

**“Puesto que la muerte existe, cualquier gesto es una actitud”.**  
**Entrevista a Víctor Fowler**

Ignacio Iriarte  
CONICET/INHUS/UNMDP

Víctor Fowler Calzada es uno de los escritores más importantes de Cuba. Empezó a publicar en los años '80 y se convirtió en una figura central de la efervescencia cultural de ese tiempo. Formó parte del grupo PAIDEIA, que introdujo los principales temas y debates del posmodernismo, y trabajó en revistas como *El Caimán Barbudo* y la mítica *Naranja Dulce*. De esa época son sus primeros libros de poemas, *El próximo que venga* (1986) y *Estudios de cerámica griega* (1990), producción que fue aumentando hasta la actualidad, con títulos como *Confesionario* (1993), *Descensional* (1994), *Visitas* (1996), *Caminos de piedra* (2001), *Malecón Tao* (2001), *El extraño tejido* (2003), *El maquinista de Auschwitz* (2005), *La obligación de expresar* (2008). Su poesía está marcada por la búsqueda de un paraíso efímero, lo que lo acerca muchas veces a la epifanía negativa. Eso llega hasta su último libro, *La ciencia de los instantes* (2018), en el que la desesperanza frente a un mundo extraño se articula y tensa con una profunda creencia en el cuerpo y la vida. Además, es un ensayista prolífico y exquisito: ha publicado en ese género *La Maldición. Una historia del placer como conquista* (1998), *Rupturas y homenajes* (1998), *La lectura, ese poliedro* (2000), *Historias del cuerpo* (2001) y *Paseos corporales y de escritura* (2013).

Realizamos esta entrevista el 25 de junio de 2022 en Cojímar, una pequeña ciudad a unos kilómetros de La Habana, en donde Fowler tiene su casa. Nos sentamos en unas mecedoras, al lado de una biblioteca, y la charla fluyó antes de que comenzara a grabar, de modo que la entrevista empieza *in media res*, no por una pregunta, sino por un comentario del entrevistador sobre la presencia que todavía tenía en los años '60 la cultura norteamericana, sobre todo a través de las películas de Hollywood. Me pareció mejor dejarla así porque se ajusta al estilo de la entrevista y acaso también a la memoria de Fowler. Como se podrá ver, el escritor recorre la historia en la que él vivió, desde los años '60 hasta la actualidad. A través de su memoria, Cuba aparece como una superposición de capas culturales: la influencia de la cultura norteamericana, la Revolución, el mundo soviético que ingresa en los años '70, la irrupción de una nueva modernidad en los '80 y la crisis interminable que se vive desde los años '90. Esas capas no desaparecen, sino que se acumulan, forman una yuxtaposición, sin integrarse del todo. Cualquier visitante de Cuba podría ver lo mismo en las calles e incluso en los interiores de las casas. Basta con tomar nota del parque automotor: en él coexisten los autos norteamericanos de los '40 y '50, los autos soviéticos de los '70 y '80 y los autos modernos y las motos a energía eléctrica que pasan silenciosas a todo lo que da.



En la entrevista, Fowler habla de una historia de la cultura marcada por diversas tensiones que tienen la forma de batallas culturales que se producen entre los intelectuales emergentes y las instituciones pertenecientes al gobierno. Desde los comienzos de la Revolución al caso Padilla, desde la emergencia de los años '80 a los escritores de la generación 0, la historia de la cultura cubana aparece, bajo el trasluz de Fowler, como una historia surcada por las máquinas de guerra literarias y artísticas. Por eso mismo, a lo largo de la entrevista Fowler se refiere repetidas veces a la censura.

Resta decir que puse algunas notas para aclarar ciertos datos para el lector no familiarizado en la historia de la cultura cubana.

Quisiera agradecer enormemente a Fowler y a CONICET, que financió la estancia de investigación en la que, entre otras actividades, se realizó esta entrevista.

Ignacio: Prendo el grabador [Fowler está hablando de la cultura norteamericana]

Fowler: Imagínate tú, la presencia cultural apabullante, en los años '60, de la cultura norteamericana. Durante años quedaron restos del mundo anterior, tú los veías en cualquier lado, en cualquier cosa. Los restos del mundo anterior estaban en cualquier parte, donde quieras; en la televisión, por ejemplo, quedaron centenares de películas norteamericanas. Estamos hablando de antes del '59. Y entonces los de mi edad, los que nacimos en los '60, todavía nos criamos mirando películas del oeste. Como las cosas de la infancia son del carajo... la memoria y todo eso, todavía me acuerdo de nombres de algunos de los héroes de aquellas historias; uno se llamaba Rex Allen, "el cowboy tenor", que siempre cantaba en la presentación de la película, y el otro Rocky Lane, "y su corcel, "Belleza". Así decían los cartelitos introductorios, es decir, los créditos. Es increíble, pero me acuerdo.

I: ¿Entonces los de tu edad se criaron mirando las películas de la edad dorada de Hollywood?

F.: Sí. Películas del oeste, comedias. Me acuerdo perfectamente de todo eso. Películas de gangsters, cine negro. Todo el cine negro clásico. Todo Howard Hawks y las películas de Humphrey Bogart. Yo puedo estar hablando horas de eso. Eso es lo que veía, las comedias de Cary Grant, todo eso. Y poco a poco todo eso fue desapareciendo, pues Cuba dejó de tener relación con las antiguas distribuidoras, ya que se habían roto las relaciones con Estados Unidos y con América Latina en general.

