

**“LA ISLA EN PESO” DE VIRGILIO PIÑERA: METAMORFOSIS DE UN TIGRE
QUE NO EXISTE**

“ The Whole Island” by Virgilio Piñera: metamorphosis of a non-existent tiger

MARÍA DE LAS NIEVES HERNÁNDEZ
(Università degli Studi di Catania, Italia)

RESUMEN

Este artículo aborda los tópicos de la cubanidad y la muerte en el poema "La isla en peso" del escritor cubano Virgilio Piñera. Es un ejercicio de lectura que focaliza adrede aspectos temáticos, si bien no excluye acercamientos a los planos formales o compositivos. La estrategia piñeriana enmarca o devela el punto de vista del sujeto lírico, respondiendo a una tensión entre el *yo* y *lo otro* que no halla nunca soluciones definitivas, y que constituye el mecanismo discursivo central de lo que aquí llamaremos 'retórica del silencio', opuesta y complementaria de otra, la 'retórica del énfasis'.

Palabras clave: Virgilio Piñera – Poesía – Cubanidad – Muerte.

ABSTRACT

This article deals with the themes of Cuban identity and death in the poem "La isla en peso" by the Cuban writer Virgilio Piñera. It is a reading which deliberately focuses on thematic aspects, though it doesn't exclude approaches to the formal or compositional levels. Piñera's strategy frames or reveals the lyric subject's point of view, responding to a tension between the *"self"* and the *"other"* which never finds definitive resolution and represents the central discursive mechanism of what we will call here the 'rhetoric of silence', contrary and complementary to the other, the 'rhetoric of emphasis'.

Keywords: Virgilio Piñera – Poetry – Cuban identity – Death

Premisa

La poesía de Virgilio Piñera ha estado durante mucho tiempo silenciada por la crítica literaria en Cuba, en parte por el desinterés que el mismo autor mostró “en publicar sus poemas”¹, en parte por su controvertida exclusión del canon de la poesía cubana. Hoy en día, sin embargo, las aproximaciones críticas al autor son abundantes y accesibles². Aunque algunos de los trabajos ya publicados sobre su poesía enfatizan en la problematización de la cubanidad en "La isla en peso", lo hacen casi siempre colocando el asunto desde la perspectiva del absurdo, lo fantástico o lo grotesco, sin detenerse particularmente en el singular vínculo que existe entre las preocupaciones piñerianas sobre la identidad nacional y la suya propia en tanto individuo y creador, ni en el tratamiento de la muerte aparejado a ellas. Estas últimas consideraciones constituyen el eje central de este trabajo.

"La isla en peso": metamorfosis de un tigre que no existe.

En *Lo cubano en la poesía* (1970)³, Cintio Vitier argumenta su crítica a la visión piñeriana sobre la cubanidad en “La isla en peso” (1943)⁴ con una caracterización del texto que, a pesar de hallarse colocada en función de la diatriba, podría ser recuperable para nuestros fines si la despojamos de sus intenciones primigenias.

El ensayista habla en términos de autoerotismo, resentimiento cultural, agnosticismo, festín de existencialistas: “Retórica, pulpa, abundancia podrida, lepra del ser, caos sin virginidad, espantosa existencia sin esencia”⁵. Esos rasgos, en efecto, individualizan y distinguen el cosmos de Piñera.

El reproche de Cintio a Virgilio se justifica no por el hecho de que este procure expresar la nada, el vacío de la cultura cubana, impulso que por demás el otro evalúa de

¹ ARRUFAT, Antón, “Palabras prologales”, en *Virgilio Piñera. La isla en peso*, La Habana, Ediciones Unión, 1998, pp.7-13

² Véanse como ejemplos los ensayos de SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando, “El arte de graznar”; PONCE, Antonio José, “La lengua de Virgilio”; y CALDERÓN, Damaris, “Virgilio Piñera: una poética para los años 80”, edición online, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de San Plablo, en <www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/ensayos.html> (22 de septiembre de 2012)

³ VITIER, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, [1958], 1970.

⁴ PIÑERA, Virgilio, “La isla en peso”, en *Virgilio Piñera. Poesía y crítica*, compilación y prólogo de Antón Arrufat, México D. F., Cien del Mundo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 45-57. El poema fue escrito en 1943.

