



Tareas

E-ISSN: 0494-7061

cela@salacela.net

Centro de Estudios Latinoamericanos

"Justo Arosemena"

Panamá

Ruiloba, Rafael

LAS DOS VERSIONES DEL POEMA PATRIA O EL MITO IMPERFECTO

Tareas, núm. 156, mayo-agosto, 2017, pp. 131-141

Centro de Estudios Latinoamericanos "Justo Arosemena"

Panamá, Panamá

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=535056125009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

TAREAS SOBRE LA MARCHA

LAS DOS VERSIONES DEL POEMA PATRIA O EL MITO IMPERFECTO

Rafael Ruiloba*

El poema Patria de Ricardo Miró fue el primer texto de la literatura panameña que alcanza una popularidad inusitada, porque expresa de forma sintética la situación emocional de frustración y nostalgia que siente el pueblo panameño, después de la consolidación de la independencia de 1903, después de la creación de la Zona del Canal y el orden político de la nueva República, sometida al poder colonial de Estados Unidos. Para él la patria seguían siendo, los viejos senderos retorcidos que el pie desde la infancia sin tregua recorrió; en el poema Ricardo Miró se refiere con nostalgia a la patria fragmentada de su presente, por eso la compara con la patria de su infancia. El problema que nos ocupa surge cuando los críticos literarios de la época, como una patrulla de policías ideológicos, aducen que el poema era imperfecto, con relación a

*Profesor de Español en la Universidad de Panamá y crítico literario.

la esencia de la poesía, lo cual afectaba la dignidad de la patria, porque en el poema hay palabras usadas de forma incorrecta, de acuerdo a las normas de la lengua, esto lo vemos en el segundo verso del poema, donde es el mar más verde y es más vibrante el sol; otros de los errores aducidos es que se repite una estrofa; además, la sexta estrofa tiene cinco versos y no cuatro, a diferencia de las otras. Ellos sostienen que la palabra vibrar estaba mal utilizada, pues si se refería al sol, el adjetivo más correcto debía ser brillar, por lo que el poema debía ser corregido para resguardar la dignidad de la patria. El otro cuestionamiento era que el verso final Llevarte toda entera dentro del corazón no era poético.

En síntesis la crítica literaria trató de menoscabar la popularidad del poema al señalar que la versión original no era literariamente correcta, porque alteraban las normas de la lengua. De esta manera la crítica literaria actuaba para preservar los valores ideológicos del status quo, porque este poema era un canto de protesta de carácter emocional y era peligroso porque era popular. Transmitía valores de un punto de vista sobre la historia que era inconveniente. La presión fue tanta que hizo que el poeta corrigiese el poema. Ricardo Miró realiza un ajuste y cambia vibrante por brillante, tal como se conoce hoy. Otro de los cambios que proponía la crítica era que el verso final. La cual fue recogida por versiones actuales del poema.¹ Para que pudiera llevarte toda entera dentro del corazón, se cambió a llevarte por doquiera, dentro del corazón por otra parte Ricardo Miró no modificó la estrofa de cinco versos por lo que a pesar de los cambios el poema quedó imperfecto. La pregunta es cuál de las dos versiones es la correcta.

Patria de Ricardo Miró (original)²

¡Oh Patria tan pequeña, tendida sobre un Istmo
donde es el mar más verde y es más vibrante el sol,
En mí resuena *toda tu música*, lo mismo
que el mar en la pequeña celda del caracol!

Revuelvo la mirada y a veces siento espanto

cuando no veo el camino que a ti me ha de tornar...
¡quizás nunca supiera que te quería tanto
si el Hado no dispone que atravesara el mar!

La Patria es el recuerdo... pedazos de la vida
envueltos en jirones de *amor* o de dolor;
la palma rumorosa, la música sabida,
el huerto ya sin flores, sin hojas, sin verdor

La Patria son los viejos senderos retorcidos
que el pie desde la infancia *sin tregua* recorrió
en donde son los árboles, antiguos conocidos
que al paso nos conversan de un tiempo que pasó

En vez de esas soberbias torres con áurea flecha,
en donde un sol cansado se viene a desmayar,
dejadme el viejo tronco, donde escribí una fecha
donde he robado un beso , donde aprendí a soñar

¡Oh, mis vetustas torres, queridas y lejanas
yo siento la nostalgia de vuestro repicar!
he visto muchas torres, oí muchas campanas,
pero ninguna supo ¡torres mías lejanas!
cantar como vosotras, cantar y sollozar.