Entonces, fue entrando todo este mundo de los países de Europa del Este. Hay publicaciones donde tú ves esto muy claro. Estoy acordándome ahora de repente de dos: una es la revista *Unión* y otra es la revista *Islas*, que hacía un gran escritor y promotor cubano, Samuel Feijóo, que era antropólogo. Entonces, ¿por qué te hablo que en ellas se veía muy claro? Porque eran revistas literarias y culturales que destacaron porque le dedicaron números monográficos a las literaturas de los países del Este. Hay un número de *Unión* que es literatura rumana, otro que es de literatura húngara, otro de literatura soviética. En cuanto *Islas*, Samuel Feijóo sacó una cosa así de gruesa de literatura soviética y otra sobre literatura de la entonces llamada República Democrática Alemana. Y, si la memoria no me traiciona, también hay otro monográfico -este de la revista *Unión*- dedicado a los 50 años de la Revolución de Octubre. Había una voluntad y un espacio de oferta cultural que estaba ocupado por eso.

En paralelo, tú ya no tenías en Cuba la circulación de aquellas revistas culturales que pudieran ser las grandes revistas culturales del Continente ni del momento contemporáneo del mundo, sino que ahora tenías las revistas culturales de los que eran conocidos como “los países del Este”. Había desde unas que eran revistas generales -por decirles así- como *URSS*, se me ocurrió esa, pero había otras que eran especiales como para literatos: *Literatura Soviética*, por ejemplo, y creo que había una, me parece, de literatura búlgara.

I.: La literatura rusa es ampliamente conocida. Especialmente la del siglo XIX, por obvias razones, pero también el realismo socialista. Pero el conocimiento de la literatura húngara o rumana es una cuestión muy específica, muestra, me parece, una singularidad de la historia de la literatura cubana. Me gustaría que ampliaras un poco más estas cuestiones, la literatura soviética, el realismo socialista y la aparición de esas otras literaturas del Este.

F.: La que más llegaba era la literatura soviética. No sé cómo era adentro de la URSS, Después con los años hemos tenido un poco más de idea de cómo eran las cosas, pero estas revistas de las que te hablo eran un rostro hacia el mundo. Y en cierta medida daban idea de autores y de la complejidad de procesos que se alejaban de manera efectiva o trataban de distanciarse o hacían más compleja la idea de realismo socialista. El realismo socialista era como un catecismo, era puro y duro. Ya hoy los que son más jóvenes no tienen la más diminuta idea de esto que estoy hablando, gracias a dios no tienen la más diminuta idea, sería interesante que tengan otras ideas pero sobre lo que era la estética. Eso es parte de lo que ha pasado en el mundo, sobre posicionamientos críticos respecto a esto o aquello y de repente prácticamente nadie habla de cómo las categorías ortodoxas de la estética han ido desapareciendo. Es como si eso no tuviera ningún valor. Eso es parte de la victoria del relativismo. Pero en aquel mundo tú tenías aquel catecismo y buscas los

viejos manuales de estética, como cuando yo estudié en la universidad y todo eso, en los '80, y era aquella cosa: lo bello y lo feo; el héroe, ese tipo de cosas. Pero entonces estaban las definiciones de qué cosa era el realismo socialista. Había una cosa que hablaba de que el realismo socialista buscaba mostrar al héroe en circunstancias típicas, ya no me acuerdo cómo era la frase pero lo que te quiero decir es que era un catecismo. Y estas revistas de las que te estoy hablando...

I.: Las que venían del Este.

F.: Las que venían del Este. A medida que el tiempo iba pasando y tú te ibas adentrando por ejemplo en los '70 y te ibas acercando a los '80, te daban una idea más compleja de esto porque incluso estas mismas revistas empezaban a publicar unos autores y cuando hablaban de esos autores la voluntad que tenían era mostrar una imagen más compleja de sus sociedades. Hay figuras que hoy son conocidas a nivel mundial, estoy pensando en poetas soviéticos, por ejemplo Yevgueni Yevtushenko. En los '80, estas figuras no tenían ese escenario mundial, sin embargo eran leyendas en sus mundos, eran mitos porque eran mitos de la no conformidad, mitos de la rebeldía. Esa es la complejidad de mirar hacia aquel pasado, porque uno lo mira en un bloque y suele olvidar que ahí había rebeldía, búsquedas, experimentos y entonces estaban estos autores, por ejemplo el narrador que hoy día es un mito, en aquellos mundos, Vasili Shukshín, un narrador extraordinario, o el trovador y actor Vladímir Vysotski. Tú veías aquellas cosas y esas publicaciones te daban una idea más compleja de aquellos mundos, y rebotaban contra el tuyo también.

En paralelo con esto que te estoy contando, aquí se produjo la descomposición de una estructura dura en los '70. La estructura dura es el célebre *Quinquenio Gris* cubano. La parte dura del quinquenio fue realmente del '71 más o menos hasta el '73. No quiere decir que no haya personas como Ambrosio Fornet, que terminaron diciendo que no era un quinquenio, sino un decenio.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El “quinquenio gris” es una categoría creada por la crítica para pensar las formas y las prácticas culturales entre 1971, tras la detención de Heberto Padilla, y 1976, coincidiendo con la gestión de Luis Pavón Tamayo como presidente del Consejo Nacional de Cultura. En ese tiempo, la política cultural cubana se endureció con el propósito de que la creación artística, literaria e intelectual articulara de una manera no equívoca con la política de la Revolución. Entre los elementos destacables de ese período se encuentran la parametración, de la que Fowler habla enseguida, el silenciamiento de algunos escritores y el desplazamiento de otros de sus puestos de trabajo y cuestiones no menos significativas como el apoyo del Gobierno al desarrollo de la literatura policial, que tiene como mojón la creación, en julio de 1971, de un concurso de narrativa policial por parte del Ministerio del Interior. Como se verá enseguida, Fowler propone una lectura más milimétrica y diríamos que foucaultiana del “quinquenio gris”, reduciendo sensiblemente los años de su existencia, lo que lo lleva a discutir la hipótesis de que este clima se mantendría hasta los años '80.



