

**Gino Tramontana**

**CENTRO HABANA:**

**LA IMPORTANCIA DEL FENOTIPO EN EL HIPERREALISMO  
CUBANO**

**CENTRO HABANA:**

**THE IMPORTANCE OF THE PHENOTYPE IN CUBAN  
HYPERREALISM**

RESUMEN. ¿Cuánto influye una ciudad en la producción literaria? ¿Y hasta qué punto una zona circunscripta de una ciudad puede influir no sólo en la producción literaria sino también en el *modus vivendi* de una comunidad? Esto es lo que pretendemos demostrar en este artículo. Centro Habana ha sido y sigue siendo fuente de inspiración para muchos autores cubanos, especialmente en el panorama literario cubano de la década de los 90. Pero ¿por qué muchas veces es Centro Habana el escenario elegido para trasladar las historias y los personajes y no cualquier otra zona urbana de la capital cubana? En el siguiente artículo, a través de un examen histórico, socioantropológico y bioquímico, pretendemos demostrar la importancia fenotípica del barrio y en qué medida el impacto fenotípico puede interactuar activamente con el genotipo de los individuos. En este contexto, Centro Habana se convierte en el escenario ideal para escenificar historias en clave hiperreal dentro de las cuales la interioridad de la generación de los 90 encuentra, en el histórico barrio, una representación patognomónica.

PALABRAS CLAVE: Centro Habana. Hiperrealismo. Fenotipo. Genotipo. ADN. Literatura cubana.

ABSTRACT. How much influence does a city have on literary production? And to what extent can a circumscribed area of a city influence not only literary production but also the *modus vivendi* of a community? This is what we intend to demonstrate in this article. Centro Habana has been and continues to be a source of inspiration for many Cuban authors, especially in the Cuban literary scene of the '90s. But why is Centro Habana often the chosen setting to convey the stories

and characters and not just any another urban area of the Cuban capital? In the following article, through a historical, socio-anthropological and biochemical examination, we aim to demonstrate the phenotypic importance of the neighborhood and to what extent the phenotypic impact can actively interact on the genotype of individuals. In this context, Centro Habana becomes the ideal setting to stage hyperreal stories within which the interiority of the '90s generation finds, in the historic neighborhood, a pathognomonic representation.

KEYWORDS: Centro Habana. Hyperrealism. Phenotype. Genotype. DNA. Cuban literature.

*«Si quieres conocer como es La Habana,  
andar La Habana,  
Centro Habana: la verdadera Habana.»  
(Issac Delgado - El Solar de la California)*

### ***1. El guion***

Respecto al modelo de escritura ideal de una representación, la palabra en tanto elemento descriptivo y narrativo, se erige en instrumento imprescindible de la puesta en escena, siendo, de hecho, el componente primordial de todo tipo de narración. En cada libreto, en cada guión, hay que definir claramente lugar y contexto para su inmediata comprensión. De la misma manera, es preciso que exista un espacio específico y descrito (un espacio real o figurado, o a veces un *no-lugar*) en el que pueda producirse cada escena.

Asimismo es esencial distinguir el evento que origina los hechos o que, por lo menos, proporciona la clave de lectura para entender lo que está ocurriendo. Por ejemplo, en el caso de un guión cinematográfico, al principio de cada escena el escritor procura introducir elementos importantes para la producción y el posterior desarrollo de la secuencia. Será tarea del guionista facilitar al director, y de paso al resto de su equipo, detalles y pormenores relativos al ambiente, a los colores, a los olores y, más en general, a la atmósfera a recrear, de manera que sea posible representar la escena contextualizándola y, por consiguiente, permitir que haya empatía entre el espectador y lo que ocurre en la pantalla. Así que el *dónde* y el *cuándo* nos involucren enseguida en algo que somos capaces de descodificar al instante, captando hasta los más pequeños matices de la acción escenificada. El teatro, junto a la épica, nos da la mejor imagen de semejante exposición descriptiva. Tomemos por ejemplo los poemas homéricos o los textos shakespearianos e imaginemos plasmarlos en la redacción de un guión: el contexto histórico y el lugar son fundamentales, incluso más que la descripción de los propios personajes. Personajes que en el caso de Homero descubrimos a lo largo de la narración, mientras que en las obras de Shakespeare aparecen en la apertura enumerados como en un compendio.

Troya hace presuponer de por sí un contexto socio-cultural fundado en una cultura politeísta, bélica y patriarcal. El hecho de que en Troya se esté librando una cruenta guerra es presagio de un ambiente particularmente tenso. Y la irrupción en el campo de batalla de Agamenón reclamando a Briseida ante “el Périda Aquiles” termina siendo la mecha que enciende la pólvora. Si pusiéramos estos factores en un guión tendríamos *el dónde*: Troya/campo de batalla; *los personajes clave de la escena*: Agamenón y Aquiles (cuyo perfil ya está en parte sugerido por los elementos citados anteriormente); y, a continuación, la descripción secundaria de todos y cada uno de los aspectos relativos al paisaje, a las vestimentas, etc.

Tomemos ahora como ejemplo una obra de Shakespeare, el Hamlet; del *dónde* será la Dinamarca, y del *cuándo*: el siglo XVI. Hamlet recibe la noticia de que han matado a su padre. Inmediatamente el lector o el espectador entiende que la escena se desarrolla durante un período histórico circunscripto y en una ciudad determinada, siendo por otro lado evidente la influencia en los personajes de la particular situación que existía en la Dinamarca de esos años: una poderosa monarquía con una marcada inclinación bélica y expansionista. Resulta igualmente de fácil alcance para el lector (o el espectador) situarse en la

mentalidad de aquel tiempo y comprender el gran papel que jugaba el sentido del honor y de la venganza.

Cada historia es el resultado de una trama y de un guión que comparten la misma necesidad: contextualizar los eventos por medio del factor espacio-tiempo. Por esta razón, considero apropiado el recurso al mundo del cine y del teatro como término de referencia. Si por un lado la trama resume de manera sintética, a modo de sinopsis, lo que va a ocurrir con la indicación del *dónde* y *cuándo*; por el otro, el guión proporciona todos los elementos de forma amplia, detallada y sumamente relacionada con aspectos tan relevantes como el *dónde*, el *cuándo* y el *quién*:

Una escena siempre tiene una función: debe tener una duración propia (pero también elástica) y una conclusión que pueda crear un vínculo con la siguiente escena o agotarse en sí misma. Como el capítulo de un libro. Cuando se imagina y se escribe la escena para su correcto funcionamiento, y se consigue este propósito, la escena se convierte en indispensable. Y de igual manera es indispensable que esté claro dónde nos encontramos cuando una escena empieza en un ambiente aún desconocido para el espectador. El ambiente, la escena, deben tener características que permitan determinar las acciones importantes para el relato, sus efectos, la relación entre los personajes y el lugar. A nadie se le ocurriría pensar en un ambiente en el que Fred Astaire tenga que bailar *claque* sobre una moqueta<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> AGE. *Scriviamo un film*, Milano: Il Saggiatore srl, 2014, p. 81 [Traducción de Gino Tramontana].

### *1.2. Los Novísimos*

Los dramáticos acontecimientos que han condicionado la historia económica y política de Cuba a partir de 1989<sup>2</sup> han allanado el camino a nuevos autores cubanos que convirtieron una crisis generacional en oportunidad creativa, circunscribiendo geográfica y temporalmente la mayoría de los acontecimientos de sus propias narraciones, generando una nueva estética literaria que ha revolucionado el universo literario cubano e hispanoamericano.