⁵ VITIER, Cintio, *op. cit.*, p. 480

“indudable valor histórico”⁶. El propio Vitier sostiene más adelante que lo cubano a partir de Casal se da como “imagen de una existencia que no puede alcanzar su propio centro (...) una existencia que no puede asentarse en la sustancia de su ser”⁷. La discordancia fundamental parece consistir en ‘las proclamaciones retóricas de “La isla en peso”’, porque el crítico alaba el poema “Vida de Flora”, de 1944 (también de Piñera), y llega a considerarlo el mayor ejemplo de expresión de la nada cubana, un momento feliz en que el poeta ha abandonado su estilo anterior y se atiene “a la seca constatación de una realidad desustanciada”.

Cintio opone dos modos: ‘proclamación retórica’ y ‘seca constatación’, y, por supuesto, prefiere el segundo. “La isla en peso”, en cambio, optó por el primero; y el tiempo, la historia, quiso que esa elección no fuera un hecho discreto y estéril y lo convirtió en el acto fundacional de, entre otras, una zona de la literatura cubana posterior: la narrativa areniana, específicamente *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Iluminar los sentidos de esa proclamación retórica en “La isla en peso” nos ayudaría, además, a comprender algunos resortes de otros textos muy importantes de Virgilio (*Aire frío* y *Dos viejos pánicos*, p.e.) y a enlazarlos todos con la novela de Arenas⁸.

La proclamación retórica en “La isla en peso” nombra la nada de manera frontal y repite el gesto hasta la evidencia excesiva y la redundancia. Todas las interrogantes que se profieren tienen respuestas obvias por el contexto: “¿Qué puede el sol en un pueblo tan triste?”...; “¿Quién puede esperar clemencia en esta hora?”⁹; “¿Dónde encontrar en este cielo sin nubes el trueno/ cuyo estampido raje, de arriba a abajo el tímpano de los durmientes?”...; “¿Qué concha paleolítica reventaría con su bronco cuerno el tímpano de los durmientes?”¹⁰. Nada, nadie, en ningún lugar, ninguno.

“La isla en peso” es un poema de énfasis. Una vez inmersos dentro de su lógica nos parece entendible y admirable el regodeo casi enfermizo que lo constituye. Para fijar a nivel del lenguaje las coordenadas de un país que, además de “la isla más bella del mundo” es una “bestia cruzada de cocuyos”¹¹ y atestiguar la realidad de un pueblo “tan joven” que “Como la luz o la infancia aún no [tiene] rostro”¹², el poeta no puede sino

⁶ IBÍDEM, p. 481

⁷ IBÍDEM, p. 576

⁸ Tal aspecto se coloca en el ámbito de una investigación más amplia que no podremos abordar en estas páginas.

⁹ PIÑERA, V., *op. cit.*, p. 52

¹⁰ IBÍDEM, p.53

¹¹ IBÍDEM, p. 50

¹² IBÍDEM, p.54

comunicarnos la carencia esencial del objeto que anuncia con aseveraciones rotundas, y paralelamente hipostasiar la belleza del monstruo –a todas luces, trágica-, describir en hipérboles “los cuatro momentos en que se abre el cáncer: madrugada, mediodía, crepúsculo y noche”¹³, aplicarse en acumular detalles sobre la bestialidad y el decorado macabro que brindan los cocuyos.

Si no existe el fondo no es cuestión de imaginarlo. La honestidad del poeta coincide con la verdad del agnóstico. Ambos habrán de registrar la superficie porque ella es la única dimensión posible del conocimiento. Piñera escribe:

*No queremos potencias celestiales sino presencias terrestres,
que la tierra nos ampare, que nos ampare el deseo,
felizmente no llevamos el cielo en la masa de la sangre,
solo sentimos su realidad física
por la comunicación de la lluvia al golpear nuestras cabezas*¹⁴.

Recorrer la superficie de la isla es plasmar, a semejanza de un fresco o un *tableau vivant*, imágenes por fuerza exteriores: “Bajo la lluvia, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad, / un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios: / un velorio, un guateque, una mano, un crimen”¹⁵. La razón del autoexotismo que percibe Cintio Vitier en el poema es esa.