I.: Entonces, por una parte viene una renovación desde las zonas más vibrantes de la Unión Soviética y los países del Este, mientras que por el otro empieza en Cuba el Quinquenio Gris. Me gustaría que hablaras de esa mezcla, esa tensión si se quiere. Pero también me interesa lo que acabás de decir, porque en principio estaría de acuerdo con la hipótesis de Fonet de extender la categoría a toda la década de los '70.

F.: Claro, lo que pasa es que en ese caso, y este es el error al decir que es un decenio, pierdes de vista que no todo el decenio fue igual. O sea, la parte dura del decenio es del '71 al '73. Después siguen existiendo esas fuerzas pero ya son más blandas. Eso tiene una explicación incluso comprobable, jurídica, como le quieras decir. A mí la palabra represión no me gusta aplicada a eso porque no es lo mismo que tú apliques eso a que utilices la misma palabra para el tiroteo en una manifestación. Pero lo que sí es correcto es decir que fue un mecanismo de control de las vidas. Porque las cosas que las personas hicieran tenían consecuencias. Entonces: mecanismos de control de las vidas. Ese dispositivo que se armó aquí, que se estructuró en esos célebres '70 cubanos, descansaba en el control efectivo. Tú no conoces un caso de un intelectual cubano que lo asesinaran.

I.: Ninguno.

F.: No mataron a nadie, no le sacaron un ojo a nadie, o sea, no torturaron a nadie, esa no era la idea. Ahora, el problema estaba en que podías perder tu trabajo, podías perder tu presencia pública y quedar de esa forma ninguneado y afectado desde el punto de vista moral, psicológico, espiritual, fáctico, para el resto de tu vida.

I.: Es lo que le pasa a Virgilio Piñera.

F.: El modelo Piñera. Ese es un buen ejemplo. El extraordinario, el gigantesco Piñera, es ninguneado. ¿Dónde reposaba esto? En que había una estructura jurídica y la estructura jurídica es para nosotros también célebre. Es el célebre decreto que se conoció aquí como "parametración". Fue algo que se aplicó de modo muy mayor en el mundo del teatro. Una comisión se reúne y considera que usted no reúne las condiciones para estar aquí y se acabó. ¿Pero dónde viene el chiste de esto? En ese momento tú puedes decir "Bueno, está bien, pero yo creo que ustedes están equivocados, yo voy a establecer una protesta, voy a presentar un documento de protesta". Vas para tu casa y escribes un documento de protesta. Entonces dices: "¿dónde tengo

que entregar la protesta?". Y aquí es donde resulta que las administraciones (que proponían la sanción) eran parte de la instancia de apelación.

Te hago este cuento porque esto sirve para entender qué es lo que importa aquí, para entender que no todo el decenio es igual. Porque hubo un punto donde se produjo un corte porque una persona protestó, un grupo de personas realmente buscaron un abogado, el abogado fue a presentar el documento pero no lo presentó ahí en la misma comisión, lo presentó en un tribunal reclamando que había una inconstitucionalidad en ese tribunal y ese abogado ganó el juicio.

I.: ¿Y se puede saber quiénes son las personas?

F.: No sé cuántas personas participaron de procesos así o presentaron quejas semejantes; en mi caso, conocí a uno de ellos, el poeta y abogado Isidoro Núñez Miró. A él lo entrevisté, hace ya casi cuarenta años, como parte de un libro de conversaciones con personas que conocieron a José Lezama Lima y que nunca terminamos. Digo terminamos porque se trató de un trabajo compartido con quien era, por entonces, la directora de la Biblioteca Sucursal que existía en la casa de José Lezama Lima. El nombre de ella es Fabiola Mora.

I.: ¿Y el grupo?

F.: No me acuerdo.

I.: ¿Y eso se acabó en el '73? ¿Cómo es el proceso de clausura que inicia esta intervención?

F.: En el '73 o '74. Se acabó ahí. Hay mil historias de cómo se acabó pero la historia jurídica es esa. Es decir, la herramienta jurídica se terminó ahí. Después de eso tú puedes hacer otro tipo de represión, todo lo que tú quieras, pero ya no puedes hacer esto de manera masiva ni hacer una campaña. No puedes porque no hay herramienta con qué hacer eso. Entonces este abogado hizo eso, presentó el documento. Ya no me acuerdo, porque yo entrevisté a Isidoro hace tantos años, pero si no recuerdo mal él representaba a seis personas, seis actores. Isidoro fue un poeta que, en su juventud, estuvo cercano a Lezama; de hecho, es de los pocos jóvenes que fueron publicados en *Orígenes*. No era miembro del grupo, sino que pertenecía a los jóvenes que Lezama fue captando en los últimos números de la revista para que continuaran, para que fueran la próxima generación. Y entonces Isidoro luego se graduó de abogado y en los '70 es la persona que hace este juicio y gana. Porque al relatar las historias culturales de este país, la otra parte que nadie cuenta es que tampoco se trató de un poder absoluto, ningún poder absoluto pierde un juicio. De

entrada, el poder absoluto ni siquiera deja que se someta a juicio y este es, para mí, el punto fundamental que se pierde de vista, se oculta, se manipula. O -a cuyo respecto- simplemente se miente cuando se habla de ese momento de la cultura cubana. Eso sin contar que la intensidad del proceso y la manera en la que las personas lo recuerdan, sólo tiene sentido según los lugares o espacios particulares en que sucedió.