Estos autores, definidos con el sello de *Novísimos*, crearon estructuras narrativas que rompieron los esquemas clásicos, alumbrando y llamando la atención sobre aquella etapa de decadencia socio-económica que Cuba estaba padeciendo en los 90. Y es así que autores como Pedro Juan Gutiérrez, Miguel Mejides, Zoé Valdés, Miguel Sánchez Yoss, Ena Lucía Portela y otros más, han logrado transformar lo que nació como una crisis en una oportunidad,

---

<sup>2</sup> La caída del Muro de Berlín produjo en Cuba lo que se ha definido como *período especial en tiempos de paz*. El llamado período especial en tiempos de paz, fue una condición socioeconómica que afectó a la isla de Cuba en la década de los años 90. El colapso de la Unión Soviética, que provocó el fin de las colaboraciones económicas y comerciales entre Cuba y la URSS, y el endurecimiento de las sanciones estadounidenses y el bloqueo, provocaron una crisis dramática dentro del país. Cuba se encontraba en un estado de autarquía total, debiendo afrontar los problemas cotidianos vinculados a la ausencia de productos de primera necesidad y la fuerte crisis económica generada por los motivos antes mencionados.

produciendo una nueva poética que yo, a lo largo de mis investigaciones, he identificado como: *hiperrealismo obsceno*.

## 2. *El hiperrealismo obsceno*

Pero, ¿qué es el hiperrealismo obsceno? ¿Y que tiene que ver con la cultura centrohabanera o con La Habana Vieja? Para una correcta evolución de este artículo, es necesario resumir esta teoría.

El hiperrealismo obsceno es una teoría que concebí al analizar la literatura y las artes producidas en Cuba en la década de los 90. En particular, en el análisis que produje durante mi Doctorado, estuve analizando al llamado *ciclo de Centro Habana*<sup>3</sup> del autor Pedro Juan Gutiérrez.

El hiperrealismo obsceno se pone en total antagonismo con el concepto de *realismo sucio* y realidad (sobre todo cuando se pretende atribuir cualquier forma de realidad objetiva al mundo de la producción artística).

El hiperrealismo, que obviamente se refiere propiamente al mundo de las artes visuales<sup>4</sup> no es más que un engaño visual; una ilusión. Un artefacto que

---

<sup>3</sup> Este ciclo literario consta de cinco obras narrativas: *Trilogía sucia de La Habana*; *El Rey de La Habana*; *Animal tropical*; *El insaciable hombre araña*; *Carne de perro*.

<sup>4</sup> Un ejemplo paradigmático de hiperrealismo en las artes plásticas está representado por las obras de Mike Dargas, que en sus pinturas consigue reproducir imágenes cuádrimensionales,

ofrece a todos los espectadores la ilusoria convicción de observar una realidad. Pero, de hecho, el hiperrealismo no es más que la reproducción de algo que, alumbrando partes de la verdad, produce un universo artefacto tan bien logrado que parece real<sup>5</sup>. El hiperrealismo cubano es aún más peculiar en la medida en que

---

tal es el nivel de realismo que alcanza. Con gran precisión y atención en los detalles, recrea instantáneas que se asemejan a fotografías, y que impresionan por su capacidad de trasladar el realismo fotográfico a pinturas perfectas de grandes dimensiones. El estudio sobre el sujeto es tan intenso y esmerado que sus trabajos llegan a ser verdaderos pictogramas, que subrayan la fuerte conexión emotiva e íntima con el espectador.

<sup>5</sup> Hay una diferencia sustancial entre lo verdadero y lo real. Entre la verdad y la realidad. ¿Es realmente posible definir real lo que se representa dentro de una obra narrativa? Y sobre todo, ¿cuánto de real o verdadero hay dentro de las obras de estos autores cubanos que han sido atribuidos a la etiqueta de realistas sucios? Podríamos decir que la realidad es la mentira más grande que podemos observar. La realidad es un universo fugaz, compuesto por lo objetivamente tangible y lo objetivamente intangible. La realidad es cambiante y está sujeta a diversos factores psicológicos, fenotípicos, cognitivos y socio- antropológicos. Existe un contexto objetivamente verdadero que no debe confundirse con el concepto común de realidad. La realidad en su sentido común es un artificio y, al mismo tiempo, un malentendido. Un ejemplo lo ofrece el estudio sociológico publicado en 2002: «Las ideas de verdad, similares y probables, son subcategorías de la representación. Lo real constituye una construcción representada de la realidad social (Berger y Luckmann, 1990). Una ejemplificación del discurso, frecuentemente utilizado en el análisis sociológico es la *Guerra del Golfo Pérsico*, comúnmente definida como un gran videojuego. Las imágenes no representan una guerra real, porque lo real es la puesta en escena de todas la informaciones, verdaderas, falsas u omitidas, por lo que la *Guerra del Golfo* fue un evento virtual, una guerra que continuamente se contemplaba en el espejo de una pantalla del televisor. Lo similar, sin embargo, es lo que comúnmente se cree que es cercano a lo que llamamos verdad, mientras que lo verosímil es una superación de los dos conceptos anteriores y nos ofrece como producto una hiperrealidad, es decir, una realidad más verdadera que la verdad. [...] Por lo tanto, cuando escuchamos música con un sistema digital muy sofisticado que nos lleva a imaginar que estamos dentro del auditorium donde se está haciendo un concierto, vamos más allá de la realidad. Si de hecho estuviéramos en ese auditorium, situación real, percibiríamos interferencias (ruidos causados por otros espectadores, defectos causados por la acústica de la estructura, errores de los músicos en la actuación en vivo); utilizando un mecanismo de reproducción no estereofónico, situación similar, seguiríamos notando la falta de espacialidad del sonido, que, en cambio, no encontramos en la hiperrealidad. Al escuchar con un sistema de alta fidelidad, la realidad se



la representación escénica de una supuesta realidad no es más que un universo *obsceno*.

El obsceno no es una obscenidad interpretada bajo el punto de vista de la vulgaridad de las palabras, o por el empleo de las imágenes que describen actos sexuales o escatológicos. El lenguaje callejero, declaradamente chusma, o la constante representación de una desenfrenada sensualidad y sexualidad, nada tienen que ver con lo que hay que considerar obsceno. La obscenidad en la predicción literaria y cinematográfica en las producciones literarias de la década de los 90 en Cuba, es tal en cuanto *pornográfica*, en la acepción más estrictamente etimológica de “porno”: es decir un lenguaje en completa antítesis al erotismo o el eros. El porno es una teatralidad que pone en escena la despersonalización inevitable y la búsqueda automática que conducirá a los personajes a alcanzar otra dimensión donde el sujeto no es nada más que un simple objeto, y donde se pueda incluso conseguir “la pérdida del nombre propio” (como dirá Gilles Deleuze analizando los textos de Lewis Carroll *Alicia y Al otro lado del espejo*). La pornografía es obscena, y el eros, en cambio, no puede ser definido de la misma forma. Basta con pensar en una diferencia sustancial: en el erotismo veamos a un

---

vuelve más veraz que la verdad, y los actores sociales expresan emociones y pasiones que no son ni verdaderas ni similares, sino más bien similares, e incluso más intensas que las reales.» (Carzo y Centorrino, 2002: pp. 54-55) [Traducción Gino Tramontana].

sujeto que interactúa con otro sujeto; en la pornografía, en cambio, veamos representados dos o más objetos que interactúan entre ellos, representando una hipertrofización de la verdad, que es agrandada hasta el punto de que llega a ser inexistente -como si fuera la exacerbación de una amplificación sonora-, como si escribiéramos una frase en una hoja en blanco y nos acercáramos esa hoja a la cara, hasta que fuera imposible leer lo que está escrito:

Tengo entre las manos una hoja, escrita y dibujada. A distancia puedo descifrar perfectamente sus márgenes y su significado total. La acerco hasta veinte centímetros de los ojos y descifro el sentido de sus detalles. Acerco la hoja a la nariz y cualquier legibilidad es esfumada. El mayor *blow-up* óptico-acústico coincide con la menor ampliación (visibilidad-audibilidad cero). Es la amplificación como resonancia. La fenomenología del sujeto es por fin solarizada. La escucha es cegada<sup>6</sup>.

