

# LETRAS

LETRILLAS

# L&TRONES

102

LETRAS LIBRES  
AGOSTO 2012

FÍSICA

## EL BOSÓN DE HIGGS

PERE ESTUPINYÀ

Las primeras décadas del siglo XX fueron las más apasionantes en la historia de la física. Por un lado Einstein estaba explicando el movimiento de los cuerpos celestes con su teoría de la relatividad y por otro la mecánica cuántica pretendía dar sentido al enigmático mundo atómico. Encima, algunos físicos teóricos intentaban unir matemáticamente ambas teorías. Uno de ellos era Paul Dirac, quien en 1928 descubrió algo sorprendente: sus ecuaciones describían perfectamente el electrón pero, según sus fórmulas matemáticas, debían existir tanto electrones negativos como positivos. ¡Esto era extraño! Hasta entonces la carga del electrón era siempre negativa, al igual que la del protón positiva. ¿Había un error en las ecuaciones de Dirac?

Ocurre algo peculiar con los matemáticos: confían tanto en sus fórmulas que cuando alguna observación de la realidad no se ajusta a ellas concluyen que los límites están en nuestros sentidos y no en los números. Dirac predijo teóricamente que a escondidas, en el mundo microscópico, había

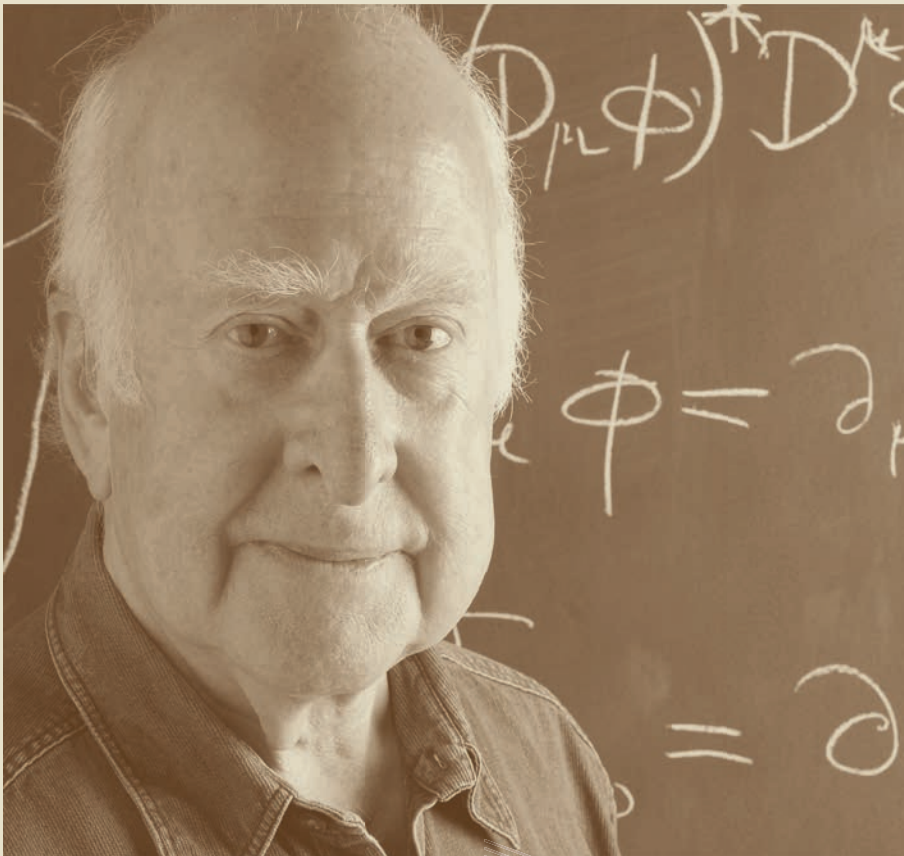
unas partículas de antimateria idénticas a electrones y protones, pero con carga opuesta. Confiando en las matemáticas, los físicos experimentales se pusieron a buscarlas. A los pocos años empezaron a encontrar antielectrones positivos y antiprotones negativos en rayos cósmicos y condiciones de laboratorio. Fue la confirmación experimental de la predicción teórica de la antimateria. Algo parecido ocurrió en el CERN con el bosón de Higgs; una partícula todavía más difícil de imaginar. Así va la cosa:

Uniendo todo el conocimiento acumulado durante el siglo XX, a principios de los setenta los físicos teóricos establecieron algo llamado “el Modelo Estándar”. En realidad, el Modelo Estándar es una colección de ecuaciones matemáticas y postulados que describen todas las partículas subatómicas que existen y las fuerzas que rigen su comportamiento. Es complicado pero, como resumen, hay una primera clasificación de partículas elementales en fermiones (que constituyen la materia) y en bosones (responsables de las fuerzas). A su vez los fermiones se dividen en quarks (fuertes interacciones y constituyentes del núcleo atómico) y leptones (débiles, como el electrón, muon o neutrino). Da igual. La idea es que todo les encajaba muy bien, salvo que faltaba una partícu-

la encargada de dar masa al resto de partículas. Entonces se recogió la idea planteada por Peter Higgs a finales de los sesenta sobre la existencia de un nuevo bosón que otorgaba peso a la materia. El bosón de Higgs era imposible de observar con la tecnología del momento, pero con él todo encajaba. Y sin él se desmoronaba.