Por otro camino, en el '73 había venido Brezhnev, se había hecho un proyecto para que Cuba ingresara en la estructura político-económica que tenían los países socialistas, el equivalente de su Mercosur, que se llamaba Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME). Una de las obligaciones del CAME era que tenías que tener estructuras homologables. Y entonces aquí en el '75 se crean el aparato de control popular, lo que hoy es la Asamblea Nacional, y el sistema de ministerios. Entonces, en el '76 Armando Hart recibe el encargo de crear el Ministerio de Cultura. Esto significó que el gran funcionariado que había estructurado las políticas de control de los '70 ve reducido su poder, porque si bien muchos se quedan incrustados dentro de los aparatos de administración de la cultura, pierden el poder de antes. Porque el poder antiguo se basaba en que no había ministerio: había un organismo que era el Consejo Nacional de Cultura, pero no tenía categoría ministerial, y este organismo realmente respondía a la Secretaría Ideológica del Partido. Entonces, donde estaba el control fuerte era en la secretaría ideológica del partido, y ese poder se disolvió, fragmentó, disminuyó o ralentizó, se hizo más lento, con la creación del Ministerio.

El único nombre que pasó a la historia de todo ese funcionariado fue el de Luis Pavón Tamayo, el hombre del momento de la parametración, el hombre que todos dicen que fue quien escribió los artículos que se publicaron en la revista *Verde olivo* contra el poeta Heberto Padilla.<sup>2</sup> Ese es el nombre que sobrevivió, pese a que las personas responsables que diseñaron, aplicaron, extendieron o sostuvieron la parametración tienen que haber sido un montón. Pavón y uno de sus subordinados cercanos, Quesada, pero el resto es un grupo difuso y Hart, cuando entra como ministro, crea su propio aparato.

---

<sup>2</sup> Como ya se dijo, Luis Pavón Tamayo fue presidente del Consejo Nacional de Cultura entre 1971 y 1976, momento en que se incrementó la censura, durante el ya mencionado "quinquenio gris". La hipótesis que sostiene Fowler es que posiblemente haya sido el autor de una serie de notas alrededor de Heberto Padilla firmadas bajo el pseudónimo de Leopoldo Ávila y aparecidas en la revista *Verde Olivo* en 1968. Muy resumida, la historia es así. A fines de 1967, la revista *El caimán barbudo* realiza una encuesta sobre la novela *Pasión de Urbino*, de Lisandro Otero. En su respuesta, Padilla ataca ese texto y exalta *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante. El 5 de agosto de 1968, Tomás Eloy Martínez publica en *Primera plana* una entrevista en la que Cabrera Infante, por entonces en Londres, rompe con la Revolución. En este período, Padilla manda *Fuera del juego* al concurso de la UNEAC. Leopoldo Ávila (posiblemente Luis Pavón Tamayo) publica cinco notas entre noviembre y diciembre en *Verde Olivo* atacando a Cabrera Infante, Padilla y Antón Arrufat y estableciendo una articulación ortodoxa de la cultura con la Revolución. En octubre el jurado del concurso de la UNEAC decide por unanimidad darle el primer premio a *Fuera del juego* y el 15 de noviembre el Comité Director de la UNEAC firma una declaración en contra del libro, autorizando, sin embargo, su publicación. El quinquenio gris, cuya duración Fowler reduce a unos pocos años, es una consecuencia de los acontecimientos recién enumerados, que llegan a su cúspide con la prisión de Padilla, en 1971.

Lo que trato es de transmitir la complejidad de algo que en esencia es una batalla cultural, es una guerra cultural entre sectores dentro de la revolución misma y en esa guerra cultural, cuando se crea el Ministerio, cambia la composición de fuerzas y se va diluyendo aquel núcleo duro anterior. Así, de forma absoluta, no, esas fuerzas nunca desaparecen y tú ves que vuelven a salir. ¿Cuándo? Por allá, por el momento de la película *Alicia en el pueblo de maravillas*, que se intenta otra oleada de control y limitación del pensamiento.<sup>3</sup> Lo que no quiero dejar de decirte es que la dificultad para hablar de este país es que no te puedes olvidar nunca de que: 1) es un escenario de guerras culturales como en cualquier lado, y 2) pertenece a un mundo. Abrir el Ministerio de Cultura implicó, al nivel más básico que fuera, una apertura al mundo. Y no es una casualidad. Tú abres el Ministerio de Cultura, le prestas más atención a tu institución de educación cultural más fuerte, el Instituto Superior de Arte (ISA), y entonces en 1981 tienes el grupo *Volumen 1* de artes plásticas hablando de posmodernismo, de Joseph Beuys, etc. Y en 1986 ya tienes totalmente de pleno metido en Cuba toda la filosofía posmoderna, empiezan Deleuze, Guattari, Foucault, eso es Cuba.