Así se llega, entonces, a representar una dimensión que se encuentra *al otro lado de la escena*, es decir *Os-kené* (en griego). Ob-scena. Es decir: “pornográfica”:

Siempre me ha interesado el porno, que es el obsceno en su étimo. Ya de niño, sin saberlo y sin quererlo, despreciaba los teatros del erotismo, esta vulgar representación del yo. En el porno, uno es por fin reducido a objeto. Un cuerpo sobre el cual transcribir una caligrafía patológica. Congelada. Dos objetos. Tú y el otro. [...] El obsceno es por definición lo que se sustrae al concepto. Una tarde, cenando con Klossowski, le propuse esta definición del porno: “el porno es lo que sobrepasa el deseo”. Se entusiasmó: “Tres beau, Carmelo”, pero sugirió una

---

<sup>6</sup> BENE, Carmelo. “Uno Contro Tutti”, en *Maurizio Costanzo Show*, Roma: Mediaset, 23/10/1995, <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>> [Traducción Gino Tramontana].

variación: “El porno está al otro lado del deseo”. No me gustó. Se lo dije. Había algo de metafísico y católico en aquella definición. El exceso de eros es lo que se *cadaveriza*, lo que está disponible para hacerse mero objeto. En el porno hay dos objetos que se someten y se anulan mutuamente. ¿Puedes imaginar dos piedras copulando? Lo describe bien. Se aman en cuanto se desatienden. Nada que ver con la representación cómplice de Masoch. En el porno no hay complicidad, no hay pareja, no hay deseo ni gimoteo. Hay la congelación de la especie. La torpeza del jardín de infancia es lo ideal para el porno. Es suficiente mantenerse reincidentes<sup>7</sup>.

Lo *obsceno* es la representación concreta del Aión. Y el Aión es una concepción del tiempo que, como veremos en los siguientes párrafos, encuentra su expresión más evidente en los barrios de Centro Habana y La Habana vieja. En una óptica estoica, el Aión se contrapone a Cronos ya que subvierte el clásico concepto del tiempo. Aión es una parte atemporal en la que es posible borrar pasado y futuro esquivando el tiempo, y llegando, por fin, a una ansiada forma de olvido hasta del propio *yo*.

Gilles Deleuze, para resumir el concepto de Aión, expresa el tiempo configurándolo visualmente dentro de una línea recta que lleva en sí el *pasado* – en un polo de la recta– y el *futuro* –en el polo opuesto–. En el centro de esta recta, Gilles Deleuze coloca una re-interpretación de lo que los estoicos llamaron Aión, que sería como una sincopa en música o como lo que en cardiología podría ser

---

<sup>7</sup> BENE, Carmelo. *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani, 2005, pp. 16-35 [Traducción Gino Tramontana].

visto como ausencia de *Onda P*: una verdadera arritmia; una ausencia de latido. Es decir, una anomalía en la escansión rítmica del corazón que en el lenguaje emotivo-temporal de los contextos literarios se traduce en una norma que posibilita la salvación y la supervivencia. La ausencia temporal que llena un espacio. Un esquivar el presente con la creación de un instante, un *ahora* sin temporalidad que haga posible la subversión del tiempo, borrando el parámetro convencional de *presente-pasado-futuro*.

¿Cómo se puede representar dignamente en palabras el obsceno (*Os-Kené*) así como esta evitación del presente? A través del hiperrealismo. Quiero decir que los autores a los que me refiero no escenifican una representación de ninguna realidad. De hecho, huyen de la realidad. Viven una irrealidad constante, tanto por elección como por condición social y política, y la representan sobreexponiendo las imágenes una y otra vez, agigantándolas hasta crear la ilusión de la realidad. Los autores cubanos se cuelan, como en un viaje en el tiempo y en la rítmica, en esta dimensión despersonalizada y *obscena*, fotografían sus elementos y los reproducen, agigantándolos hasta que parezcan reales.

Por lo tanto, solo queda un juego hiperreal que expone los márgenes y los tiempos del Aión: una negación del *yo*, del tiempo y del espacio, donde se agotan e insisten los personajes guiados por una inconsciente salvación. Es la

representación sobreexpuesta de una condición (in)humana, donde el viaje carnal, psicotrópico, etílico y atemporal permite la fuga del *yo* hasta el triste regreso a una condición impregnada de boleros y agonías (respectivamente: la melancolía de un pasado lejano y la desesperación del presente). De hecho, el *cuándo* narrativo está representado por por la década de los 90, el *período especial*, y el *Aión* (es decir: *el esquivar el tiempo*) es una forma de supervivencia que se convierte en la única realidad representable a través de las narraciones que suelen agigantar esta condición atemporal hasta al punto de hacerla aparecer como verdaderas.

Centro Habana y La Habana Vieja, que luego describiremos con una sola *macro-área*, se presentan en los 90 como el escenario perfecto a los efectos de una representación hiperrealista-obscena, ya que no sólo dicha *área* encarna la idiosincrasia de una capital bajo el perfil histórico y cultural, pero también y sobre todo porque el fenotipo centrohabanero se ha convertido en imagen patognomónica de toda una generación afligida y vencida por la decadencia del tiempo y por la hiperrealidad de una concepción sociopolítica.

El fenotipo centrohabanero no solo influye en la forma de vida de la gente de Centro Habana, sino que a lo largo de los años, en clave antonomástica, ha

influido en el *sentir la vida* y la producción artística de la gran mayoría de los ciudadanos sin importar la ciudad o barrio de origen.

### ***3. El dónde***

Como hemos visto anteriormente, uno de los factores recurrentes, que aúna a gran parte de los autores cubanos contemporáneos, es la elección espacio-temporal; y si es más sencillo comprender el contexto histórico, más complejo resulta entender por qué los barrios de Centro Habana y La Habana Vieja se convierten muchas veces en el epicentro del flujo narrativo de la literatura cubana de la década de los 90. Creo que la razón de identificarse es que Centro Habana y La Habana Vieja, por factores históricos y socio-antropológicos, nos retrotraen a elementos fenotípicos que encarnan la esencia de una generación a merced de los acontecimientos y que por tanto representa el contexto antonomástico para la puesta en escena del *Aión*. El lugar y el contexto, de hecho, son dos elementos imprescindibles para una representación nítida y visual del tiempo en clave hiperreal. Dentro de este escenario el tiempo adquiere matices peculiares desde un punto de vista emotivo y socio-antropológico. Es desde allí desde donde se mide la vida a través de una rítmica que altera y/o ordena el andar existencial y el comportamiento.