Podía simplemente aceptarse su existencia en el mundo invisible, pero había otro pequeño problemita: no todos los detalles del Modelo Estándar encajan con la máxima perfección. Por ejemplo, todavía existe una incompatibilidad con la relatividad general de Einstein que les tiene preocupados. Puede parecer banal, pero en la meticulosidad científica, algunos insinuaban que quizás el Modelo Estándar no era correcto. Y esto es profundamente delicado, porque toda la física fundamental se apoyaba en él. Antes de avanzar, debíamos saber si el Modelo Estándar era correcto o no. La búsqueda del bosón de Higgs se convirtió en la prueba definitiva: predicho por el Modelo, si lo encontráramos, señal de que íbamos por buen camino, pero si resultaba que no existía en el rango de energías donde el modelo decía que debía estar, se iba todo (o casi) al garete. Esta segunda situación significaría una revolución en la física: implicaría replantear modelos y empezar de nuevo. Es por eso que quizá hayas escuchado que la gran noticia habría sido no haber encontrado el Higgs, y que para algunos físicos habría sido intelectualmente más estimulante.

Pero no fue el caso: tras años de trabajo y miles de millones invertidos en una máquina como el LHC, que como paralelismo a un microscopio pudiera observar la región donde en teoría existía el Higgs, el pasado 4 de julio del 2012 los responsables del CERN anunciaron que sí habían encontrado un bosón que se ajustaba al tan ansiado bosón de Higgs. Faltan algunos experimentos para confirmar que lo sea, pero el grado de confianza es altísimo. Fue un momento histórico para la física. En la sala estaba el propio Peter Higgs, emocionado,



Fotografía © Peter Tully

#### + El físico escocés Peter Higgs.

reconociendo que no pensaba llegar a presenciar este descubrimiento.

La jornada fue una fiesta para la ciencia, no tanto por el Higgs en sí, cuya existencia era obvia para casi todos los científicos, sino porque confirmaba que el Modelo Estándar era correcto, y podían continuar utilizándolo para intentar comprender la materia oscura, la supersimetría, la antimateria y todos los misterios que quedan por responder acerca de la estructura del Universo.

Pero ¿qué diantre es el bosón de Higgs? Bueno, en realidad es otra partícula elemental tan abstracta a nuestros sentidos como puede ser un muon, los neutrinos que atraviesan tu cuerpo por millones procedentes del sol, un tau que se desintegra en hadrones a los  $3 \times 10^{-25}$  segundos, o quarks formando neutrones o protones en función de si están *up* o *down*. Fascinante, pero complejo a más no poder. Quédate con la idea de lo que decíamos antes: la gran familia

de partículas llamadas fermiones son los constituyentes básicos de la materia, y la otra gran familia llamada bosones son los responsables de las fuerzas fundamentales. El fotón es un bosón que está involucrado en el electromagnetismo; el gluon otro, que lo está en la interacción nuclear fuerte, y los bosones W y Z, en la interacción nuclear débil. Y llegamos al bosón de Higgs, que es el responsable de otorgar masa al resto de partículas, excepto fotones y gluones. La idea conceptual básica es que en realidad el vacío no existe; el bosón de Higgs genera un campo de Higgs que permea todo el Universo, y en el que interaccionan las diferentes partículas. Y entre más interaccionen (se “frenen”), más masa tendrán. Un electrón, por ejemplo, reacciona poco al campo de Higgs, y por eso su masa es menor. Un quark “se frena” más, y eso lo convierte en más pesado. En cambio, un fotón no interacciona en absoluto con el campo de Higgs, y

por este motivo se dice que los fotones no tienen masa.

Realmente el hallazgo de Higgs es un triunfo histórico de la física. Primero porque nos muestra el poder que tienen las teorías para describir lo que existe y predecir lo que no podemos observar. Si alguna vez averiguamos cómo se originó el Universo, será a partir de fórmulas matemáticas. La segunda reflexión aparece cuando observamos lo eficiente que es la ciencia cuando logra poner a cuatro mil investigadores a colaborar en la empresa titánica de construir un acelerador de partículas en el que colisionen hadrones a velocidades inimaginables, para recrear el Big Bang en unas condiciones de energía mayores a las que actualmente existen en ningún rincón del Universo, y con ello interpretarlas hasta descubrir el rastro de una partícula llamada bosón de Higgs, que fue predicha teóricamente hace más de cuarenta años. Es sobrecogedor. Nuestros sentidos están restringidos a un rango de tiempo, tamaño y distancias tremendamente limitados. Con ellos no podemos saber qué ocurrió hace trece mil millones de años, si hay planetas con vida en galaxias lejanas o qué moléculas regulan el funcionamiento de nuestras células. La imaginación no tiene límites y podemos inventarnos las teorías filosóficas o religiosas sobre la naturaleza que queramos. Pero ni la imaginación ni el silogismo ni el dogmatismo nos pueden garantizar que nuestras ideas e hipótesis sean ciertas. Solo el método científico y la experimentación pueden aspirar a lograrlo. De hecho, es la ciencia la que nos está descubriendo cómo funciona nuestro organismo, de dónde venimos, las leyes que rigen el Universo y cómo podemos utilizar todo este conocimiento para crear un mundo mejor. Esto último ya no es ciencia. Pero sin duda lo lograremos si aprendemos a sacar el máximo partido de este fabuloso método y pensamiento científico, que crece y crece sin parar en la aventura intelectual más apasionante de la historia de la humanidad. —

## CRISIS EUROPEA

# LAS VACAS GORDAS

✎ CARLOS FRANZ

La mitología griega cuenta que Zeus se enamoró de una princesa llamada Europa. Para capturarla se transformó en un toro blanco que surgió del mar y la raptó, llevándosela en sus lomos. En las representaciones más famosas del mito —las de Rembrandt y Tiziano— ese toro blanco, rollizo y de cuernos cortos, parece más bien una vaca gorda.

Ahora ese mito suena muy actual. “Las vacas gordas” de una prosperidad desatada e irresponsable raptaron a Europa, y están a punto de ahogarla en un mar de deudas.