I.: Déjame agregar un parecer que viene a cuento de lo que acabás de decir. Me da la impresión de que Cuba tiene un ritmo doble. Por una parte, es un país con ciclos largos en relación. Por ejemplo, la revista *Unión* acaba de cumplir sesenta años, y en Cuba no hay revista que no tenga por lo menos treinta años, debe haber revistas efímeras, pero hay cuatro o cinco revistas de varias décadas y *Bohemia* es una revista que tiene más de cien años. Las radios marcan también eso, ¿no?, como *Radio reloj*, marcan también eso: es un país de ciclos largos, incluso la revolución es un ciclo largo. Pero al mismo tiempo da la impresión, y eso se desprende de lo que acabás de decir, que está surcada por luchas y tensiones de mucha intensidad que se desarrollan en cinco años, en todo caso menos de diez. En esto último pareciera estar la fibra más interesante de la historia cubana. Posiblemente, uno podría reconstruir la esa historia no siguiendo a figuras, sino siguiendo los momentos de fricciones que hay cada cinco años o un poco más, momentos totalmente enriquecedores. Después hay períodos de aplacamiento. Períodos de larga duración y luchas que se desarrollan en tramos más cortos de tiempo, muy intensos, digamos. ¿Es así?

---

<sup>3</sup> *Alicia en el pueblo de las maravillas* es una película dirigida por Daniel Díaz Torres, con guion de Jesús Díaz, estrenada en 1991 y censurada unos días después. Cuenta las peripecias de una funcionaria del Ministerio de Cultura llamada Alicia que viaja al pueblo de Maravillas para hacerse cargo de las actividades teatrales. Al llegar, se topa con una realidad extraña en la que todos los habitantes tienen algún problema legal. A su vez, están involucrados directa o indirectamente (como trabajadores o como pacientes) en una clínica de cura por medios naturales dirigido por un hombre que en los hechos también dirige el pueblo. En ese lugar se producen las actividades teatrales, que Alicia quiere cambiar, pero es censurada en una asamblea de trabajadores. Se trata de una alegoría satírica de la situación cubana de ese momento. La película se puede ver en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=9fwJQX96zd0>

F.: La parte difícil de todo esto es cuando no puedes reconstruir, o sea, hay que buscar las dos miradas. Tú reconstruyes la historia cultural desde la óptica de determinadas batallas culturales que están muy ligadas al ideal de la revolución, al corazón de todos los problemas, el corazón de la revolución cubana, a su pregunta básica, su pregunta constitutiva, que es cómo salir del subdesarrollo. Esa es la pregunta que trastorna a todo el mundo aquí desde hace ciento cincuenta años. Tú coges las revistas del siglo XIX y ésa es la obsesión. Cómo ser modernos era la pregunta entonces, ¿entiendes? O sea, cómo puedes ser al mismo tiempo colonial y moderno, no puedes y entonces cómo yo logro ser moderno. Todos los intelectuales tuvieron con eso un sufrimiento del carajo. Y después del '59, la pregunta se refracta de mil formas, porque ahí se mete el otro gran problema de Cuba, la otra gran pregunta, que es cómo puedo ser soberano. ¿Puedo ser moderno y soberano a la vez? Y eso a la vez se une a la sospecha de que en el fondo no sirves para nada. Esa tensión está en todo el mundo: está en Lezama Lima, en Fernando Ortiz... Todos los más grandes han tenido ese sufrimiento en la cabeza y han tratado de darle respuestas a eso, incluido Fidel Castro, que desde esa óptica es uno más en la cadena. Y esa misma era la pregunta de los '80. Estaban todos aquellos muchachos del ISA hablando de todos estos autores que te acabo de mencionar, Deleuze, Guattari, Foucault, la filosofía posmoderna, y nadie sabía quiénes coño eran, pero todo el mundo corría a leerse los libros, porque de repente miraban para el lado y se decían: "toda esta mierda de la estética soviética, esto no sirve, esto no nos ha llevado a ningún lado". Y entonces era una angustia, buscando, buscando, buscando en el grupo de teorías que se proponían revisar la contemporaneidad como tal, el sujeto, la nación, el Estado, los tejidos planetarios: presente, pasado y futuro.

Entonces, es como si hubiera dos historias, la historia de las grandes batallas culturales desde los estamentos del alto poder, y entonces tú haces la educación universal y haces no sé qué y creas el sistema de las escuelas de arte y luchas por una sociedad igualitaria, eso es una batalla; pero también está la otra historia, que es la historia de las guerras culturales internas. En las guerras culturales internas se hacen otras preguntas.

I.: Antes de que avancemos por esa línea quería preguntarte algo anterior, para reponer esos años previos a los debates de los años '80. Cuando llega Brezhnev comienza a entrar la cultura soviética. Cuba de alguna manera se soviétiza, entran las mamushkas, hay becarios que viajan a la URSS, ¿esto significa que en ese momento se constituye la URSS como lo extranjero? Me refiero a que todos los países tienen un imaginario de qué es lo extranjero. ¿En la Cuba de los '70 la URSS se convierte en el imaginario de lo extranjero?

F.: Más o menos, porque aquí es como si fueran varias capas. De manera extendida, la Unión Soviética es lo extranjero, porque era el lugar donde podías hacer un proyecto de vida. Ahora, cuando te conté de mi infancia mirando películas norteamericanas eso sirve para imaginar que pasaron dos cosas al mismo tiempo: no fue sólo que el país se fue llenando de objetos, ideas y productos culturales de la Unión Soviética y los demás países del Este, sino que a la misma vez nos íbamos des-americanizando.

Tú podías tener un hijo, veías que era muy inteligente y decías: "coño, este...".

I.: Podría ser físico nuclear.

F.: Exacto. Se va para allá. Entonces tú sabías que podía ser físico nuclear, podía regresar y trabajar en un buen lugar, después hacía el doctorado en la misma Unión Soviética, viajaba. Quien dice soviético dice Alemania, dice...

I.: Claro, el campo soviético, digamos.