Volviendo a los ejemplos homéricos y shakespearianos que hemos hecho al principio, si por ejemplo le diéramos un corte teatral-cinematográfico a la *Trilogía sucia de La Habana*<sup>8</sup> de Pedro Juan Gutiérrez, podríamos hipotetizar tal esquema: el *dónde*: Centro Habana - el *cuándo*: 1996 - casa de Pedro Juan/azotea. Y, luego, ahondar en la exposición descriptiva del escenario que el autor nos brinda. Queda evidente, por lo tanto, que nos encontramos frente a un ciudadano cubano a quien le toca vivir durante la peor crisis socio-económica del país, en unos de los barrios más populares y poblados de la capital cubana con todo lo que eso conlleva. En *El gato tras de la reja*<sup>9</sup> de Yoss, los 90 y Centro Habana también son protagonistas del guion: «Ya tranquilamente convertido en pasajero, me permito admirar a través de la ventanilla abierta el lamentable panorama en que se han convertido las calles de Centrohavana, mientras el pesado y vetusto automóvil va cogiendo impulso lentamente.»; así como, en el caso de *Perversiones en el Prado*<sup>10</sup> de Miguel Mejides, escribiríamos que el *dónde* es *Centro Habana, - Paseo del Prado* - y el *cuándo*: 1950.

---

<sup>8</sup> GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona: Anagrama, 1998.

<sup>9</sup> SÁNCHEZ “YOSS”, José Miguel. *El gato tras la reja*, Gainesville: La Pereza Ediciones, 2016, p. 12.

<sup>10</sup> MEJIDES, Miguel. *Perversiones en el Prado*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999.

¿Pero por qué Centro Habana y La Habana Vieja? ¿Por qué justo estos barrios para la representación del Aión y del hiperreal? Para que la identificación pueda prevalecer de inmediato sobre la simple imaginación. En la representación de una cotidianidad habanera Centro Habana y la Habana Vieja son piezas imprescindibles, puesto que, estos barrios han sido teatro de sucesos impetuosos<sup>11</sup> y de mucha vehemencia.

### ***3.1. Rasgos históricos***

Hablando de los barrios más antiguos de la isla, puede parecer hasta innecesario explicar la importancia del papel que los mismos juegan en múltiples obras artísticas. Diego Velázquez de Cuéllar fundó la ciudad de San Cristóbal de La Habana en 1514 y las primeras construcciones significativas se edifican justamente en el área que ahora se conoce con la denominación de “vieja”. Esta nueva urbe no tuvo larga vida, dado que apenas veinticuatro años después de su fundación, los bucaneros quemaron La Habana destruyéndola. Seguirían más tarde, entre 1553 y 1555, saqueos y otros ataques violentos y devastadores. Por ello, el verdadero proceso de urbanización comenzó solo después de 1561, cuando

---

<sup>11</sup> Se hace aquí referencia al fuerte sentimiento de exasperación que, el 5 de agosto de 1994, desembocó en violentos disturbios que han pasado a la historia como *el maleconazo*.



la Corona Española, entendiendo el peso estratégico de presidir un puerto de tan fácil acceso, dispuso que la ciudad se convirtiera en punto de ataque para los barcos procedentes de las colonias americanas. Así que, ya en 1565, se tomó la decisión de considerar edificable la zona llamada ahora Centro Habana y se empezaron a levantar las primeras casas. Indicar, por lo tanto, con absoluta precisión qué parte de la ciudad es la más antigua, si La Habana Vieja o Centro Habana, no es tarea fácil. Tampoco es sencillo afirmar cuál de los dos barrios es más relevante bajo un punto de vista histórico. Ambos bien podrían definirse coevos, o casi, si no tomáramos en cuenta el par de décadas que separan la fundación de uno y otro distrito.

Con una óptica pragmática, es útil recurrir en este caso a la sabiduría popular. En La Habana cuando alguien quiere moverse de un lado a otro de la ciudad normalmente usa el medio de transporte público por excelencia: *el cacharro*. Pero antes de subir tendrá que indicar al conductor hacia qué parte se dirige. Si su destino es la calle 23, le bastará con decir *Coppelia*. Para Miramar y zonas aledañas, será suficiente usar la palabra *Línea*. Si, en cambio, la meta es Centro Habana o La Habana Vieja, el viajero podrá decir *Galiano*, *Capitolio* o simplemente: ¡*Habana!* Eso porque según el concepto del vivir habanero Centro Habana y La Habana Vieja son La Habana.

### 3.2. *Área Centrohabanera*

A raíz de lo que se acaba de comentar, me gustaría tratar estos dos barrios, no por separado sino como una única *área urbana*, de forma parecida a lo que ocurre en Nueva York con Brooklyn y Queens. Un *área* que bien podría llamarse simplemente La Habana, que engloba dos grandes pulmones que oxigenan y, a la vez, atosigan la andadura de la capital. Dicha *área*, desde el siglo XVI ha sido tierra de desembarques, salidas, y comercios. Posteriormente, entre los siglos XIX y XX, también se impuso como lugar de encuentro de intelectuales, escritores, músicos y viajeros. En particular, la zona de Centro Habana era famosa en la época pre-revolucionaria por sus prostíbulos y cabarets.

A lo largo de los siglos el área de La Habana se ha dejado contaminar y contagiar por las distintas experiencias de vida de las más diferentes categorías de viajeros y residentes, no perdiendo nunca su fuerte matriz popular. Las energías de conquistadores, bucaneros, intelectuales, poetas, prostitutas, músicos, bailarines, no pueden haberse disuelto en el tiempo. Y esta no es una afirmación romántica o sentimental, sino una evidencia científica basada en la indisolubilidad de las energías. Energías que, a su vez, podrían de alguna forma actuar de manera decisiva sobre los factores fenotípicos de un individuo o de toda una sociedad. Y

con energías indisolubles se hace aquí referencia al concepto energético definido en algunos estudios de biomedicina publicados en las mayores revistas especializadas del sector (citaré exclusivamente las revistas científicas de impacto, acreditadas y listadas en el database *Pubmed*).

#### ***4. ADN Centrohabanero***

Imaginemos esta macro-área que hemos llamado Habana como una especie de gran disco duro que guarda la memoria de partículas energéticas. El proceso en análisis, al final, no es tan diferente de lo que recientemente se ha intentado demostrar con algunas investigaciones relativas al mundo de la homeopatía, en las que sustancias de origen vegetal, mineral o animal se disuelven y ultra-diluyen juntas con un disolvente hidroalcohólico. De acuerdo con una interpretación estrictamente “clásica” de la bioquímica, más allá de un umbral dado de dilución (*Número de Avogadro*<sup>12</sup>), nada quedaría, en esta solución, de las sustancias iniciales. Sin embargo, pruebas recientes muestran que cantidades infinitesimales de la *sustancia madre*<sup>13</sup> permanecen, aunque no sea posible medirlas usando

---

<sup>12</sup> El *número de Avogadro* es el número de partículas elementales, átomos o moléculas presentes en un mol de cualquier sustancia.