Durante doce años y hasta hace poco, viví en Europa. Asistí a momentos que ahora me parecen premonitorios de esta decadencia. Premonición que podría interesar en Latinoamérica también. Porque acá vivimos a lomos de nuestras propias reses gordas, sin creer que puedan llegar a raptarnos.

Vivía en Berlín cuando se introdujo el euro, en enero de 2002. Hice fila en mi sucursal de la Deutsche Bank, en Ku’damm, para cambiar los billetes de marcos alemanes. Recuerdo la desconfianza de una pareja de ancianos delante de mí. Comentaban que ya estaban pagando los costos de la reunificación alemana y temían acabar financiando los costos de una unificación europea. “¡Vamos a pagar las fiestas de los italianos y las sietas de los españoles!”, protestaban. Esa pareja de viejitos, sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial, la derrota y la miseria, desconfiaban de la fiesta adonde los estaban invitando. Hoy Alemania sostiene casi sola la unión monetaria, porque un colapso de Grecia, Italia y España arruinaría también a sus bancos. Sospecho que si aquellos viejitos aún viven, ya corrieron a sacar del banco sus euros, los cambiaron por monedas de oro, y las escondieron bajo el piso de su casa, como hacían antes de la guerra.

Viví en Londres, en 2002 y 2003, uno de los momentos más “sobregi-

rados” de esa ciudad riquísima —y carísima—. Gobernaba el laborista Tony Blair. Yo tenía un amigo trabajando en la “City”, la capital financiera del mundo. Mi amigo, sobreexcitado y sobrepagado con succulentos bonos al final de cada ejercicio, me invitaba a excelentes restaurantes. Donde se reía a gritos de una posible burbuja financiera: “Las únicas burbujas son las de este champagne”, exclamaba, y me servía más. Después de la quiebra de Lehman Brothers se volvió a su país, suspirando: “Ya nunca será lo que fue.” La crisis pone sentimentales incluso a los financistas.

Llegué a vivir en España en 2004. Gobernaba Zapatero. O más bien, gobernaban las vacas gordas! Las vacas más gordas desde el Siglo de Oro, diría yo. Para un extranjero recién llegado, algo olía mal. ¿Cómo era posible que en un año se construyeran, solo en España, más metros cuadrados que en todo el resto de Europa? España vivía alegremente de la llamada “economía del ladrillo”.

“Hace trescientos años otros ladrillos enriquecieron y arruinaron a España: los lingotes de plata de Potosí”, objetaba yo, tímidamente. “Pero los ladrillos de buena tierra española son distintos”, me afirmaba un conocido periodista y escritor español, en el Hotel Hesperia de Madrid, chupando con frenesí su gran habano. No era para menos: acababa de ganarse como 300,000 euros en un concurso literario. Sí, leyeron bien, no en la lotería sino en un concurso literario. Hoy lo cuento y nadie me cree.

Con esos “premios” —parte de una cultura general del subsidio fácil y rico para todos— pocos admitían que el vacuno gordo, en cuyos lomos montaban, pudiera raptar a España.

Confesaré que yo también monté en esa vaca. España, en mitad de la década pasada, es el único país donde parecía posible vivir “solo” de la escritura, aunque los derechos de autor no dieran para ello. Cada escritor era un Sancho exigiendo su ínsula Barataria: su premio literario municipal, sus charlas improvisadas pagadas como clases magistrales, sus cursos



+ *El rapto de Europa (1632), de Rembrandt*

de verano invitado a cuerpo de rey (aunque sin cacerías de elefantes, no exageremos).

A cambio de esa gordura, claro, intelectuales, políticos, empresarios, todos entregaron algo. Y ese algo, diría yo, fue un reblandecimiento general —nunca unánime— de las facultades autocríticas.

La crítica severa hacia los demás sobrevivió, porque es una sólida tradición española que compartimos los latinoamericanos. Pero la autocrítica, en cambio, casi desapareció. En derechas e izquierdas, en las élites y entre la gente común, la autocrítica, que es inseparable de la duda acerca del presente y la previsión del futuro, brillaba por su ausencia. Proliferó el vivir al día y pagar a crédito. La cultura del espectáculo grosero. Y todos a pedir subsidios, antes que ofrecer esfuerzos. Olvidamos que las vacas gordas siempre duran poco, desde que José las interpretó en la Biblia: “Y las vacas flacas y feas devoraron las primeras siete vacas gordas” (Génesis, 41, 20).

La leche de una res gorda es gorda también en colesterol. Consumirla tapa las arterias y hace perder el juicio crítico. La misma vaca enfermó de tanto beberla, se volvió loca y raptó a Europa. Ahora está tan flaca que se le secaron las ubres.

Atención, Latinoamérica, ten cuidado con tus vacas gordas. —

## LITERATURA

EL ESPECTRO  
MENOR DE  
VIRGILIO  
PIÑERA

✎ RAFAEL ROJAS

Cuando Virgilio Piñera no era Virgilio Piñera sino Virgilio Piñera Llera y vivía aún en Camagüey, un poema suyo fue incluido en la antología *La poesía cubana en 1936* (1937), de Juan Ramón Jiménez, editada por la Institución Hispano-Cubana de Cultura. Era Piñera uno de los poetas más jóvenes incluidos en aquella compilación, si se toma en cuenta que su año y lugar de nacimiento aparecían con dos errores: “Camagüey, 1914”. El autor de aquel poema juvenil, titulado “El grito mudo”, había nacido, en realidad, en Cárdenas el 4 de agosto de 1912.