F.: Tú podías diseñar y concebir tu vida futura integrada a ese lugar. A nadie se le ocurría pensar en Holanda. Eso no existía, nadie sabía qué era Holanda. Por el otro lado, como una especie de fantasma oscuro, había un hueco donde se metía la gente que se iba para los Estados Unidos. Se habían ido un montón cuando éramos niños, mi generación sí lo recuerda, y luego, durante años, había un hueco donde se seguía yendo gente. Una experiencia muy extraña porque tú no sabías más nunca de esas personas. Más nunca quiere decir más nunca. Y de repente apareció este otro factor modernizador y trastornador que fue el establecimiento de relaciones con la comunidad de cubanos en los Estados Unidos. Esto fue a fines de los '70. Luego vino la primera gran explosión de inconformidad dentro del espacio de la revolución cubana que fue Mariel en el año '80.<sup>4</sup> Eso fue una sacudida de la cual aquí nadie se curó. La velocidad de lo que sucedió entre el '78 y el '80 fue desequilibrante para cualquiera. Saca cuentas, auténticamente tú no sabías más nada de esas personas. En Facebook un día publiqué una cosa y me acordé y dije: "coño, qué habrá sido de mis vecinos fulano y fulano", y de repente, qué coño me iba a imaginar yo, me contestó uno de estos vecinos, agradeciendo que no los hubiese olvidado. Pero cómo los iba a olvidar si mi vida -como

---

<sup>4</sup> Fowler se refiere al "Éxodo de Mariel". El 1 de abril de 1980 seis cubanos estrellan un autobús en la entrada de la embajada de Perú y solicitan asilo. Castro exige a la embajada que entregue a los asaltantes. La embajada se niega y entonces Castro ordena que todo aquel que quiera asilarse en la embajada puede hacerlo. Más de 10.000 cubanos se refugian en ese lugar. Luego, el gobierno anuncia la apertura del puerto Mariel para la salida de todo aquel que así lo desee, autorizando además a los cubanos de Miami atracar embarcaciones para sacar a sus familiares. El éxodo de Mariel significó la salida de unos 125.000 cubanos y es un tema recurrente y no cerrado en la memoria y la literatura cubanas.

la de millones aquí- está dividida en mil partes gracias o debido a estas ausencias; porque puedes hacer o decir lo que sea y crees que corresponde en este o aquel momento, pero al momento de la memoria, cuando la imagen de alguien (o su voz, o alguna conversación o Dios sabe qué) aparece en la mente no te puedes negar. El caso es que, para empatar con lo que antes decía, se alejaban las personas y no sabías más de ellos, como mismo pasaba al revés.

I.: Claro, porque no era como ahora que está todo interconectado.

F.: No, no había nada. Es decir, había cartas, pero eso era dentro de las familias. Había llamadas telefónicas, pero eran muy difíciles (yo tenía un compañero que su abuela lo llamaba una vez al mes). Y había una cosa que era casi surreal, paquetes, había servicio de paquetería. Entonces tu familia de los Estados Unidos, yo no sé cuánto costaría aquello, debería costar millones, te podían mandar un paquete. Te mandaban un par de zapatos y un pantalón. Así era como funcionaba. Por eso era tan poquito, era casi inexistente. Entonces el afuera, el afuera con el que nos relacionábamos, era el mundo socialista.

Pero sobre esto hay que decir otra cosa, y es que no todo el mundo socialista era igual. Había socialismos grises y había socialismos luminosos. Había personas que querían ir al socialismo húngaro por ejemplo, entonces era otra experiencia, otro socialismo posible. Otros querían ir al socialismo alemán, que les parecía mejor que el socialismo ruso. Era un socialismo diferencial. A otros, el socialismo polaco les parecía mejor que el ruso. Era una cosa complicada.

I.: Sí, no era homogéneo.

F.: No, no era una experiencia unívoca. Y entonces aquí, efectivamente, en la medida en que fueron avanzando los '80, también fue cambiando la circulación de la cultura. Esa es otra historia de Cuba que no está hecha, escrita. Qué cosa era circulación cultural en Cuba. Cuando yo tenía quince o dieciséis años, cuando había empezado a interesarme por la literatura, yo iba a la librería de viejos, la librería de uso, y todavía había números de la revista *El corno emplumado*, una revista que hizo la poeta estadounidense Margaret Randall. Era la más joven de los poetas beat y la hacía con su esposo, el poeta mexicano Sergio Mondragón. Ellos publicaban montones de traducciones de Ginsberg, Ferlinghetti, Corso y así. Eso era parte de lo que más leía con quince, dieciséis años.

I.: ¿Los escritores de la beat generation?

F.: Sí, por ejemplo. Eso era posible todavía en términos de circulación cultural en esa época.

I.: Estamos hablando de fines de los '70.

F.: Entre mediados y finales de los 70. Todavía en ese momento se podía hacer como lo que digo. En los '80, cuando ya hay Ministerio de Cultura, hay personas que empiezan a moverse como "mensajeros culturales", para decirlo así, embajadores culturales en los países del "desconocido" (lo pongo entre comillas porque es medio en broma que hablo) capitalismo contemporáneo. Empiezan a viajar a América Latina, los invitan a un festival de poesía, los invitan a no sé dónde. Así empezó a entrar otra literatura y esto es muy rápido, como te digo, de modo que a finales de los '80 ya las personas están leyendo a otros autores, están pensando en otras cosas. Esto para nosotros tuvo una importancia enorme, trascendental.