Pero lejos de constituir una “vieja mirada... regresiva siempre”¹⁶, es todo lo contrario: una forma nueva de concebir la cubanía a través de la imposibilidad de buscarla (inventarla) más allá del espacio físico de la naturaleza y la geografía. A partir de ese *pathos* del estatismo y la parálisis y, por consiguiente, el énfasis y el regodeo, la imposibilidad inicial se trueca en posibilidad creativa del poeta. Si no le es dado ir más allá, ni más arriba, ni más abajo, entonces habrá de permanecer aquí y ahora, otorgándole a esa permanencia una intensidad de repetición tan potente que termine traicionando, por vía de la adulteración y la abundancia, el propio objeto de traducción.

Luego de escribir: “Es en este país donde no hay animales salvajes”¹⁷ (46), nos sorprende con un verso iluminador: “Ahora no pasa un tigre sino su descripción”. Piñera

¹³ IBÍDEM, p. 51

¹⁴ IBÍDEM, p.56

¹⁵ IBÍDEM, p. 56

¹⁶ VITIER, C., *op. cit.*, p.480

¹⁷ PIÑERA, V., *op. cit.*, p.46

pone al desnudo la retórica del énfasis que informa la obra y la política de repoblación del vacío de la cubanidad a través del espectáculo del lenguaje –incluso con palabras cuyos referentes no pertenecen a nuestro medio– en que acaba convirtiéndose.

El error de Vitier y de la crítica que pretenda enjuiciar las ‘proclamaciones retóricas’ de “La isla en peso” es colocarlas únicamente en el horizonte de una investigación positiva, fundamentalista u objetiva de lo cubano. El mismo Piñera, claro está, sitúa el poema en esa línea. Su título nos hace pensar en tal afán, y también la constante apelación al ‘nosotros’ y a la palabra ‘pueblo’.

Sin embargo, para entender al Piñera de “La isla en peso” hay que ir contra su parte más explícita. Habremos de apreciarla no solo como una obra sobre lo cubano sino también y principalmente, como una obra sobre el cubano que el hablante poemático es.

Esto implica aceptar la profunda intimidad del texto, escamoteada pero medular. Supone leer en él no ya el fresco, el retablo o el oráculo a que nos hemos (han) acostumbrado, sino las grandes inquietudes interiores que podrían, primariamente, ser articuladas así: ¿qué soy yo en medio de esto? ¿qué espacio queda para mí en la isla? ¿cuál es o podría ser mi propio peso en ella?... Hasta el infinito de las combinaciones.

Las interrogaciones traslucen una zozobra sobre la vida y la muerte, no en el sentido literal de los conceptos, sino comprendidas respectiva y metafóricamente como posibilidad e imposibilidad de conocimiento del hombre sobre sí, los otros y el mundo.

Las preguntas explícitas del sujeto lírico en “La isla en peso”, citadas algunos párrafos atrás, no precisaban responderse porque eran ardidescursivos para acentuar la nada; estas otras, implícitas, lo requieren y no obstante, quedan frustradas en su necesidad, porque apenas si Virgilio Piñera se atreve a enunciarlas. “La isla en peso” es también un poema del silencio. Por él pasa un tigre cuya descripción nunca aparece.

Cuando el hablante poemático acude con morbosa insistencia a palabras o construcciones asociadas a los campos semánticos de la enfermedad y la muerte, no solo explica (llena) la nada (el vacío) del país con imágenes elocuentes y pavorosas, también traza una estrategia paralela que le posibilita ilustrar las coincidencias entre ellas y la ruina del hombre desconocedor de sus propias realidades. Tal ignorancia es el signo más esencial y aterrador de la nada insular, según nos sugiere “La isla en peso”.

El verso “Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste”¹⁸ y la estrofa que él encabeza, acercan ambas dimensiones en el discurso. La luz, asociada al sol en

¹⁸ IBÍDEM, p. 53

tanto consecuencia directa suya, deviene objeto del escarnio piñeriano porque promueve una somnolencia general que anula el pensamiento y conduce a una especie de muerte simbólica: la enajenación del ser humano.