La composición escenificaba el diálogo entre el poeta y un fantasma: “Espectro / no te interpongas / delante de mi vacío. / Dame la sangre de tu grito.”<sup>1</sup> Ya desde aquellos versos era legible la deuda de Piñera con Julián del Casal, su modernismo espectral y la creencia en la literatura como oficio laico y, a la vez, redentor. Piñera concluía su “grito mudo” con una profecía: los hombres serían cada vez menos libres, pero el arte, su arte, sería cada vez más sincero: “... ¡cuando lance / mi rugido de siglos / callados y dormidos, / la humanidad vencida / andará de rodillas”.<sup>2</sup>

Toda la obra posterior de Piñera, en poesía, teatro y narrativa, fue la escenificación de ese grito mudo. Sus poemarios *Las furias* (1941), *La isla en peso* (1943) y *La vida entera* (1969) cuestionaron las figuraciones líricas del nacionalismo cubano. Los relatos de *Cuentos fríos* (1956), *El que vino a salvarme* (1970), *Un fagonazo* (1987) y *Muecas para escribientes* (1987) encapsularon el absurdo de la vida cotidiana. Sus piezas teatrales *Aire frío*, *Electra Garrigó* o *Jesús*, reunidas en el *Teatro completo*

(1960), y *Dos viejos pánicos* (1968), retrataron el tedio de las costumbres en el trópico. Sus novelas *La carne de René* (1952), *Pequeñas maniobras* (1963) y *Presiones y diamantes* (1967) impugnaron la mojigatería católica de las burguesías provincianas.

Por ser tan refractario a las ideologías —la liberal, la marxista, la católica—, Virgilio Piñera fue un escritor sumamente político. En sus ensayos sobre literatura cubana, Piñera hizo evidente una política en la que se yuxtaponían el reconocimiento de la homosexualidad de Emilio Ballagas, la herética defensa de Julián del Casal como único escritor “concentrado” o con “plan poético” del siglo XIX cubano, la reconstrucción de la “tragedia de la palabra” en la poesía romántica de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la acre lectura de la novela *Amistad funesta* de José Martí.<sup>3</sup>

Es lógico que aquella asunción de la literatura como una forma del saber y el arte, liberada de toda estetización religiosa o ideológica, enfrentara a Piñera con la crítica literaria cubana de mediados del siglo XX. La concepción piñeriana de la literatura chocaba con la crítica liberal, a lo Jorge Mañach o Félix Lizaso, con la católica, a lo José María Chacón y Calvo o Cintio Vitier, y con la marxista, a lo Mirta Aguirre o José Antonio Portuondo. Su ruptura con *Orígenes* y la fundación de la revista *Ciclón*, a mediados de los cincuenta, anunciadas ya en el temprano ensayo “Terribilia meditans” (1943), personificaron en Piñera una nueva política de la literatura cubana, basada en la autonomía vanguardista del escritor, que tuvo una breve oportunidad histórica a principios de los años sesenta con proyectos editoriales como el suplemento *Lunes de Revolución*, encabezado por Guillermo Cabrera Infante, y la colección Ediciones R, que él dirigió hasta 1964.<sup>4</sup>

Habría que reconstruir con mayor detenimiento el trabajo de Piñera como editor y traductor para comprender plenamente su idea de la lite-

ratura. Es conocido, por ejemplo, que Piñera fue quien introdujo en Cuba a dramaturgos de mediados del siglo XX, como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter y Sławomir Mrożek, reunidos por él en la antología *Teatro del absurdo*, además de intervenir en la célebre traducción colectiva que se hizo de *Ferdydurke*, la novela de Witold Gombrowicz, en el Café Rex de Buenos Aires, en 1947. La lengua de la que traducía era el francés y sus versiones juveniles de Baudelaire, Rimbaud y Valéry, en los años de la revista *Poeta* y del exilio en Argentina, le sirvieron de iniciación en aquel oficio que desempeñó hasta su muerte.

El estudioso cubano David Leyva González se ha interesado recientemente en la labor de Piñera como traductor.<sup>5</sup> Recuerda Leyva las traducciones que Piñera hizo del ensayo de Edmond Jaloux, *Edgar Poe y las mujeres*, para Sudamericana de Buenos Aires en 1947, y de estudios de teoría histórica y cultural, al final de su vida, como *Los primeros griegos* de Moses I. Finley, *Sociología de la literatura* de Robert Escarpit y *La personalidad del escritor y la evolución de la literatura* de Mijaíl Jrapchenko, en el que se estudiaban los casos de escritores rusos admirados por Piñera como Tolstói, Turgueniev y Dostoievski.

El dominio del francés le permitió a Piñera familiarizarse con escritores muy leídos en América Latina como Marcel Proust y Jean-Paul Sartre, pero también para dar a conocer a novelistas más bien huraños como Jean Giono, cuya novela *Jean le Blue* (1932) tradujo con Humberto Rodríguez Tomeu para la editorial Argos de Buenos Aires en 1947. El francés le sirvió a Piñera, además, para entrar en contacto con otras literaturas como la centroeuropea, que daba un segundo salto del alemán al francés, antes de ser traducida al castellano, o las postcoloniales del Caribe, África y Asia. Piñera entendió su relación con esas literaturas como un diálogo entre pares, propio de escritores menores, que burlaba

1 Juan Ramón Jiménez (ed.), *La poesía cubana en 1936*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 211.

2 *Ibid.*, p. 212.

3 Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, México, Conaculta, 1994, pp. 145-169; 186-209; 235-242.

4 *Ibid.*, pp. 170-174.

5 David Leyva González, “Piñera traductor”, *La Jiribilla*, año X, 24-30 de junio de 2012.

la tradicional asimetría entre América Latina y Europa.