<sup>13</sup> Sustancia original. Presente *ab origine*.

métodos tradicionales sino únicamente con instrumentos espectroscópicos de alta precisión. La idea de que las mencionadas partículas sean elementos inexistentes y, entonces, irrelevantes en la vida diaria, es refutada por la física cuántica que permite, de hecho, demostrar, en términos biofísicos, bioenergéticos y de vibraciones, el concepto filosófico del *nada se crea, nada se destruye, todo se transforma*. Según parece, habría una estrecha interacción entre cierto tipo de ADN y la *conciencia*<sup>14</sup>. Es como si la *conciencia* de cada hombre dejara un rastro indeleble en el universo en la forma de “cuanto de energía”<sup>15</sup> o de onda-electromagnética que permea el ambiente circunstante interactuando con el ADN de los otros seres vivientes:

---

<sup>14</sup> Según los estudios de los científicos Stuart Hameroff y Roger Penrose, por *conciencia* se entiende un conjunto de elementos como: sentimientos, percepción de uno mismo, control de las costumbres diarias, memoria, pensamiento, lenguaje.

<sup>15</sup> El *cuanto* es una partícula de energía sin masa, como se ha demostrado en física. Más en concreto, conforme a lo expuesto por Stuart Hameroff y Roger Penrose, “El término ‘cuántico’ se refiere a un elemento discreto de energía en un sistema, como la energía E de una partícula, o de algún otro subsistema, esta energía está relacionada con una frecuencia fundamental de su oscilación, según la famosa fórmula (donde h es la constante de Planck):  $E = hv$ . Esta profunda relación entre niveles de energía discreta y frecuencias de oscilación suaybcen a la *onda/partícula* inherente a los fenómenos cuánticos. Ni la palabra “partícula” ni la palabra “onda” transmiten adecuadamente la verdadera naturaleza de una entidad cuántica básica, pero ambas proporcionan imágenes parciales útiles.[...] Otra propiedad cuántica es el “enredo no-local”, en el que los componentes separados de un sistema se unifican, y la colección completa de componentes se rige por una función de onda cuántica común. Las partes permanecen conectadas de alguna manera, incluso cuando están separadas espacialmente por distancias muy significativas (el registro experimental actual es de 143 kilómetros)” (Hameroff, Stuart & Penrose, Roger. “Consciousness in the universe. A review of the ‘Orch OR’ theory”, en *Physics of Life Reviews* [11] Amsterdam: Elsevier, 2014, pp. 39-78) [Traducción Gino Tramontana].

La terminación, por OR<sup>16</sup>, de este cálculo cuántico orquestado al final de las fases de integración seleccionaría los estados de los microtúbulos que podrían influir y regular los despidos axonales, controlando así el comportamiento consciente. Los estados cuánticos en las dendritas y el soma de una neurona particular podrían enredarse con microtúbulos<sup>17</sup>.

Según la teoría cuántica estudiada y teorizada por los científicos Stuart Hameroff y Roger Penrose, nuestra conciencia estaría contenida en estructuras definidas como “microtúbulos”, formando parte del tejido cerebral. Un estudio posterior, desarrollado por los biofísicos Peter Petrovich Gariaev y Vladimir Poponin, se centra en la verdadera naturaleza del ADN, que se interpreta como dinámica, modificable e inmortal. Esta teoría nos muestra que actualmente solo conocemos el aspecto genético del ADN (es decir, 5-10%), y que de hecho queda un 90% restante de ADN -que aparentemente no realizaría ninguna función- pero que en realidad está vivo y activo. Este 90%, etiquetado no casualmente como “ADN basura” o “ADN fantasma”, estaría conectado con todo lo que existe. Los investigadores anteriormente mencionados han probado la existencia de dos galerías espaciales magnéticas, que juntas serían el equivalente macroscópico del

---

<sup>16</sup> OR es el acrónimo de *Orch Or* (Reducción objetiva orquestada), es decir: una computación cuántica estructurada.

<sup>17</sup> HAMEROFF, Stuart & PENROSE, Roger. “Consciousness in the universe. A review of the ‘Orch OR’ theory”, en *Physics of Life Reviews*, 11, Amsterdam: Elsevier, 2014, p. 40 [Traducción Gino Tramontana].

túnel de Einstein-Rosen<sup>18</sup>, mediante los cuales la transmisión y la comunicación de datos inherentes del ADN seguirían más allá de los límites del espacio y del tiempo. Este planteamiento nos permite reformular, bajo una perspectiva cuántica, el análisis acerca de la consciencia, el pensamiento y el lenguaje:

[...] Después de duplicar muchas veces y verificar el equipo de todas las formas posibles, nos vimos obligados a aceptar la hipótesis de trabajo de que el vacío físico estimulaba alguna estructura de campo nueva. Llamamos a este ADN fantasma para señalar que su origen está relacionado con el ADN físico. Todavía no hemos observado este efecto con otras sustancias en la cámara. Después del descubrimiento de este efecto, comenzamos un estudio más riguroso y continuo de este fenómeno. Hemos encontrado que, mientras no se altere el espacio en la cámara de dispersión, podemos medir este efecto durante largos períodos de tiempo. En varios casos lo hemos observado hasta por un mes. Es importante destacar que se requieren dos condiciones para observar los fantasmas de ADN. La primera es la presencia de la molécula de ADN y la segunda es la exposición del ADN a una coherente radiación láser débil. Se ha demostrado que esta última condición funciona con dos frecuencias de radiación láser diferentes. Quizás el descubrimiento más importante de estos experimentos es que ofrecen la oportunidad de estudiar la subestructura del vacío de forma estrictamente científica y cuantitativa. Esto es posible gracias a la capacidad intrínseca del campo fantasma para aparearse con los campos electromagnéticos convencionales. El valor de la constante de acoplamiento entre el campo fantasma del ADN y el campo electromagnético de la radiación láser se puede estimar a partir de la intensidad de la luz difusa. La primera serie preliminar de experimentos realizados en Moscú y Stanford nos permitió detectar de manera confiable el efecto fantasma. Sin embargo, se necesitan más mediciones de la dispersión de la luz de los campos fantasma de ADN para una

---

<sup>18</sup> El túnel de Einstein-Rosen es una galería gravitacional que conecta un punto del universo con otro. La materia realiza el viaje espacio-temporal atravesando esta galería. El primero en teorizar la presencia del túnel de Einstein-Rosen fue el científico Ludwig Flamm en 1916.

determinación más precisa del valor constante de acoplamiento del campo fantasma EMF-ADN. [...] es decir, estos datos experimentales sugieren que las estimulaciones localizadas de los campos de ADN fantasma duran mucho tiempo y pueden existir en estados sin movimiento y de lenta propagación. Este tipo de comportamiento es claramente diferente del comportamiento demostrado por otras estimulaciones localizadas no lineales bien conocidas, como las solitones que actualmente se consideran la mejor explicación de cómo se propaga la energía vibratoria a través del ADN. [...] De acuerdo con nuestra hipótesis actual, el efecto fantasma del ADN se puede interpretar como una manifestación de una nueva subestructura del vacío físico que se ha descuidado previamente. Parece que esta subestructura puede ser estimulada por el vacío físico en un rango de energías cercanas a cero, siempre que se cumplan ciertas condiciones específicas mencionadas anteriormente. Además, se puede sugerir que el efecto fantasma del ADN es un ejemplo específico de una categoría más general de efectos fantasma electromagnéticos<sup>19</sup>.