El autor ha recreado antes las consecuencias nocivas de la luz desde un punto de vista más superficial (la piel que se calcina) para crear una atmósfera plástica (pintoresca) y luego acceder al terreno de la racionalidad, si no más profundo, sí más abstracto, con elementos previos que refuercen el sentido fúnebre que ahora se da, en su mayoría, apoyado en las ideas puras, no en las imágenes.

No obstante ese carácter devastador de la luz: “Con un lujo mortal los macheteros abren claros en el monte”¹⁹. La vida en la isla es un suicidio permanente que los hombres protagonizan con total ingenuidad e inconsciencia. La muerte es el principio rector de la isla y la vida desempeña una función ancilar de la muerte porque resulta una máscara o instrumento suyo, y a eso se reduce; de idéntica manera que el lenguaje respecto del vacío.

La diferencia primordial entre el sujeto lírico y los otros (el pueblo) estriba en que el primero conoce la enajenación del segundo y llega a escribirla. La vida del hablante poemático es la agonía que supone la muerte cotidiana que viven los otros.

Mientras ellos duermen, él no puede hacerlo porque piensa en “la maldita circunstancia del agua por todas partes”²⁰. Ni siquiera una taza de café “puede alejar (su) idea fija”²¹. Su afán de conocimiento es tal que lo lleva a declarar en la cuarta estrofa: “debo esforzarme en poner claro/ el primer contacto carnal en este país, y el primer muerto”²².

El ejercicio de la racionalidad garantiza al yo poético un distanciamiento objetivo sobre el entorno y le permite investirse de una autorizada conciencia crítica acerca de él. Sin embargo, al poeta le preocupa atisbar la importancia del sujeto lírico para mantenerse separado de los otros y del mundo, y así seguir siendo la pupila vigilante, el censor y el lúcido. Poco a poco se van añadiendo señales del desvanecimiento de los límites que lo preservan de la enajenación (muerte) colectiva.

La consistencia del yo descansa en la racionalidad y en la poesía. El mundo, por su parte, representa el exterminio de ambos dones y, a la vez, una seducción poderosa e

¹⁹ IBÍDEM, p.52

²⁰ IBÍDEM, p.45

²¹ IBÍDEM, p.45

²² IBÍDEM, p.46

irresistible: la sensualidad y el disfrute sexual. Si bien el mundo es agua por todas partes y el sol enceguedor y abrasante, también “es un mango, una piña, es un jazmín”²³. Y aunque la noche se conciba “insulto perfumado en la mejilla de la bestia”²⁴, “el olor sabe arrancar las máscaras de la civilización” y bajo su influjo “todos quieren copular”²⁵. El conocimiento puede ser un peligro, una privación, una incapacidad: la muerte. Los otros, alienados, viven.

Pero no hay que dejarse engañar. La obra es el campo de batalla entre el sujeto lírico que mira y piensa y ofrece su versión de la isla a partir de esos actos que lo ubican en el extrañamiento y la amenidad, y el propio sujeto que no puede resistirse a los dictados participativos de su cuerpo.

Ambos modos de ser son necesarios e insustituibles y a la vez, contrarios irreconciliables. En esa situación de encrucijada está la causa del tono patético del poema. Aunque se evidencie un desplazamiento electivo de uno a otro, perviven siempre las acotaciones críticas a la opción de turno. Nunca en realidad se elige, aun cuando en ese hecho esté cifrada la redención salvadora del yo.

El móvil más profundo del poema es la imposibilidad de conseguir la armonía porque se la comprende como cese absoluto de los antagonismos. Por tanto, ese reconocimiento final de que “un pueblo se hace y se deshace” es una maroma retórica del hablante poemático que se apodera de una construcción discursiva propia de la dialéctica para esconder momentáneamente la convicción angustiosa de la cual no puede desasirse (la unidad presupone la exclusión) y alcanzar una tranquilidad falsa.

En el juego de voces de “La isla en peso” se reproduce ese conflicto. Con el empleo de la primera persona del singular, el poema comienza explicitando la perspectiva individual (unitaria) desde la que se desarrolla. La configuración del yo poético se acomoda a la contemplación y la meditación apocalíptica, sobre la hostilidad del mundo: “La maldita circunstancia del agua por todas partes/ me obliga a sentarme en la mesa de un café”²⁶.