El ensayista puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones ha observado una progresión de esa idea de “literatura menor” en escritores argentinos como Ricardo Piglia y Juan José Saer, quienes no ocultaron la herencia de Virgilio Piñera y Witold Gombrowicz en sus poéticas.<sup>6</sup> Una literatura menor que no sería, como en el Kafka de Deleuze y Guattari, el testimonio de la lengua de una minoría sino el arte de naciones menores, pensadas fuera de todo nacionalismo cultural o mitología compensatoria. En algunos ensayos escritos en Buenos Aires, como “Contra la poesía” (1947), “Contra los poetas” (1951) o “El maldito empequeñecimiento” (1952), Gombrowicz había entablado un debate con Czesław Miłosz a partir de la crítica al nacionalismo literario polaco.<sup>7</sup>

Miłosz y Piñera son, de hecho, dos de los personajes centrales del *Diario* argentino de Gombrowicz. De algún modo, el autor de *Ferdynand* entrelazó sus lecturas de *El pensamiento cautivo* y *La carne de René* por medio de una reflexión sobre el lugar del escritor en una nación menor —llámese Polonia, Argentina o Cuba—. Gombrowicz compartía la crítica de Miłosz al comunismo, pero desconfiaba del agrandamiento político del escritor cuando asumía el rol de un intelectual público, como el que demandaba la disidencia anticomunista. Mientras ponía reparos cuidadosos a Miłosz, Gombrowicz regañaba amistosamente a Piñera por sus rebeliones contra el “absurdo” y el “sin sentido” cotidianos y sus protestas contra el desprecio que los escritores europeos sentían por la literatura latinoamericana. El polaco leía al cubano como “americano” y el cubano al polaco como “europeo, pero ambos rechazaban el “espíritu provinciano” de cualquier nacionalismo.<sup>8</sup>

6 Arcadio Díaz Quiñones, “La literatura de una nación pequeña”, en Rose Corral (ed.), *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 51-73.

7 Witold Gombrowicz, *Contra los poetas*, Madrid, Ediciones Sequitur, 2006, pp. 11-42 y 52-64.

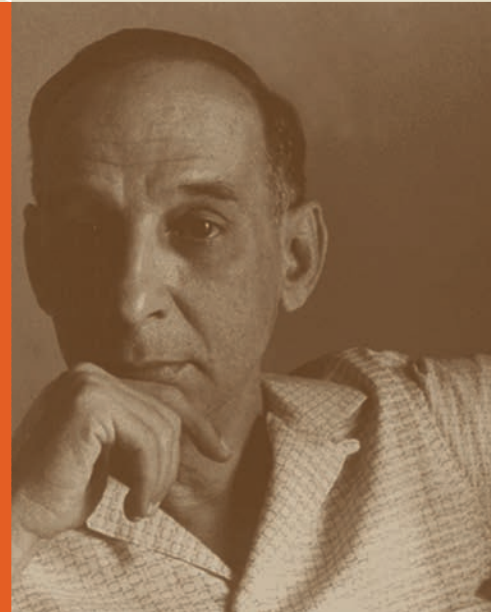
8 Witold Gombrowicz, *Diario. 1953-1956*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, t. 1., pp. 31-48 y 125-126.

A su regreso a La Habana, a mediados de los cincuenta, Piñera se puso bajo la piel de Gombrowicz y trasladó aquella idea polaca de la nación menor al medio literario cubano. En la revista *Ciclón* se reprodujo “Contra los poetas” de Gombrowicz y se anunció que el “peso muerto de *Orígenes* sería borrado de un golpe”. Fue entonces que el autor de *La isla en peso* esgrimió una noción de la literatura que impugnaba los nacionalismos liberales, católicos y marxistas, que hegemonizaban la vida pública cubana. Noción laica y redentora de la literatura, abierta al diálogo con el psicoanálisis y el existencialismo, opuesta a los totalitarismos de derecha e izquierda, que conviviría con la ideología revolucionaria hasta que esta no ocultó su apego a la concepción estalinista de la cultura.

El choque de Piñera con el nuevo dogmatismo intelectual de la isla comenzó a manifestarse durante las reuniones de Fidel Castro con los escritores y artistas cubanos, en el verano de 1961, y el cierre posterior de *Lunes de Revolución*. Los investigadores cubanos Elizabeth Mirabal y Carlos Velasco han narrado el protagonismo de Piñera en aquella oposición a la ortodoxia marxista, a principios de los sesenta.<sup>9</sup> Momento clave de esa oposición fue la polémica con Roberto Fernández Retamar, en *La Gaceta de Cuba*, a principios de 1962, en la que Piñera se enfrentó a una naciente política editorial ideologizada, que subordinaba la calidad estética del arte literario a las demandas de legitimación simbólica del socialismo.

Hasta 1969, cuando apareció su poemario *La vida entera* (1969), Piñera fue publicado por editoriales cubanas como Unión, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, y Casa de las Américas, que lo premió por su obra teatral *Dos viejos pánicos* en 1968. Pero, ya desde aquellos años, la presencia de Piñera en las publicaciones habaneras fue haciéndose cada vez más débil. Luego de 1969 y hasta su falle-

9 Elizabeth Mirabal y Carlos Velasco, *Sobre los pasos del cronista. El quehacer intelectual de Guillermo Cabrera Infante en Cuba hasta 1965*, La Habana, Ediciones Unión, 2010, pp. 292-308.



+ Virgilio Piñera (1912-1979).

cimiento, en octubre de 1979, Piñera no fue más publicado en vida dentro de la isla. Su amigo y albacea Antón Arrufat definió esos diez años como la muerte civil de uno de los poetas, narradores y dramaturgos de mayor vitalidad en el siglo xx cubano.<sup>10</sup>

Como demuestran los volúmenes de relatos *Un fogonazo* (1987) y *Muecas para escritores* (1987), que Arrufat logró publicar a mediados de los ochenta, Piñera no dejó de escribir durante aquella muerte civil. No dejó de escribir y no dejó de traducir. En ambas prácticas, la de la escritura y la de la traducción, tampoco dejó de transmitir una idea de la literatura, como testimonio de la existencia de las naciones menores. David Leyva sostiene que algunas de esas traducciones eran “totalmente ajenas a su personalidad de escritor”, pero este juicio podría matizarse con comodidad. Son muchas las resonancias que pueden encontrarse entre el antillanismo de un poemario como *La isla en peso*, inspirado en buena medida en *Cabiers d'un retour au pays natal* (1939) de Aimé Césaire, y las traducciones de los relatos de *Así habló el tío* (1968) del haitiano Jean Price-Mars y *Tribálicas* (1974) del congolés Henri Lopès.