Aplicando estas teorías, y en la misma línea del *Panta Rei* de Heráclito en el que nada se crea, nada se destruye, todo se transforma, se deriva que las energías del pasado, toda la “incandescencia” a la que se ha hecho referencia anteriormente, así como las culturas que han habitado el *área Habana* desde el siglo XVI hasta el día de hoy, no se han perdido. Las energías se han quedado. En el caso que nos ocupa, algo etéreo e indestructible ha ido plasmando una especie de caracterización que tiende a resaltar determinadas peculiaridades, propias de una cubanía en el sentido más amplio y centro-habaneras en términos más

---

<sup>19</sup> GARIAEV, Peter Petrovich / POPONIN, Vladimir / SHCHEGLOV, V.A.. “Investigation of the Fluctuation Dynamics of DNA Solutions by Laser Correlation Spectroscopy”, en *Bulletin of the Lebedev Physics Institute* n. 11-12, 1992, pp. 23-30 [Traducción Gino Tramontana].

estrictos. Y si las determinaciones genéticas son esencialmente subjetivas en tanto están relacionadas con un patrimonio que radica en vínculos de sangre, otro factor de la convivencia quizá incluso más primordial interviene: el fenotípico.

Por lo tanto, a mi juicio, es posible afirmar, sobre la base de las teorías cuánticas, que, a diferencia de las conclusiones absolutistas y tendenciosamente racistas de Lombroso<sup>20</sup>, aquel ADN fantasma puede realmente afectar el *modus vivendi* de sujetos bajo el punto de vista fenotípico, influyendo en los aspectos caracteriales, ideales y conductuales de comunidades o áreas pobladas<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Cesare Lombroso fue un médico, antropólogo, sociólogo y filósofo italiano. A finales del siglo XIX llevó a cabo una investigación sobre el comportamiento criminal, llegando a la conclusión de que existe un gen del crimen fácilmente constatable mediante determinadas características físicas directamente relacionadas con la genética humana como la forma del cráneo, el peso u otras peculiaridades físicas y epidérmicas. Hoy en día, gran parte de las teorías lombrosianas han sido refutadas y son consideradas, por lo tanto, sin valor científico alguno.

<sup>21</sup> En el supuesto de que analizáramos en su totalidad la teoría recién mencionada, nos daríamos cuenta de la existencia de un mutuo intercambio. Es decir, una recíproca contaminación, dado que si por un lado está comprobado que el ADN fantasma actúa sobre algunos aspectos fenotípicos del individuo, por el otro también es un hecho que la conciencia humana puede alterar ese ADN. Este está sometido a los cambios de humor y a los estados anímicos de quien lo observa, como se ha constatado en la investigación llevada a cabo por Gariaev: una vez aisladas las partes de ADN, éstas reaccionaban modificando sus propias características según la persona que estuviera examinándolas, en base a su estado anímico o a alguna frase pronunciada por ella. No ahondaré más en el análisis de dicho intercambio puesto que prefiero enfocarme exclusivamente en el condicionamiento fenotípico que el ADN fantasma ejerce sobre los individuos.



### *5. El fenotipo*

¿Qué es el fenotipo? El fenotipo es el resultado del siguiente esquema: genotipo + ambiente = fenotipo. El individuo está formado entonces por la unión de su patrimonio genético (el genotipo) con el entorno en el que nace, crece y se relaciona (el ambiente). El ambiente, de hecho, como se ha comentado anteriormente, tiene que ser entendido no sólo en un enfoque sociológico y antropológico sino también cuántico, teniendo en cuenta el 90% de ADN fantasma que sigue interactuando con las emotividades y las conciencias mutando, de paso, sus propias características. Aquel 90% fantasma que continúa teniendo un rol y una caracterización. Por esa razón Centro Habana y La Habana Vieja destacan por su unicidad diferenciándose así de otras zonas como por ejemplo el Vedado o Playa/Miramar. Sus habitantes tendrán rasgos caracteriales específicos relativos a la índole o la manera de actuar, ya que nadie puede realmente evitar el efecto de las implicaciones fenotípicas, sean estas tangibles o más bien imperceptibles.

Aquí tenemos, en fin, el escenario elegido en la mayoría de las narraciones de la literatura cubana contemporánea: un área urbana impregnada de elementos energéticos que interactúan con la sociedad, trayendo a nuestros días lenguajes

lejanos en el tiempo llenos de ímpetu, poesía, ritmo, carnalidad, pasión, pragmatismo, picardía, distancias y melancolías.

Este es el hilo conductor que une a los personajes escenificados en las producciones literarias de Centro Habana. Esto se explica, en mi opinión, porque dentro de esas narraciones los personajes, principales o secundarios, se mueven y actúan de una manera específica. El fenotipo centrohabeño hace que ciertos fenómenos ocurran como es inevitable que ocurran, como es inevitable salirse de la ideosincrasia que caracteriza fenotípicamente las principales características de una comunidad que, por razones históricas y políticas, se mueve entre la melancolía (bolero) e ímpetu (rumba); una comunidad centrohabanera que necesariamente debe sustraerse a las *acciones* y, a los efectos de la salvación, recurrir a los *actos*<sup>22</sup> que conducen a la huida de esquemas, de tecnicismos, hasta

---

<sup>22</sup> Cuando hablo de *acto* me refiero a la teoría avanzada por el director, guionista y filósofo italiano Carmelo Bene. Según Carmelo Bene los hechos están compuestos por estos dos factores: *acción* y *acto*. El primero, la *acción*, más atribuible a una condición consciente del ser humano; y el segundo, el *acto*, atribuible a una esfera emotiva más recóndita. Es ese momento en el que el personaje deja de hablar y «se deja hablar», es decir: deja de actuar y más bien «se deja actuar». El *acto* es uno de los elementos que llevan hasta al Aión, hasta lo *obsceno*. Queriendo crear un paralelismo con la música o la danza, podríamos decir que el acto es la fase rumbera que contrasta con la melancolía o el recuerdo. Es el ímpetu carnal el que se adueña del espacio.

llegar a la pérdida del propio *yo*<sup>23</sup>. Pongo, a continuación, dos ejemplos de esta característica hiperreal-obscena, fruto de un *sentir la vida* en clave centrohabanera.

Miguel Mejides, en la novela *Amor con cabeza extraña* (2005) describe una ciudad a medio camino entre lo hiperrealista y lo surrealista, atravesada por melancolías que se consumen por las calles de un camino imaginario que sorteja los edificios de una maltrecha y decadente Centro Habana, donde el *yo* tiene que enfrentarse a los contratiempos causados por el tiempo, el espacio y la identidad. El protagonista es un hombre que, una vez descubierta su capacidad de quitarse y volverse a poner la cabeza a su antojo, decide usar este poder para conquistar el amor de una mujer mucho más joven que él, llegando hasta las más extremas consecuencias con tal de coronar su deseo.

El *Aión* y el obsceno asumen aquí una valencia indispensable: el texto es un juego de invectivas cuyo viaje de ida y vuelta espacio-temporal es la clave de lectura principal. La cubanía tiene un papel destacado, representada por las dicotomías bolero/rumba, melancolía/ímpetu o *acción/acto*. El libro, que de por sí no tiene una auténtica colocación temporal, se abre no casualmente con la frase:

---

<sup>23</sup> Una despersonalización que recuerda el “¡yo no quiero más ser yo!”, como grita en la escena el actor protagonista de la película de Carmelo Bene: *Amleto - da Shakespeare a Laforgue*, (1974).