Sin embargo, pronto se introducen otras personas gramaticales para enmascarar el punto de vista y representar, casi teatralmente, los movimientos que ensaya el yo en su intento dramático de realizarse en la multiplicidad del otro.

²³ IBÍDEM, p.55

²⁴ IBÍDEM, p.56

²⁵ IBÍDEM

²⁶ IBÍDEM , p.45

La segunda persona del singular, p.e., aparece dos veces, en la segunda y la quinta estrofas. En ambas señala sentidos diferentes. Piñera escribe: “Si tú pudieras formar de nuevo aquellas combinaciones,/ devolviéndome al país sin el agua,/ yo me la bebería toda para escupir al cielo”²⁷. Aquí el yo poético simula desdoblarse, hablar con el poeta que él mismo es, y pedirle –sabiéndolo imposible- que a través de la poesía le devuelva un país *otro*, del que solo tiene el recuerdo.

Por su parte, en la quinta estrofa el verso “Si hundieras los dedos en su pulpa creerías en la música”²⁸, la segunda persona representa la voz de la alteridad del yo regente, el polo opuesto al pensamiento: la sensualidad. Es una conminación del otro que también es (podría ser) él mismo, al insertarse en el mundo.

A su vez, el uso de la tercera persona del singular, el más abundante, contribuye a refractar la distancia del yo en relación con lo otro, apartándose él mismo de sí, tal como si fuera lo otro. Una especie de extrañamiento que logra presentarnos las percepciones y juicios del sujeto lírico con cierta impresión de objetividad.

En el último verso de tercera estrofa (“Todos nos hemos desnudado”²⁹) se introduce la primera persona del plural con el ánimo de subrayar por medio de dispositivos gramaticales la primaria decisión del sujeto de acceder a los mandatos de su otro yo, integrándose en la fiesta mundana de los sentidos (el baile ritual) y sugerir, además, la pérdida de la singularidad que este acto (de)genera.

En la cuarta estrofa vuelve a coincidir la perspectiva del yo singular con las marcas lingüísticas correspondientes, y luego se disuelve otra vez con el empleo alterno de la tercera persona, hecho que connota la forma tentativa y parcial del acercamiento del sujeto a la sensualidad y su relativo abandono a la disipación en la pluralidad.

Ya en la sexta estrofa podremos leer: “La sangre adolescente bebemos en las pulidas jícaras”³⁰. La primera persona del plural enfatiza la comunidad del sujeto con el mundo en un acto cómplice que va más allá de la simple mirada (ahora es el gusto). Sospechosamente los versos que inician esta estrofa y anteceden a la frase, constituyen preguntas encabezadas por el pronombre interrogativo ‘quién’, y sus repuestas implícitas resultan ser una: nadie. La acción de beber es contigua e inmediata a ella, circunstancia

²⁷ IBÍDEM, p. 45

²⁸ IBÍDEM, p.47

²⁹ IBÍDEM, p.46

³⁰ IBÍDEM, p.47

que acerca el pronombre indefinido al verbo 'beber'. Pluralidad e indefinición (todos y nadie) son equiparables, parece advertir el contexto.

En la parte inicial de la séptima estrofa, escrita en tercera persona, el hablante retorna a la amenidad y el extrañamiento. Habla de los bailadores como de "esta gente". Pero en los versos terminales recupera la primera persona en una proposición vehemente: "Sean los católicos símbolos del amor los primeros que palpe"³¹. Tal proeza le haría ganar otro sentido (el tacto) y diluirse enseguida, de nuevo, en lo plural: "*afortunadamente desconocemos* la voluptuosidad y la caricia francesa"³², se vanagloria.

La octava estrofa exhibe de punta a cabo una tercera persona que contrasta con los cinco versos usados en plural al término de la anterior. Esta violenta ruptura deja bien claro que el cambio de personas gramaticales es solo un juego, que hay un orden rector para el cual la identidad del sujeto y la literatura que se verifica gracias a ella, son principios insoslayables.