La Patria es el recuerdo... pedazos de la vida
envueltos en jirones de amor o de dolor;
la palma rumorosa, la música sabida,
el huerto ya sin flores, sin hojas, sin verdor

¡Oh Patria tan pequeña que cabes *toda* entera
debajo de la sombra de nuestro pabellón
quizás fuiste tan chica para que yo pudiera,
llevarte *toda* entera dentro *del corazón*!

Patria de Ricardo Miró
(versión corregida)³

¡Oh Patria tan pequeña, tendida sobre un Istmo

en donde es más claro el cielo y más brillante el sol,
En mi resuena toda tu *música*, lo mismo
que el mar en la pequeña celda del caracol!

Revuelvo la mirada y a veces siento espanto
cuando no veo el camino que a ti me ha de tornar...
¡quizás nunca supiera que te quería tanto
si el Hado no dispone que atravesara el mar!

La Patria es el recuerdo... pedazos de la vida
envueltos en jirones de *amor* o de dolor;
la palma rumorosa, la música sabida,
el huerto ya sin flores, sin hojas, sin verdor

La Patria son los viejos senderos retorcidos
que el pie desde la infancia sin tregua recorrió
en donde son los árboles, antiguos conocidos
que al paso nos conversan de un tiempo que pasó

En vez de esas soberbias torres con áurea flecha,
en donde un sol cansado se viene a desmayar,
dejadme el viejo tronco, donde escribí una fecha
donde he robado un beso , donde aprendí a soñar

¡Oh, mis vetustas torres, queridas y lejanas
yo siento la nostalgia de vuestro repicar!
he visto muchas torres, oí muchas campanas,
pero ninguna supo ¡torres mías lejanas!
cantar como vosotras, cantar y sollozar.

La Patria es el recuerdo... pedazos de la vida
envueltos en jirones de amor o de dolor;
la palma rumorosa, la música sabida,
el huerto ya sin flores, sin hojas, sin verdor

¡Oh Patria tan pequeña que cabes toda entera
debajo de la sombra de nuestro pabellón
quizás fuiste tan chica para que yo pudiera,
llevarte por doquiera dentro del corazón!

Si procedemos de acuerdo a la teoría de Roman Jakobson sobre la naturaleza lingüística de la poesía, teoría no refutada aún, donde se describe la naturaleza del discurso poético, de tal forma que en el poema: “El eje de la selección se proyecta sobre el eje de la combinación” (Jakobson, 1958) y si colocamos la expresión original *del verso donde es más claro el cielo y más brillante el sol*, Consideremos primero el argumento de la crítica literaria que aduce que la expresión *donde es más vibrante el sol* es incorrecta porque no se ajusta a las normas de la lengua. Si aplicamos la teoría de Jakobson y tomamos *la expresión* como eje de la selección, veremos que la sustancia semántica, de vibrar es el sonido, y la noción de sonido se proyecta en el discurso del poema, (el eje de la combinación) cuando dice en mi *resuena*, (sonido) *toda tú música*, (sonido) *lo mismo que el mar* (por elipsis, suena) *en la pequeña celda del caracol*. La sustancia semántica del poema es la noción del sonido. Por tanto en la lógica lingüística del poema, la expresión “sol vibrante” es correcta. Ella es la que se manifiesta en el eje de la combinación del poema, la que se desarrolla como discurso. Veremos entonces que vibrar tiene mayor afinidad en la sustancia semántica en el desarrollo del poema porque se reiteran más palabras en el eje semántico de vibrar en el resto del poema. Por lo tanto la palabra vibrante cumple con la condición teórica de proyectar la sustancia fónica en el discurso. Tal como postula la teoría de Roman Jakobson. Algeiras Greimas, dice en su estudio *La lingüística estructural y la poética*⁴ que *las unidades poéticas son reconocibles por la redundancia sintagmática, que no son concomitantes con las articulaciones sintácticas ni prosódicas del discurso natural, son unidades estructurales por lo que se caracterizan por su relación al menos entre dos términos*.