*La Habana, verano o casi otoño de un año a inicios del 0000*<sup>24</sup>, de la que se desprende la definición de un tiempo sin tiempo o, mejor dicho, de un *año 0* en el que todo comienza o se acerca a su fin. Los personajes de la narración se enfrentan repetidas veces con un escenario melancólico, en un presente enrarecido y artificial donde es muy fuerte la necesidad de escaparse de algo, incluso de uno mismo - de ahí el constante cambio de identidad - hasta conseguir refugiarse en el *Aión*. El lector se encuentra ante un compendio de la distancia, de la melancolía y del dolor que el transcurrir del tiempo propina al ser humano. En Centro Habana, Mejides pone en escena la dimensión bolerista típica y tópica de la cubanía<sup>25</sup>, dominada por ecos y fantasmas. En las descripciones todo aparece distante, no siendo casual la elección de un arpa como instrumento designado para dar vida a la banda sonora que acompaña las primeras páginas:

Durante buen rato la arpista recordó la música de la Isla. El arpa y la muchacha se sustraían del envilecido cabaré, y parecían elevarse por

---

<sup>24</sup> MEJIDES, Miguel. *Amor con cabeza extraña*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005, p. 9.

<sup>25</sup> Durante una entrevista que tuve con Miguel Mejides, el autor indicó estar de acuerdo con mi visión de un ánimo cubano básicamente “derrotado” por las melancolías reconocibles estilísticamente en la estética bolerista: «El bolero es melancolía y lo encuentras constantemente como expresión de la cultura cubana. Piensa por ejemplo en los libros de Cabrera Infante y en sus ambientaciones. Desde siempre, el bolero y la melancolía acompañan la existencia del cubano medio. Forma parte de lo que se ha ido, de lo que falta, de lo que plasma la vida privada de cualquiera que sufre por un amor perdido, por una herida o por una linda mujer que se ha perdido a saber dónde». “Le due teste dell’amore”, en *C magazine*, Roma: Farandula editore, 2014, p. 23.

encima de los tejados de La Habana, por encima de los murales del Prado. Era música de las añoranzas, música de la vida y la nostalgia, de los embelesos<sup>26</sup>.

Analizando el texto y las imágenes que de ahí se generan, se nota cómo el autor quiere resaltar la decadencia del lugar, el *envilecido cabaré* en evidente contraste con el encanto del arpa, instrumento que llama a la mente algo épico e histórico con una escansión rítmica y armónica que, a su vez, evoca la temporalidad y la naturaleza cíclica de la existencia. En pocas líneas Mejides logra representar una eternidad habanera condenada a la remembranza, decadente, pero siempre encantadora y capaz de despertar sensaciones nostálgicas y, por eso, románticas, en perfecta coherencia con el *Sturm und Drang*.

El protagonista de *Amor con cabeza extraña*, dejado el Cabaret Nacional del Bulevar de San Rafael, elemento divisorio que separa la Habana Vieja y Centro Habana, se mete de lleno entre las luces del decrepito Cine Mégano de la calle Industria, entre corazón y entrañas del Barrio Colón mientras la furia bolerista continúa imparable, como en una lucha contra el tiempo y las melancolías:

Bordeamos el Gran Teatro, paseamos junto a los árboles de los jardines del Capitolio, y aburridos por la noche regresamos a pelear con el tiempo[...] Luego fuimos al cuartucho de proyección, y Lopera, silbando una melodía olvidada de Glenn Miller, movilizó el proyector y colocó al azar un rollo de la película que sería exhibida a la siguiente noche. Marilyn Monroe deslumbró la pantalla con su lunar vicioso, con

---

<sup>26</sup> MEJIDES, Miguel. *Amor con cabeza extraña*, op. cit., p. 20.

sus medias alzadas por los ligueros. Lapera me condujo hasta la sala y danzamos entre las lunetas vacías. Bailábamos como gente que nada sabía de la música, que sólo llevaba el compás de los extravíos y temores de su alma<sup>27</sup>.

Tal y como ocurre con el concepto de tiempo del *Aión*, también en este caso es el *acto*, la carnalidad, lo que salva al *yo* de la derrota del recuerdo. Es el *sentir la vida* en clave centrohabanera que permite esquivar el presente y aniquilar el pasado, aunque sea durante un corto lapso temporal:

Pregunté por Chantal Brailleur, y la mujer, una blanca de escotes abiertos y con rolos en la cabeza, me dijo: “¿Chantal qué?” Luego llamó a la que debía ese ser la hija[...] Observé cómo se marcaban en su pulóver unos pechos tiernos, como si no tuvieran pezones, como si fueran el producto de algún ariete natural<sup>28</sup>.

No hay danza delicada, bolero, noche, arpas u otras imágenes oníricas. El deseo es directo, carnal, no pensado, puro significante lacaniano: «*Ansiaba tocar aquellas hermosuras, llevarlas a mi boca y lactar*»<sup>29</sup>.

El protagonista tiene el don de poder cambiar de identidad a su antojo y su cabeza (que guarda memorias, sentimientos, razón e inconsciencia) se convierte en un fetiche que muta según el cuerpo sobre el que se coloca, en un juego de

---

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>28</sup> *Ibid.* pp. 22-23.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 23.

matices y metamorfosis kafkianas cuyo único objetivo es perder el juicio y dejarse llevar por el *acto*.

El Pedro Juan, protagonista del *ciclo de Centro Habana* de Gutiérrez, en cambio, no tiene la capacidad de quitarse la cabeza. Sin embargo, puede recurrir a otras estrategias para alcanzar el *Aión*: la marihuana, el ron, el sexo promiscuo, la rumba, el voyerismo.

Pedro Juan Gutiérrez, hablando de Centro Habana y de la influencia que ha tenido este barrio en su producción literaria, escribe lo siguiente:

Llegué a Centro Habana en 1987. Yo tenía 37 años y había vivido muchas veces antes en La Habana, pero nunca de un modo permanente. [...] Fui descubriendo el barrio, la gente de allí, pobre, una buena parte con bajo nivel cultural, gente muy agresiva, violenta, furiosa, frustrada, siempre a la defensiva. Siempre defendiendo su pequeño pedacito de terreno como en una manada. Para mi era asombroso. La policía era el enemigo. Allí apenas se veían los beneficios de la revolución. [...] Y seguí allí por supuesto. No había modo de salir. Así que me dediqué a conocer a la gente. A vivir allí normalmente. A integrarme. Y lo disfruté. Tengo algunos buenos amigos, una buena parte de la historia de mi vida. Me considero matancero y centrohabenero. Y estoy orgulloso. Esa es mi gente. Gente pícara, alegre. Tramposos a veces, negociantes, luchadores, con mucha energía, gente que vive a full cada minuto del día y la noche. En esa casa he vivido los mejores y los mejores momentos de mi vida. Así que ese es el escenario de todos esos libros<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Dialogo con mi sombra*, La Habana: 2013, pp. 62-63.