10 Antón Arrufat, *Virgilio Piñera: entre él y yo*, La Habana, Unión, 1994, pp. 45-46.

La idea de la literatura como práctica cultural de naciones menores, en Virgilio Piñera, permitiría establecer conexiones con ese mundo africano y caribeño, que tradicionalmente el nacionalismo cubano, blanco y católico, liberal y comunista, ha rechazado. Lo que atrajo de ese mundo a Piñera fue lo mismo que le atraía del mundo centro europeo, de escritores polacos como Czesław Miłosz, cuyo *Pensamiento cautivo* elogió tanto, o húngaros como Imre Madách, cuyo poema dramático del siglo XIX, *La tragedia del hombre*, también tradujo. A Piñera le atraía el “fátum” de esos escritores que a través de sus lenguas intraducibles debieron defender naciones pequeñas de la voracidad de grandes imperios como el austriaco y el prusiano, el nazi y el soviético.<sup>11</sup>

La literatura como arte menor no solo significaba, para Piñera, el abandono de toda sublimación restitutiva o el descreimiento de los mitos nacionales: significaba también un cultivo sobrio de la prosa y el verso, distante del barroquismo al uso de la literatura cubana. La admiración que Piñera sintió por Jorge Luis Borges o por Franz Kafka, a quien consideraba un escritor sin fe o que apenas “daba fe de la marcha del mundo”, era otra evidencia de esa idea no ideológica y, a la vez, intensamente política de la literatura.<sup>12</sup> Una idea que fácilmente podría relacionarse con la crítica de Miłosz, en *El pensamiento cautivo*, a los cuatro arquetipos del nacionalismo en la literatura polaca del periodo comunista: el “trovador”, el “amante desdichado”, el “moralista” y el “esclavo de la Historia”.<sup>13</sup>

Piñera, que reseñó elogiosamente la edición puertorriqueña del libro de Miłosz en un número de la revista *Ciclón*, en 1956, debió sufrir la reproducción de esos arquetipos del nacionalismo literario en la Cuba socialista de los años sesenta y setenta. Es esa discordancia sustancial con las poéticas literarias del siglo XX cubano,

asimiladas por la ideología socialista, la que hace de Piñera un espectro de más difícil apropiación desde la política cultural del Estado. Más que José Lezama Lima, cuyo nacionalismo católico facilitó su canonización oficial en los noventa, el espectro menor de Virgilio Piñera se resiste a la publicística simuladora del poder. Un escritor antiautoritario como el poeta de *La isla en peso* solo puede ser incorporado al patrimonio simbólico del Estado cubano con epítetos grandilocuentes y huecos como el de “dramaturgo mayor”.

Al menos en Cuba, parece imposible que el canon nacional de las letras se articule en torno a un escritor tan nihilista o radicalmente laico como Virgilio Piñera. No fue el autor de *La carne de René* un descendiente del linaje de José Martí o de Nicolás Guillén, de Alejo Carpentier o de Dulce María Loynaz. No hubo en sus prosas y poemas nostalgia alguna por el patriado criollo del siglo XIX, ni creencia religiosa o ideológica en el destino luminoso de la nación. No entendió la literatura como producción de sentidos para la historia y la memoria, la raza o la patria, sino como un acto de libertad personal. Es por eso que su sombra cobija una tradición minoritaria, a la que pertenecen solo unos cuantos escritores de la isla y el exilio: Antón Arrufat, Abilio Estévez, Antonio José Ponte, Damaris Calderón o Jorge Ángel Pérez, por ejemplo.

Virgilio Piñera puede ser reconocido y homenajeado en La Habana. Sus obras completas pueden ser publicadas por una editorial del gobierno de Raúl Castro. Pero la idea de la literatura que defendió en sus relatos y ensayos, en su poesía y en su teatro, será siempre irreconciliable con cualquier ideología de Estado. Sobre todo con una ideología que, de acuerdo con el artículo 39º de la Constitución cubana actual, se define como “marxista-leninista y martiana”. Hay demasiadas objeciones al marxismo-leninismo y al nacionalismo martiano en la vasta obra de Virgilio Piñera como para admitir que alguno de sus textos pueda ser leído como una modalidad del pensamiento cautivo. —

## ARQUEOLOGÍA EROS Y THANATOS: TLALTECUHTLI

*yo era el mediodía tatuado y la noche desnuda,  
el pequeño insecto de jade  
que canta entre las yerbas del amanecer  
y el zenzontle de barro que convoca a los  
[muertos  
Octavio Paz, Mariposa de obsidiana*

✦ SARA LADRÓN DE GUEVARA

El mito de la creación del cosmos, según narración de Fray Andrés de Olmos, ubica el centro del universo en el corazón de la diosa tierra, Tlalteu (Garibay 1965: 105). Es allí donde se juntaron dioses opuestos-complementarios, Tezcatlipoca y Ehécatl, después de haber entrado en la diosa misma, el primero por su boca, el segundo por el ombligo. La alegoría es elocuente. La penetración de la deidad por los dos númenes, convertidos en dos enormes serpientes, rompe en dos el cuerpo de la diosa jalándola de manos y pies. La oprimieron tanto que se rompió de en medio. (El mito predice incluso la rotura de la pieza que hoy nos ocupa, hallazgo notabilísimo en el Templo Mayor de Tenochtitlán, la escultura mexicana en bajorrelieve de mayores dimensiones hasta hoy hallada.) En aquel tiempo inmemorial correspondiente a la creación del universo, la fractura da lugar a la conformación de la tierra y el cielo. La penetración y quiebre del cuerpo de la diosa, su segura muerte, es generadora del cosmos mismo. Su muerte significa la creación. Su ruptura es génesis.