El semiólogo francés Jean Cohen⁵ dice que *no existe poesía sino en la reinención del lenguaje lo cual supone la ruptura de los cuadros fijos del lenguaje de las reglas de la gramática y las leyes del discurso*. El semiólogo ruso Iuri Tinianov dice que *el sentido* de la palabra poética puede producir una anulación del *significado* y resaltar con fuerza el matiz genérico que una palabra obtiene por su pertenencia a un contexto discursivo.⁶ Tenemos entonces que el poema original de Ricardo Miró coincide con las teorías semióticas sobre la naturaleza del dis-

curso poético, teorías que no existían en su tiempo. Ende los críticos lo que hicieron fue una crítica ideológica, interesada parcializada motivada por lo que el poema decía y no por su forma. De esta manera postulamos como hipótesis que la versión original del poema es la más poética.

Lo mismo ocurre en otras partes del poema cuando el poeta menciona *la palma rumorosa*, (sonido) *la música sabida*, (sonido) en cambio la sustancia semántica de la palabra vibrante para el sol coincide con el resto del poema, por lo que en el lenguaje del poema es correcto decir que el sol es más vibrante, porque el poema crea su propio código y no se ajusta a las normas de la lengua, porque el poema es un lenguaje, y esta se caracteriza porque reitera la sustancia fónica del poema, a este nivel las palabras del poema son equivalentes, es más, en el resto del poema ni siquiera aparece *brillante* y cuando la palabra sol se reitera, este no brilla, *es donde un sol cansado se viene a desmayar*. Por eso Samuel R. Levin⁷ dice que cada poema genera su propio código, en este caso el código del poema hace más verosímil vibrar que brillar, por lo que no era un error. En la versión original vibrar une la sinestesia de oír y ver. De acuerdo con Jakobson y Greimas, la sustancia semántica de esta sinestesia para ser poética debe reiterarse en el poema al menos dos veces y esto sucede cuando dice: ¡*Oh, mis vetustas torres queridas y lejanas, yo siento la nostalgia de vuestro repicar!* si nos fijamos bien en el lenguaje referencial las torres se ven, no repican; repican las campanas, pero Miró no habla de campanas sino de *torres* y como el eje fonológico y sémico del poema es el sonido, las torres tienen por metonimia que repicar en este verso, pero también tienen que repicar porque la sustancia fónica de todo el poema era el sonido. La recurrencia semántica que une todo en poema es el sonido, por eso las torres que él ve repican.

Entonces el sonido como sustancia semántica y fónica proyecta la reiteración de la sinestesia original entre ver y oír: En contraste la sustancia de brillar, la cual no aparece por ningún lado, no se asocia a la sinestesia básica del poema, pero la relación que produce la sinestesia entre oír y ver aparece otra vez cuando dice *he visto muchas torres, oí muchas campanas* (oír y ver) la sustancia se reitera. De esta manera la palabra vibrar reitera su sustancia semántica a lo largo del texto del

poema. Por tanto vibrar era una palabra elegida correctamente en la lógica poética del poema.

Este mismo principio es válido para analizar el cambio de *Toda entera por, por doquiera*. En el verso se destaca que la sustancia semántica es la idea de la totalidad: veremos que esta sustancia se reitera a lo largo de todo el poema, *en mí resuena toda tu música*. Se reitera cuando dice “sin tregua” es decir que el pie, metonimia de pasos, recorre “toda” la patria (sin tregua) Esta sustancia se reitera en la octava estrofa “cabe toda entera” la sustancia semántica de por doquiera no aparece en el poema.

Tenemos entonces que el principio de redundancia semántica que Jakobson y Greimas consideran como la sustancia básica de la poesía, se da en su totalidad en el discurso del poema Patria en su versión original. Ende confirmamos que la primera versión del poema está dentro de la especificidad literaria de la poesía. El lingüista sueco Bertil Malmberg (1973) explica esta diferencia entre la poesía y la lengua al decir que la lengua establece *una relación propia con el referente y en cambio la poesía lo hace de acuerdo a su valor propio*.⁸ Significa entonces que en poesía el sol puede vibrar.

En cuanto a que la crítica dice que la sexta estrofa está mal hecha porque tiene cinco versos en vez de cuatro, como las otras. Es una crítica fundamentada en prejuicios, basados en un desconocimiento total de la naturaleza de la poesía como lenguaje. Ricardo Miró pertenece a la generación Modernista y uno de los códigos del modernismo era experimentar con las formas, para someter al poema a las leyes de la armonía. Rubén Darío escribió un soneto de trece versos, “Lo fatal”, cuando la norma dice que deben tener catorce versos. Nadie se ha atrevido a decir que el poema es imperfecto o está mal escrito porque “no es simétrico”.