El lugar en que uno vive a menudo termina absorbiéndole, de una forma parecida a lo que ocurre con el trabajo: si vives en Centro Habana te conviertes en Centro Habana. Así como Centro Habana de la década de lo 90, en una perspectiva hiperreal, se convierte en la antonomástica condición existencial de todo un país:

El aspecto arruinado de la ciudad puede ser visto, por demás, como una expresión de la crisis social y ética de la sociedad cubana actual. Es imposible soslayar esta nueva dimensión.[...] Los barrios en los que proliferan las ruinas y los escombros, aquellos edificios otrora lujosos y que ahora se caen en pedazos, donde conviven millares de habaneros pobres y otros tantos “inmigrantes” provenientes del oriente del país, allí donde la supervivencia se traduce en ilegalidad y marginalidad social: es éste el espacio de las obras de Pedro Juan Gutiérrez. Sus personajes habitan y se mueven perfectamente en Centro Habana y en aquella zona de La Habana Vieja aún no restaurada, ajena a la prosperidad que acarrea el florecimiento del turismo. Más que un simple telón de fondo, este paisaje derruido es expresión de un modo de vida y de una opción existencial<sup>31</sup>.

## **6. Conclusiones**

Centro Habana, La Habana Vieja y el período especial son componentes clave del guión en el que toma vida el lenguaje hiperrealista-obsceno. Centro

---

<sup>31</sup> CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. “El encanto de las ruinas o algunas estrategias para mantenerse intactos en el caos - Visiones de La Habana actual”, en Teresa Orecchia Havas, *Memoria(s) de la Ciudad en el mundo hispánico y luso-brasileño*, Berne: Peter Lang, Editions Scientifiques Européennes, 2005, pp. 82-84.



Habana y La Habana Vieja son el pretexto antonomástico de una determinada generación de cubanos que, aunque procedan de barrios o ciudades diferentes, logran identificarse en el tópico representado en términos hiperrealistas. Como si toda una generación quedara uniformada bajo la imagen de una única área urbana que termina simbolizando inevitablemente años de crisis, decadencia, lucha, desesperación y un modo de buscar caminos para escaparse hacia un escenario *obsceno* (el Aión) que induzca a la salvación.

Durante una conferencia en Padua<sup>32</sup>, durante mi ponencia en la que presentaba a Centro Habana como el corazón palpitante de la capital, intervino una colega italiana reprochándome que, según ella, estaba estereotipando a La Habana al limitarla a un barrio decadente sin mencionar otras áreas mucho más lujosas y contemporáneas. Pues, no sólo es Centro Habana, de hecho, el corazón palpitante de la capital (principalmente por razones históricas), sino que también es el pretexto narrativo más adecuado para representar el *obsceno* de una generación vencida por el hambre y la decadencia interior<sup>33</sup>. Centro Habana es el

---

<sup>32</sup> *El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Padova: 2016.

<sup>33</sup> «Se cae a pedazos, ¡pero es hermosa esta cabrona ciudad!» Pedro Juan Gutiérrez en una entrevista de Marcela López Gravina, 2008, (Minuto 2:35) <https://www.youtube.com/watch?v=h-E5MbIqb08&t=88s>

símbolo patognomónico de un malestar general que ha afectado a todo un país a lo largo de los años (la década de los 90). Centro Habana y La Habana Vieja representan la importancia fenotípica que inevitablemente condiciona no sólo a los habitantes sino también a las acciones y comportamientos de los protagonistas de las narrativas puestas en escena por los autores cubanos de los 90.

El ser centrohabanero, la picardía, la guapería, el espíritu bohemio, las luces y sobre todo las oscuridades del área centrohabanera, ese saber vivir y resistir entre las sombras y la capacidad de esquivar el presente a través de la carnalidad, el impulso, la rumba (que nos permite escapar de la melancolía bolerista) o cualquier forma de ritualidad, están representados en la vida cotidiana del cubano post-revolucionario. Ese tener que aguantar, heroicamente, a pesar de todo. La *'cabrona'*, para usar un término callejero.

Y si el fenotipo, como hemos visto, puede modificar el genotipo, y el *ADN fantasma* a lo largo del tiempo sigue influyendo en nuestro estilo de vida, queda por ver y observar qué influencia tendrá esta alteración genética en las últimas décadas en los futuros artistas que vivirán en Cuba produciendo sus propias obras.

## BIBLIOGRAFÍA

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Diálogo con mi sombra - sobre el oficio de escritor*. La Habana: selfpub., 2013.

\_\_\_\_\_. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998.

AGE, *Scriviamo un film*. Milano: Il Saggiatore, 2014.

BENE, Carmelo. *Vita di Carmelo Bene*. Milano: Bompiani, 2005.

CARZO, Domenico. *Processi comunicativi e processi normativi, lezioni di sociologia*, Milano: Franco angeli editore, 2003.

\_\_\_\_\_. y CENTORRINO, Marco. *Tomb Raider o il destino delle passioni - per una sociologia del videogioco*, Milano: Guerini e Associati, 2002.

CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. “El encanto de las ruinas o algunas estrategias para mantenerse intactos en el caos - Visiones de La Habana actual”, en Teresa Orecchia y Havas *Memoria(s) de la Ciudad en el mundo hispánico y luso-brasileño*, Berne: Peter Lang, Editions scientifiques européennes, 2005, pp. 82-84.

DELEUZE, Gilles. “Del Aión”, en Delueze Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. “Porcelana y Volcán”, en Delueze Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. “Del Puro Devenir”, en Delueze Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.

GARIAEV, Peter Petrovich / POPONIN, Vladimir / y SHCHEGLOV, V.A.. “Investigation of the Fluctuation Dynamics of DNA Solutions by Laser Correlation Spectroscopy”, en *Bulletin of the Lebedev Physics Institute* n. 11-12, 1992, pp. 23-30.

HAMEROFF, Stuart y PENROSE, Roger. “Consciousness in the universe. A review of the ‘Orch OR’ theory”, en *Physics of Life Reviews*, 11, Amsterdam: Elsevier, 2014, pp. 39-78.

MEJIDES, Miguel. *Amor con cabeza extraña*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005.

\_\_\_\_\_. *Perversiones en el Prado*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999.

POPONIN, Vladimir. *The DNA phantom effect*, Boulder Creek, 2002. <[https://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/ciencia\\_genetica04.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/ciencia_genetica04.htm)>.

SÁNCHEZ “YOSS”, José Miguel. *El gato tras la reja*, Gainesville: La Pereza Ediciones, 2016.

TRAMONTANA, Gino. “Corazón Mestizo, il cuore di Centro Habana nella poetica di Pedro Juan Gutiérrez”, en Antonella Cancellier, Alessia Cassani, Elena Dal Maso, *El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Padova: CLEUP, 2016, pp. 531-542.

\_\_\_\_\_. “Educazione Sentimentale - intervista a Umberto Galimberti”, *C magazine*, 3, Febrero 2014, Roma, p. 29.

## FILMOGRAFÍA

BENE, Carmelo. “Uno Contro Tutti”, en *Maurizio Costanzo Show*, Roma: Mediaset, 23/10/1995, <<https://www.youtube.com/watch?v=I-Q44ybs13I>> [consulta: 16/05/2023].

LÓPEZ GRAVINA, Marcela. Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez, La Habana: 2008 <https://www.youtube.com/watch?v=h-E5MbIqb08&t=88s> [consulta: 16/05/2023].

## MUSICOGRAFÍA

DELGADO, Isaac. *El Solar de la California*. La Habana: Egrem, 2001.