La severidad mexicana evitó la indiscutible genitalidad del mito. En lugar de referirse a la vagina de la diosa, en lugar de ubicar en la matriz su centro, la penetración ocurre por otros orificios y el centro se ubica en el órgano vital por excelencia, el que contiene el movimiento vital, el que define al hombre junto con su rostro, el corazón.

En efecto, las referencias son numerosas en cuanto al estricto modo

11 Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, México, Conaculta, 1994, p. 257.

12 *Ibid.*, p. 230.

13 Czesław Miłosz, *El pensamiento cautivo*, Barcelona, Tusquets, 1981, pp. 115-228.

de convivencia y el rigor en el vestir y proceder cotidiano y ritual de la sociedad mexicana. Y sin embargo, en ese marco escrupuloso, reconocemos atributos, metáforas, referencias y gestos que resultan claramente eróticos y que a menudo son negadas por los investigadores del mundo mexicano y que enfatizaremos aquí en la revisión de la deidad telúrica.

Tlaltecuhli es una deidad ambigua en cuanto a su sexo: “Había una diosa llamada Tlateutl que es la misma tierra, la cual, según ellos, tenía figura de hombre: otros decían que era mujer.” (Ibíd.) Se refiere así en las crónicas, y sus representaciones tienen en ocasiones figura de varón y otras como mujer. Su nombre etimológicamente significa señor o señora tierra (*tlal*: tierra, *tecubtli*: señor). Su esencia es también contradictoria en la medida en que conjuga valores de muerte y de reproducción. Como a otras deidades primordiales (Xiuhtecuhtli y Mictlantecuhtli), en el Códice Florentino (vol. II, lib. VI, Foja 29v) se le nombra *in tonan in tota*, nuestra madre, nuestro padre, acaso aludiendo a su carácter dual, masculino y femenino a la vez. Se trata del monstruo telúrico que devora a los muertos y que a su vez los habrá de parir como frutos de la tierra fecunda.

La magnífica y recientemente descubierta [en 2006] escultura de Tlaltecuhli, en el corazón de la ciudad de México, resulta elocuente en cuanto a estos dos aspectos fundamentales universalmente. Se trata de uno de los pocos ejemplares femeninos de la deidad, que suele ser representada como varón. Es también uno de los escasos ejemplos que estaban expuestos a la vista del público, pues la gran mayoría de sus representaciones eran ocultas esculpiéndolos en la base de los monumentos. Así, su vista era negada a los ojos de los espectadores. Solo permanecía de manera supuesta a la vista de los habitantes del inframundo.

Su interpretación ha sido magistralmente expresada por el director del Proyecto Templo Mayor, Leonardo López Luján, y, sin embargo,

resta un aspecto de la imagen que quiero aquí abordar, incluso subrayar para dar lugar a una brecha poco expresada del arte mexicano en particular y de su cultura en general: el erotismo.

Los estudios del arte mexicano suelen insistir en su carácter brutal, en su asociación a la muerte y al sacrificio. No es fortuito, pues en el arte mexicano llega a ser agobiante la insistencia en el aspecto de la muerte. De hecho, aunque el sacrificio, la sangre y la muerte son aspectos relevantes en muchas culturas antiguas, la mexicana ha sido identificada principalmente por su carácter cruento. En cambio, con escasas excepciones, el aspecto erótico en su discurso mítico y plástico ha sido poco abordado.

En varias ocasiones, la cosmovisión mesoamericana en general y mexicana en particular reúne estas dos pulsiones de la psique humana: *eros* y *thanatos*, el amor y la muerte.

Sin el ánimo de apegarnos del todo a los estudios freudianos, sin afinidad precisa con la psicología dinámica, hay que reconocer que uno de los aspectos mayormente aceptados y empíricamente verificados de sus teorías psicoanalíticas resulta el reconocimiento de estos dos motores fundamentales de la psique, que fueron identificados con los nombres de deidades y mitos griegos. Pero si en esa cultura clásica hay dos personalidades distintas y contrarias, en la cosmovisión mexicana cabe el aglutinarlas en una sola entidad. Tlaltecuhli es, por lo mismo, capaz de conformar al cielo y la tierra al ser destruida por los dioses, en una destrucción creativa.

No es privativo de esta deidad su doble poderío. Otras diosas femeninas mesoamericanas suelen reunir ambas características: son progenitoras y también destructoras. Podemos aludir a deidades de varias tradiciones, por citar algunas, recordamos a las Cihuateteo, acompañantes del sol vespertino y nocturno, guerreras muertas en la batalla por dar a luz durante el parto; a la tremenda



Fotografía. Cortesía del Proyecto Templo Mayor

### +Tlaltecuhli.

Coatlícue, madre de Huitzilopochtli asociada a símbolos de muerte; o a la diosa maya Ixchel, que es representada a veces como ente generosa y fértil y otras como destructora al inundar la tierra.

Progenitora y devoradora, Tlaltecuhli es *eros* y es *thanatos*. Y estas dos pulsiones son claramente reconocibles en la escultura hallada en el Templo Mayor con aún mayor claridad que en otras esculturas y pinturas conocidas del mismo numen.

