDUCACION PUBLICA

*En ejercicio de las facultades que les confiere la Constitución Política y**Considerando:*

1° *Que el 1° de setiembre de 1979 se cumple el ciento cincuenta aniversario del nacimiento del Benemérito de la Patria y autor de la música del Himno Nacional de Costa Rica, el maestro don Manuel María Gutiérrez.*

2° *Que en conmemoración de tan especial acontecimiento histórico el Gobierno de la República ha declarado Día de Fiesta Nacional Escolar el 1° de setiembre del presente año.*

3° *Que la música de nuestro Himno Nacional fue compuesta por el maestro Gutiérrez en el año de 1852 y adoptada como nuestro SIMBOLO PATRIO a partir de esa fecha, sin que se hubiese emitido o dispuesto resolución o decreto alguno que dejase constancia de la determinación del Gobierno de la República de declarar, solemnemente, que la composición del Maestro Gutiérrez sería, desde aquel entonces, la melodía inspiradora y excelsa de nuestro Canto Nacional.*

4° *Que nuestro Himno Nacional ha sido publicado en muy variadas versiones a partir de 1864, escritas en tonos y velocidades diferentes, con cambios notorios en la melodía, en el matiz y la dinámica, todo lo cual ha impedido, durante muchos años, su interpretación y ejecución correctas.*

5° *Que es determinación del Gobierno de la República reparar la omisión histórica y unificar, en una sola versión oficial, el Himno Nacional de Costa Rica, de acuerdo con la forma con que originalmente lo compusiese, en el año de 1852, el maestro don Manuel María Gutiérrez.*

Por tanto,

D E C R E T A N

Artículo 1° *Declarase como música oficial del Himno Nacional de Costa Rica la compuesta por el distinguido maestro y Benemérito de la Patria, don Manuel María Gutiérrez, en el año de 1852.*

Artículo 2° *El Himno Nacional de Costa Rica deberá ser ejecutado en todos los centros educativos del país y en todo acto oficial, en el tono de mi bemol, a una velocidad de metrónomo de 108 negras.*

Artículo 3° *La partitura que a partir de esta fecha deberá tenerse como oficial, para los efectos anteriormente indicados, es la siguiente:*



¹⁰⁷ Fuente: Universidad de Costa Rica; Escuela de Artes Musicales; Archivo Histórico Musical: Fondo documental; Serie Partituras; Signatura número 0363. Decreto del Gobierno de la República de Costa Rica bajo el mandato del Presidente Rodrigo Carazo Odio, 1979.

Artículo 4° Queda totalmente prohibido el uso y ejecución de cualquier otra partitura que no sea la que oficialmente se dispone en el presente Decreto.

Artículo 5° El Ministerio de Educación Pública y el Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte, velarán por el fiel cumplimiento de lo que aquí se dispone. Para tal fin harán uso de los medios correspondientes para divulgar y presentar, por siempre, la fiel interpretación del CANTO PATRIO, según lo escribiese, en 1852, el maestro y Benemérito de la Patria, don Manuel María Gutiérrez.

Artículo 6° Este Decreto rige a partir de su publicación.

Dado en la ciudad de Heredia, República de Costa Rica, el día 1° de setiembre de 1979.

RODRIGO CARAZO ODIO

MARIA EUGENIA DENGO DE VARGAS
Ministra de Educación Pública

Voluntad Nacional de Costa Rica

¡Patria querida, tu gloria nos da
esperanza de tu vida en la
voz de tiempo que de tu canto
nada y para siempre te da.

En la lucha por el futuro
que empieza del tiempo la paz.
Conquistar la vida, la gloria y la
libertad, el futuro y la paz.
¡Solo, el tiempo que da!
Solo, el tiempo que da!

Cuando alguna patria se quisiera
Triste a la patria que da
la vida humana se da, la paz.

Solo el tiempo! El tiempo que da
solo el tiempo y en todo el día
Solo el tiempo que da
¡Solo el tiempo que da!

Manuel María Gutiérrez