Si aplicamos las leyes de la estilística, toda variación de la forma produce un énfasis del sentido, (Rifaterre 1971⁹ veremos que son plausibles para el discurso del poema Patria y tienen vigencia poética. Miró al introducir la variación quería enfatizar el aspecto emocional de la patria en el poema, por eso la sexta estrofa tiene cinco versos. Recordemos que desde el punto de vista fónico hay diferencia entre vibrar y brillar. Cualquier sonido sencillo, puede describirse en su totalidad

eufónica especificando tres características de su percepción: el *tono*, la *intensidad* y el *timbre*. Estas características corresponden exactamente a tres características físicas: La frecuencia, la amplitud y la composición armónica. La composición armónica abarca al poema en su totalidad y como vimos la redundancia que sería la onda fónica se da con vibrar (y no con brillar) precisamente para lograr la intensidad el tono y el timbre a lo largo de todo el poema. Por eso la diferencia entre estos dos términos es que en uno, la sustancia semántica se proyecta sobre el eje de la combinación que organiza el discurso del poema, y en el otro no, *por lo que vibrante tiene más posibilidades de ser percibida como palabra poética porque tiene más sustancia fónica en la reiteración del discurso poético*.

Por otra parte percibimos la frecuencia de los sonidos como tonos más graves o más agudos. La frecuencia es el número de ciclos (oscilaciones) que una onda sonora efectúa en un tiempo dado; se mide en hercios (ciclos por segundo). Por eso la poesía necesita la redundancia y la reiteración. Una ley fundamental de la armonía afirma que *dos notas separadas por una octava producen una combinación eufónica cuando sueñan simultáneamente* (tal como vimos el sonido en la cadena versal) Además, se produce armonía *cuando el intervalo es de una quinta o de una tercera mayor*: en el poema vemos ambas condiciones, ya que el intervalo esta en la tercera estrofa, que se repite completa en la séptima; el intervalo es una quinta, y se logra en el quinto verso de la sexta estrofa. La única que tiene cinco versos. Entonces no se trata de una falta simétrica en el poema, es un ajuste a la ley de la armonía, código de la poesía modernista, a que pertenecía Ricardo Miró.

De esta manera la combinación es progresivamente más eufónica. En física, un intervalo de una quinta implica que la relación de las frecuencias de ambas notas es de tres a dos, por eso la sexta estrofa tiene, cinco versos; que riman de tres a dos; la frecuencia es de tres a dos; en una tercera mayor, la relación es de cinco a cuatro. Por eso una estrofa tiene cinco versos y las otras cuatro. Esto es lo que sucede en el poema Patria, para lograr un ajuste con la armonía, por lo que las críticas lo que hacen es traslapar, las reglas de la lengua y aplicárselas a la poesía para producir una crítica arbitraria. Esto es algo que todavía muchos críticos y muchos poetas no

comprenden sobre la naturaleza de la poesía como lenguaje. La ley de la armonía afirma que dos o más notas producen un sonido eufónico al sonar de forma simultánea, si en las frecuencias que presentan dichas relaciones, no se produce una disonancia. Por eso el poema reitera la sustancia fónica sintáctica y semántica de la palabra poética. Por eso el poema reitera la repetición de la tercera estrofa completa. Por lo tanto brillar es más disonante para el poema que vibrar, no solo por la diferencia de la pronunciación de cada palabra comparada una con otra; sino por la ley de la armonía porque vibrar reitera su sustancia, el sonido, en la cadena versal. Esto no sucede con brillar. Tenemos entonces que la sustancia semántica es la que se proyecta en el discurso poético por lo que la sinestesia que plantea el verso original era correcta.