### Tlaltecuhli-*thanatos*

Basta un vistazo a la pieza recientemente encontrada en el corazón del Templo Mayor de Tenochtitlán para que reconozcamos los elementos violentos que los artistas oficiales mexicanos solían incluir para impresionar a sus públicos en los espacios rituales. Así, aunque no coincidiese la visita de cualquier transeúnte con una escena sacrificial en vivo, habría de recordarla por sus numerosos mementos. La diosa tiene garras en lugar de pies y manos, lo que le permite una destrucción más eficiente de sus presas o enemigos. Presenta cráneos humanos descarnados en codos y rodillas, su cuerpo es así *tzompantli* que muestra el sacrificio en sus coyunturas, la muerte en las cuatro esquinas. Por su boca descarnada fluye la sangre que llegaría a su vientre ocupado por un hombre, del que solo han sobrevivido los pies para atestiguar su presencia en el hueco horadado de su vientre. Su rostro es enmarcado por una cabellera acaso



ajena, pues la banda ondulada sobre su frente suele evocar la piel incisa (López Luján 2010: 77-79) y sobre la cabeza lleva banderas que simbolizan sacrificio y muerte. Asimismo, su escasa vestimenta está ornada de cráneos y huesos cruzados, reiterando la alusión a la muerte, y su piel estuvo rayada de rojo (op. cit. 87-88), identificándola como víctima sacrificial.

### **Tlaltecúhtli-eros**

El aspecto erótico de la deidad es acaso menos evidente que el thanático, pero lo reconocemos en el bajorrelieve hallado en el Templo Mayor con mayor énfasis que en otras representaciones de la deidad. Lo percibimos tanto en su cuerpo como en su rostro.

### **El cuerpo**

Hemos mencionado ya que Tlaltecúhtli es representado en ocasiones como varón y en otras como mujer. En el caso de esta escultura, no hay duda alguna, se trata de una mujer y para mostrarlo sus pechos están a la vista. No hay otra representación de esta deidad con los pechos desnudos. De hecho, la desnudez es poco común en el arte escultórico mexicano, aunque no inexistente. La Coyolxauhqui también ubicada en el Templo Mayor muestra los pechos desnudos, a pesar del habitual recato con que se solían vestir las mujeres mexicas. Seguramente se trata de una referencia clara al género de las diosas en cuestión y acaso también a su vocación maternal.

La postura acucillada con los brazos doblados en simetría con las piernas es la habitual de esta deidad, así como de Tláloc, lo que la opone al dios del agua como diosa de la tierra; la posición ha sido interpretada como símil de un batracio, que se asocia también con agua y tierra. Con mayor aceptación se le ha reconocido como postura de parturienta, lo que remite nuevamente a su carácter fértil; y, finalmente, como actitud propicia del acto sexual mismo. Después de todo, el acto sexual, *tlazolli* en náhuatl, está vinculado inclusive etimológicamente con la tierra.

“Entre una variada gama de interpretaciones se le vincula con la postura de un batracio, del alumbramiento, de la derrota bélica/sacrificio, del acto sexual, de descenso o que emula la estructura cuatripartita de la superficie terrestre.” (López Luján 2011: 77)

Una figura humana de proporción pequeñísima en comparación con la escultura entera fue esculpida en el abdomen de la diosa. De esta solo restan los pies calzados y la base de su bastón plantador, dada la fractura de la pieza. El personaje dirigía su camino hacia el sexo de la deidad. Dada la orientación de la pieza, este se ubicaba en el oriente. Es el rumbo donde nace el Sol, y es hacia el oriente que la divinidad habría de dar a luz, identificando así a su noble retoño con el poder del astro mismo. El bastón plantador alude también a las capacidades fecundadoras del ser gestante o engullido por la deidad.

### **El rostro**

Rostro y corazón definen a una persona metafóricamente en náhuatl y en el caso de Tlaltecúhtli es su rostro el que primero sugiere el placer extático erótico. Las comisuras de la boca se tensan hacia los lados y hacia arriba, sugiriendo una discreta sonrisa de placer. La lengua se asoma en gesto francamente sensual, vinculándose al fluido sanguíneo que se dirige o proviene de su vientre. Los ojos presentan las pupilas

hacia arriba, casi desorbitadas. En una expresión de embeleso.

Me atrevo a afirmar con esto que la expresión facial de la pieza escultórica monumental de Tlaltecúhtli se muestra en verdadero éxtasis. ¿Es la pulsión de la muerte, la de su hijo parido, la de la sangre que bebe, la que surge de su vientre? ¿O es la pulsión erótica, orgásmica, el placer del dolor, el placer del parto la que provoca que sus ojos parezcan un tanto desorbitados, las comisuras de la boca tensas, asomando la lengua que nos recuerda expresiones de franco placer orgásmico? ¿Se trata más bien del éxtasis místico, propio de una deidad en el instante de comunicación divina y de reproducción sublime en un estado de plenitud máxima? ¿O se trata de ambos placeres conjuntados precisamente en el placer de la reproducción de la vida en la batalla contra la muerte?

Otros discursos religiosos han visto en el placer erótico la presencia mística de las deidades. Es el poder de reproducción lo que hace a los hombres vislumbrar las capacidades fecundas de los dioses. Sabido es que tradiciones como la hindú encuentran el placer erótico vinculado al místico y no encuentran que los dioses sean ajenos al placer carnal. Tlaltecúhtli parece compartir estos placeres, permite verle disfrutando del éxtasis que significa placer erótico y la pulsión destructiva de la muerte. Thanatos es evidente, Eros también lo es.

En cualquier caso, el deleite de Tlaltecúhtli es palpable, en su gesto, en sus ojos, en su boca, en su lengua, en su cuerpo contraído y en la desnudez de sus senos, en el fecundo trance del fruto de su vientre acechado por la muerte en cada una de sus extremidades y en cada una de sus coyunturas, en cada una de las esquinas del universo que ella misma conformó en el origen de todas las cosas con su palpitante cuerpo. —