Se entiende mejor cuando se piensa con la lógica de un aparato de cultura. Hay una institución cubana, la Fundación Alejo Carpentier. Gabriel García Márquez coge su biblioteca y se la regala a la fundación Alejo Carpentier, cinco mil libros, y dice: "estos se los doy porque yo no voy a estar viajando por el mundo con esto, entonces se los doy para que los jóvenes cubanos puedan leer la mejor literatura contemporánea". Y la Fundación Carpentier pone esos libros a disposición de los lectores. Pero no contenta con eso, la viuda de Carpentier, Lilia Esteban, coge los derechos de autor de Carpentier y dice: "si dono ahora una cantidad de dinero, la biblioteca va a ser todavía más espectacular", y se gasta una cantidad, si no recuerdo mal eran 30 mil dólares.

I.: Mucho dinero para esa época.

F.: Sí, en esa época, mucho dinero. Se gasta todo aquello en libros y hace tres juegos de libros y con los libros de García Márquez y los que compró crea una biblioteca fija en el Centro Alejo Carpentier. Tú ibas a pedir libros prestados, te los prestaban por quince días, una cantidad, podía ser más de un título. Y crean dos bibliotecas viajeras que las mueven por todo el país. Y sucede un milagro: en un año los escritores jóvenes, que no tenían ninguna idea de nada, ya están hablando de Milan Kundera, Slawomir Mrozek, se han leído a Habermas, a Foucault, Deleuze, etc ...

I.: ¿Todo con la biblioteca esta?

F.: Con esa biblioteca fundamentalmente. Y en paralelo esos embajadores culturales de los que te hablo, de un país que por su propia lógica, por su propia dinámica interna está ya no diría abriéndose, sencillamente está cambiando su relación con el mundo, estas gentes empiezan a viajar y traen otras cosas, mencionan otros nombres y se crea entonces un caldo cultural que

termina constituyéndose en una absoluta explosión en los '80. Una explosión que barre la literatura, el cine, el teatro, la música, el ballet, las artes plásticas. Esta situación pragmática de lo que se puede leer, lo que se puede ver, lo que se puede escuchar, ocurre como un universo que con independencia de todo eso es el universo de la entrada en la escena cultural de los que son hijos de la misma revolución.

I.: Es decir, ustedes.

F.: Exacto. Que tienen otras preguntas. Entonces es algo que necesita una lectura tan fina para sentir todo lo que se dio cita ahí. Y que termina muy rápido, porque todo sucede con una velocidad tal, o sea, termina muy rápido atravesando el cambio de mundo total que para un país como Cuba significó la Perestroika, más o menos '86 - '91 y en el '89 se acabó, del '86 al '89. En el '89 el muro de Berlín, en el '91 fin de la Unión Soviética, '94 período especial. Realmente es una sucesión de alucinaciones.

I.: Entonces, te introducís en la literatura a fines de los años '70. Pero empezás realmente en los '80. A raíz de eso quería hacerte una pregunta, que también le hice a Omar Pérez. Me pregunto, te pregunto: ¿en ese marco tan convulsionado, de tanta explosión, ustedes, esa generación que empezaba en esa época, consideraban en ese momento que venían a realizar un corte con lo anterior?

F.: Esa pregunta es buena. Mira, a inicios de los '80 aparece un grupo. Omar [Pérez] era uno de los benjamines de él. Recién hablamos de orden y caos, estabilidad e inestabilidad, pero había otra cosa que era fundamental para un país como Cuba, que era... la mejor manera de decirlo es apelando al latín, era socius/intimida. Este grupo, cuya figura mayor como crítico y pensador de la literatura era el poeta y crítico Víctor Rodríguez Núñez, publicaba en *El Caimán Barbudo*. En los '60, *El Caimán Barbudo* había generado un parteaguas con una declaración titulada "Nos pronunciamos". Ahí era donde estaba Jesús Díaz, era el cerebro de aquello. Guillermo Rodríguez Rivera también. Y esa declaración funcionó como carta de presentación de ese grupo, que proponía una nueva estética y una nueva actitud ante la vida. Luego el *Caimán* se normalizó dentro del mundo cultural cubano. Cuando llega este nuevo grupo, el de Víctor Rodríguez Núñez, hacia fines de los '70 e inicios de los '80, vuelve a ser un lugar de jóvenes detrás de los cuales hay evidentemente una voluntad de cambio y sale una antología de poesía, que hizo el propio Víctor, que se llama: *Usted es la culpable*. Creo que es del '81. La antología también traía un manifiesto, un prólogo, pero en realidad un manifiesto, donde Víctor enumera incluso los elementos que



hacen a esta promoción diferente a lo anterior. Uno de esos elementos tenía que ver con el lenguaje, con la recurrencia, con la metaforización; y el otro tenía que ver con la reivindicación del intimismo en oposición a las literaturas del sentimiento colectivo.

I.: Un rechazo al nosotros, ¿no?

F.: Sí, al nosotros. Cuando yo empiezo a escribir eso era evidente, además había una batalla, una auténtica batalla, una batalla de verdad, dura, en el sentido cultural, porque había otro sector, había otros autores que -y aquí volvemos a conectar con las fuerzas de los '70 y con algunas de sus frases- acusaban a estos jóvenes de "evasivos", prácticamente de "diversionistas ideológicos". Esa batalla estaba andando en medio de aquello. Nosotros sí teníamos claro que había que estar en algún lado. Y en realidad los de mi grupo tenían otras maneras de leer los posicionamientos sociales de los autores, otra forma de entender lo que era el hecho autor. Pero tampoco se identificaban con este grupo de los '80, buscaban otras cosas.

I.: O sea, hay un corte ahí, cuando este grupo pone sobre la mesa la cuestión del intimismo, cuando reivindica la vida íntima en lugar del nosotros, el yo contra el nosotros, para simplificar. Pero ustedes no continúan esa línea.