La crítica lo que hace es aplicar las reglas referenciales de la lengua, donde la lógica de su criterio era que el sol brille, contraria a la lógica redundante de la poesía, que como sabemos es un lenguaje que crea su propio código y cambia el significado de la lengua, por el sentido del lenguaje, es este caso la sinestesia une sonido y sentido por tanto es posible que el sol vibre. Además en la cadena versal se reitera la sustancia fónica del sonido; en la sexta estrofa, dice *las torres repican, cantan y sollozan*, están caracterizadas por una sustancia fónica del sonido y nadie dijo nada. Sabemos que las torres no repican, repican las campanas. Pero las torres del poema de Miró no tienen campanas, (serán acaso las torres de Panamá, la Vieja), pero repican en sus recuerdos como emociones, la sinestesia que relaciona sonido sentido hace que resuenen en el recuerdo; (*Oh mis vetustas torres, queridas y lejanas, Yo siento la nostalgia de vuestro repicar*) por lo que se reitera la sinestesia entre las torres que se ven y que vibran. Lo mismo vale para que el sol vibre, es decir para que se reitere la unidad semántica del sonido.

No obstante lo que sucede con la crítica literaria es que su valoración no es poética sino ideológica, en este caso sucede como dice Carlos Reis¹⁰ en su obra *Fundamentos de análisis literario* que el criterio ideológico como fundamento de a valoración rige las relaciones valorativas por afinidad, no por criterios literarios, en todo caso el valor estético que importa es el del texto y la ideología que propone su visión del mundo, no el cuestionamiento que haga el crítico de ella.

Concluimos entonces que la poesía es un lenguaje literario, que no es equiparable con la lengua, la lengua le provee su sustancia fónica, su significado como base de la transformación del sentido, pero esta, la lengua es transformada por reglas distintas, porque la función poética, dominante en el poema induce la redundancia, la reiteración sonido sentido como naturaleza estructural del poema. En el poema tenemos redundancia en la sustancia fónica, sintáctica y semántica; hay isomorfismo, es decir redundancia en la estructura sintáctica, redundancia de las sinestesias en la estructura semántica y redundancia de estrofas, por eso el poema funcionó como discurso, a pesar de las supuestas imperfecciones.

De esta manera la redundancia produce en el poema un discurso diferente a la lengua. Tanto que la sustancia fónica y semántica de la lengua de base no es la misma por lo que la poesía es intraducible. (Cohen 1966) Puede ser recreada en otro idioma, pero no será lo mismo, si su sustancia fónica y semántica es diferente. Por eso los estudios de la lengua no pueden explicar con sus categorías la naturaleza del poema como lenguaje. Porque las estructuras del poema no pueden ser reducida a la lengua, por estas razones la versión original del poema Patria, es la correcta, por lo que esa es la versión que se debe divulgar y enseñar en las escuelas.

Notas

1. Euribíades Alvarado, *Poetas santaneros de la nacionalidad*, pp.54, 55.
2. Aparecido en la revista *Nuevo Ritos*, n°50, 1 de septiembre de 1909.
3. Aparecido en Euribíades Alvarado, *Poetas santaneros de la nacionalidad*, pp.54- 55.
4. Tomado de Aj Greimas, *En torno al sentido*, Editorial Fragua Madrid, 1970, p.319
5. Jean Cohen, 1966, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1974 p.181
6. Iuri Tinianov, *El problema de lengua poética*, Siglo XXI Editores, 1972 p.63
7. Samuel R. Levin, "Estructuras lingüísticas en poesía", *Cátedra*, Madrid,1983, p. 63
8. Bertil Malmberg, *Teoría de los signos*, 1973, Siglo XXI Editores, México, 1977, p. 76
9. Michel Rifaterre, *Ensayos de Estilística Estructural*, SEIX Barra,1 Barcelona, 1976, p.392
10. Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas de análisis literario*, Gredos, Madrid, 1981.

Bibliografía

- Alvarado, Euribiades, 1999, *Poetas santaneros de la nacionalidad*, Imprenta Universitaria, Universidad de Panamá.
- Cohen, Jean, 1966, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris.
- Greimas, Aj, *En torno al sentido*, Editorial Fragua, Madrid, 1970.
- Jacobson, Roman, *Lingüística y poética*.
- Levin, Samuel R., 1983, *Estructuras lingüísticas en poesía*, Cátedra, Madrid.
- Malmberg, Bertil, 1973, *Teoría de los signos*, Siglo XXI Editores, México.
- Ricardo Miró, 1909, revista *Nuevos Ritos*, n°50, 1 de septiembre.
- Rifaterre, Michel, *Ensayos de estilística estructural*, SEIX Barral Barcelona
- Tinianov, Iuri, 1972, *El problema de lengua poética*, Siglo XXI Editores, 1972.