Después del espectáculo visual de los cuerpos de la octava estrofa, en la inmediata posterior el hablante se refiere al suyo usando el pronombre demostrativo 'este', reconociéndolo uno más en la multitud. La frase colinda con el regreso de la primera persona del singular en sentencias que declaran el deterioro de sus poderes racionales y la resignación a la caída de su reino de las experiencias sensoriales, no obstante acabar sintiéndose "turbadoramente cogido entre la poesía y el sol"³³.

La persona gramatical insiste en reunirse con el punto de vista del sujeto unitario en la décima estrofa, donde se nos anuncia un curioso gesto de rebeldía: "clavo el estilete más agudo en la nuca de los durmientes"³⁴. Al revés de la estrofa precedente, aquí la tercera persona del singular adviene para repetir el repudio inicial hacia el mundo, en una muestra de que el juego expresa un desquiciamiento y una incoherencia real que lleva a la agresión. El sujeto se refugia en ella, única salida a su propia crisis; castiga al objeto de la seducción porque lo coloca en una postura de máximo conflicto con sus antagonistas íntimos.

Por la vecindad con el verso "turbadoramente cogido...", el estilete deviene símbolo de la pluma, y por extensión, de la escritura. La literatura resulta un ademán de venganza

³¹ IBÍDEM, p.47

³² IBÍDEM, p.48

³³ IBÍDEM, p.48

³⁴ IBÍDEM, p.48

del escritor contra la seducción del mundo a la cual no puede resistirse y a la que, sin embargo, no debe (no puede) entregarse.

Luego la queja: “No puedo mirar con los ojos dilatados”, el hablante sostiene: “Nadie sabe mirar...”³⁵. A diferencia de los casos anteriores, el yo y el otro, que siempre es nadie, se homologan, no en virtud del cumplimiento de la voluntad de acceso a la exploración sensual del mundo. Todo lo contrario. En la lógica del sujeto singular, la visualidad lo constituye ser racional; ese ámbito no pertenece al registro propiamente sensitivo porque, mientras este obstruye el pensamiento, aquella es considerada su condición previa y necesaria. La mirada es el instrumento que le permite conformar un mundo-objeto (lo otro), y al mismo tiempo corroborar los juicios sobre él con un criterio de certeza. Perderla es igual a recobrar los otros sentidos.

Es comprensible, por tanto, que en esta vuelta a su disyunción constitutiva, se queje de la incapacidad súbita para mirar (no puedo) y estime sustancial la de otros (no saben).

La entronización absoluta de la primera persona en el discurso de la decimotercera estrofa se relaciona con las referencias explícitas y metafóricas a la escritura que se habían hecho en la décima. El sujeto lírico rehúye la posibilidad de enmascararse porque ahora se tematiza el acto que lo justifica esencialmente en el poema.

“Me detengo en ciertas palabras tradicionales”³⁶, dice. La actividad literaria es primero una parálisis frente al lenguaje, cargado ya de sentidos que el poeta debe negar (“titánicamente paso por encima de su música”) para proponer otro, fruto no de la invención pura sino de la combinación (“Yo combino”). A partir de esa estrofa desaparecen las marcas lingüísticas de la primera persona y gobierna el discurso de la tercera, empeñado en reconstruir una historia otra para la isla, que se aleje de las poéticas idealizantes de la naturaleza y de las interpretaciones étnicas y raciales sustantivadoras. Leamos una crítica mordaz contra estas últimas en la decimosexta estrofa:

[...]

las eternas historias de los negros que fueron,
y de los blancos que no fueron,
al revés o como os parezca mejor,

³⁵ IBÍDEM, p.48

³⁶ IBÍDEM, p.49

las eternas historias blancas, negras, amarillas, rojas, azules
-toda la gama cromática reventando encima de mi cabeza
en llamas-,
la eterna historia de la cínica sonrisa del europeo
llegado para apretar las tetas de mi madre³⁷.

En los versos finales aparece discretamente la primera persona en construcciones subordinadas dentro de las cuales realiza función complementaria. Han de pasar cuatro páginas enteras para encontrarnos de nuevo evidencias gramaticales suyas: “¡Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar!/ Pueblo mío divinamente retórico, no sabes relatar”³⁸.

El pronombre ‘mío’ sugiere pertenencia, no posesión. Aunque en las páginas anteriores haya repetido hasta la saciedad giros que suponían su exclusión del pueblo (“todo el mundo toma su café”, “en los inmensos tenebrosos ojos de estas gentes”³⁹), ahora lo niega y torna más patética la censura en tanto él está incluido en ella.

Enseguida el sujeto restablece la objetiva tercera persona y la interrumpe cinco estrofas más adelante al confesar: “El recuerdo de una poesía natural, no codificada, me viene a los labios”. Dimensiona el acto de escritura que el propio poema es, e ilumina la coordenada en que él quisiera gestarlo: lo natural: “Una poesía exclusivamente de la boca como la saliva”⁴⁰.

La emergencia de la primera persona a estas alturas refuerza la condición lúdica del espectro móvil de voces desplegado en la obra y el hecho de que ella responde a las metamorfosis incesantes de una voz central, la del sujeto lírico, que manipula las posibilidades gramaticales del lenguaje para hacer resaltar a ese nivel el conflicto que singulariza su existencia.

Querer una poesía de la boca como la saliva implica el deseo de asumir la autoridad monológica del discurso sin tener que valerse de imposturas lingüísticas, retóricos afanes demostrativos, la modestia de un plural o la supuesta neutralidad de la tercera persona. Significa comprender que la poesía es pura expresión del sujeto. Sugiere el afán de poetizar no la historia positiva o estereotipada de la isla sino, mejor o peor, la repercusión somática, individual o irreplicable de ella en la conformación del yo poético. Un

³⁷ IBÍDEM, pp.49-50

³⁸ IBÍDEM, p.54

³⁹ IBÍDEM, p.52

⁴⁰ IBÍDEM, p.55

anhelo auténticamente romántico que pese al escamoteo derivado o propiciado por el enmascaramiento estratégico de la primera persona, sobrevive.

En la penúltima estrofa impera la primera persona pluralizada. Se ha identificado el ansia de goce del hablante lírico con el goce efectivo de los habitantes. Es un autoengaño del sujeto para ocultar la impotencia suya de diluirse por completo en la pluralidad, en detrimento de la razón y la poesía. Su sentido del goce lo mediatiza siempre el pensamiento, él no puede acceder a la enajenación colectiva, y eso también es una desgracia. Esa disyuntiva entre conocimiento y goce la expresa Piñera en una carta del año 1941 a Lezama:

Se alude a las islas...pero no para desacreditar tus hermosas y majestuosas islas, sino como manera de no quedar anclado en ellas (y conste que quedar anclado es tan buena o mala resolución como no quedar anclado), porque sería satisfacer el deseo de conocerlas y gozarlas y esta es mi tragedia que yo no podré nunca conocer ni gozar nada⁴¹

“La isla en peso” cuenta dos historias: la del país y la del sujeto lírico que vive en él y trata de definirse respecto suyo. La primera pertenece a lo que hemos llamado *retórica del énfasis*, y podría explicarse en un sentido histórico a partir de la inspección sistemática que sobre la identidad nacional se produce en el arte, la literatura y el pensamiento en Cuba con el proceso de la vanguardia en los años veinte, y que se prolonga a todo lo largo de la década de los cuarenta. Ese espíritu de época hace que el texto piñeriano se halle en semejante órbita de inquietudes que obras anteriores como p.e., *Motivos de son* (1930), *Sóngoro Corongo* (1931), *West Indies Ltd.* (1934), de Nicolás Guillén; *Indagación del choteo* (1928), de Jorge Mañach; *Ecue-Yamba-O* (1933), de Alejo Carpentier y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), de Fernando Ortiz.

Sin embargo, la intimidad y el subjetivismo a través de los cuales se problematiza la cubanía en “La isla en peso”, distinguen esa visión de, p.e., la guilleniana, cuyo propósito evidente es parapetarse en la exterioridad del reciclaje y la reivindicación literarios de estereotipos expresivos provenientes de una zona preterida a los márgenes, y mediante ese prisma reinterpretar la identidad de la nación.

Ese peculiar movimiento de emergencia-inmersión del yo en “La isla en peso” la hemos nombrado *retórica del silencio*. Ella, en todo caso, aspira a reivindicar la

⁴¹ GONZÁLEZ, Iván, *José Lezama Lima. Fascinación de la memoria*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, pp. 271-273

singularidad del poeta (el intelectual) en medio y por encima del entorno. La cubanía sería entonces una fatalidad geográfica, histórica y social que se da como algo ajeno al individuo y que él se esmera en rechazar en aras de la autoconservación. No obstante, fatalidad al fin, al sujeto le es imposible evadirla y se ve obligado a tomarla como punto de referencia, y en ese proceso de comparación e intercambio resignado, sucede el reconocimiento de que la cubanía no solo es un punto de referencia extraño a su subjetividad, sino que los fundamentos de esta se hallan entrañablemente comprometidos e involucrados en la pregunta sobre aquella. "La isla en peso" testimonia ese tránsito desgarrador de una postura a otra, de lo extraño a lo entrañable, aunque sepamos que nunca gobierna una de las dos de modo definitorio. El poema no es ni una afirmación ni una negación, sino la pregunta tácita que las contiene y la queja sorda de quien no puede responderla.

Conclusiones

El poema "La isla en peso" establece una reflexión acerca de la cubanidad a partir de retóricas opuestas y complementarias: énfasis y silencio.

La *retórica del énfasis* propone el socavamiento de todo discurso positivo y ontológico en torno a la identidad nacional. Entiende lo cubano como un vacío que solo el lenguaje puede, artificialmente, llenar. A la *retórica del énfasis* la sostiene un amargo agnosticismo y una ambigua voluntad fundadora a través de la palabra. La correlación de ambos principios le otorga al poema un tono patético, que sugiere la relación angustiada de Virgilio con el conocimiento, y un matiz irónico que revela la conciencia autoral del carácter ilusorio del acto creativo perpetrado por el lenguaje en su intento de repoblación del vacío de la identidad.

El verso "Ahora no pasa un tigre sino su descripción", ilumina las implicaciones metadiscursivas de la retórica del énfasis, su grado de evidencia y nitidez en el texto. Ella opera en el plano de los enunciados, apelando a las redundancias y/o a la exageración.

La cubanía, construida por efecto del lenguaje literario, deviene hipóstasis de un par de grandes fatalidades, que pertenecen al orden geográfico-natural del país: el agua, causa del aislamiento, y el sol, fuente de luz cegadora y calcinante. A ellas se asocian con morbosa insistencia palabras o giros relativos a la muerte. Tal imbricación no solo acentúa (llena) la nada insular con imágenes elocuentes y pavorosas, sino que transforma la muerte en símbolo de la ignorancia, la característica más aterradora de ese vacío.

La *retórica del énfasis* termina homologando oblicuamente la vida con la posibilidad del conocimiento, y la muerte con su imposibilidad. Acaba albergando a la *retórica del silencio*, que trasluce no tanto la pregunta sobre lo cubano, sino la interrogante sobre el cubano que el hablante poemático es.

La *retórica del silencio* da cuenta de la profunda intimidad del texto, escamoteada pero medular. Ella aspira a singularizar al poeta (el intelectual) en medio y por encima del entorno. La diferencia descansa en el ejercicio de la racionalidad y la poesía, en la posesión que detenta el sujeto lírico de un saber y un escribir la nada que constituye *lo otro*.

Sin embargo, esta convicción es puesta en duda porque el conocimiento llega a suponer para el poeta un conflicto con el goce sensual. La isla no es solo las dos grandes fatalidades que la *retórica del énfasis* hiperboliza, sino un mundo de estímulos seductores para el cuerpo, que la *retórica del silencio* destaca. Bajo ese ángulo, los otros, profundos ignorantes en virtud del desconocimiento, acceden libremente a la sensualidad. La vida se iguala entonces a la posibilidad del disfrute corporal, y la muerte a su imposibilidad.

Ambas retóricas se hallan tan enlazadas en sus oposiciones y complementaciones, que "La isla en peso" testimonia el tránsito desgarrador de una postura a la otra, de lo extraño a lo extrañable, de lo racional a lo sensual, de lo unitario a lo múltiple, aunque jamás gobierne ninguna de las dos en modo definitorio. El poeta las maneja como variantes de una encrucijada que nunca llega a resolverse. "La isla en peso" sigue siendo una pregunta.