F.: No, porque este grupo propone una transparencia en el lenguaje. Tú piensa en personas de nuestra generación como Rolando Sánchez Mejías, Ricardo Alberto Pérez, y más tarde, porque en ese momento él todavía no formaba parte de esto, pero más tarde sí va a ser parte de esto, Carlos Alberto Aguilera. Pedro Marquez de Armas también. En el primer momento Pedro es un escritor seguidor de las literaturas barrocas, aunque después va también a evolucionar en esta dirección. El caso es que la sustancia -incluso en un narrador como Rogelio Saunders- del conflicto era que el problema es el lenguaje. La posición del autor está unida al problema en el lenguaje. Y aquí viene la parte grave del asunto: lo que te sucede con el lenguaje es que mientras más avanzas con el lenguaje encuentras que no hay ninguna comprensión de la realidad, no hay ninguna epifanía ni hay ningún sitio al que llegar ni hay nada. Es muy posible que lo que exista sea vacío. Hay muchas maneras de enfrentar eso, tú lo puedes enfrentar como un hecho de estupor y quedarte: "dios mío, ¿qué es esto?, ¿qué he hecho?". Pero tú también puedes enfrentarte a eso y mirar todo lo que te precede. Cuando tú tomas esto y lo insertas en el contexto de los postulados de tu época, no tus postulados, los postulados comunes dentro del medio literario, las normativas de administración de la cultura del lugar donde tú vives, entonces tu mirada hace polvo la idea de la tradición, la idea de la reverencia a determinadas figuras, la idea mínima de que hay algún sentido.



No hay ningún sentido, ¿qué sentido ni sentido? el único sentido es este mismo. Esto es muy propio de lo que sucedió con *Diáspora(s)*.<sup>5</sup> Eso aquí fue una explosión, una bomba dentro del estamento literario de su momento.

Después pasaron otras cosas y en paralelo también pasaban cosas. Hay un número de la revista *Letras cubanas*, del año '89, creo que es el último número, el número 16, en donde un narrador cubano, que vive muy cerca de aquí, por cierto, Arturo Arango, hizo una selección de diez narradores del momento y los reunió, les hizo una presentación introductoria bajo el título de: "Los violentos y los exquisitos". Fue su definición preliminar del asunto. Porque, efectivamente, por un lado "los exquisitos" eran los que enfrentaban la cuestión del lenguaje, y por el otro "los violentos" seguían la tradición de la literatura. Eso último es reflejo del ciclo que a inicios de la Revolución se llamó la narrativa de la violencia: Jesús Díaz, Norberto Fuentes y Eduardo Heras León fundamentalmente. Y entonces lo que planteaba Arango era que esa división se había vuelto a dar a fines de los '80. Y es real, porque por un lado está todo este universo que conocemos de los *Diáspora(s)*. En los *Diáspora(s)* podías rastrear la huella de esos elementos paratextuales que son las citas, las intertextualidades, las dedicatorias y entonces ahí te empiezan a aflorar nombres y tú dices: "coño, esto es claro", Passolini, o Eliott, Pound, Pasternak, Breton, Borges o lo que sea. Por otro lado, cuando te trasladas al terreno de "los violentos", hay otra historia, que es la entrada y la extensión en Cuba de la narrativa del realismo sucio, que es otra historia, es otra manera de entender lo mismo, o sea, es otra mitad de lo mismo. Y entonces hay autores que son otros. Estos nombres que te digo ahora no los he mencionado ni una vez hasta ahora: Ena Lucía Portela, Raúl Aguiar, Sergio Cevedo, Rolando Menéndez, Ricardo Arrieta. O sea que son otros autores que pertenecían a otro grupo literario, y esos grupos no estaban comentados, no se veían nunca, no tenían la más diminuta conexión y tenían otros referentes. Y su preocupación no era el autor, como en los *Diáspora*, sino el personaje. Y entonces se interesan por las distintas variedades del personaje, que en el fondo supone una actualización en condiciones modernas de Merzsaull, el

---

<sup>5</sup> *Diáspora(s)* es una formación de escritores que empieza a reunirse en 1993, integrada por Rolando Sánchez Mejías, Carlos Alberto Aguilera, Rogelio Saunders, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, Ricardo Alberto Pérez, José Manuel Prieto y Radamés Molina. En 1997, comienzan a publicar la revista *Diáspora(s)*, que sale en fotocopias, fuera de los circuitos oficiales, hasta 2002, tirando seis ediciones. En esa publicación se cruzan varias líneas: una reflexión sobre la diáspora orientada por una impronta fuertemente deleuzeana, lo que implica que va más allá de la emigración y permea la escritura, el arte y los deseos, una intensa reflexión sobre el totalitarismo, que tiene como referente excluyente el gobierno cubano, pero que se apoya en la publicación de textos de los grandes teóricos sobre el tema y una literatura orientada hacia el lenguaje y el arreglo de cuentas con la tradición, especialmente con la herencia de Lezama Lima, tamizada por el gobierno cubano y su vuelco nacionalista después de la caída del muro de Berlín. *Diáspora(s)* es un exponente de la nueva vanguardia, que con diferentes ritmos y fisonomías emerge en varios países de América Latina por los mismos años. Como dice Fowler enseguida, la revista no caracteriza *toda* la cultura cubana del momento, pero *Diáspora(s)* terminó por construir un archivo insoslayable para pensar Cuba en ese período y más allá, lo que se consolidó con la publicación facsimilar de la revista, en 2013.



protagonista de *El extranjero*, que es el personaje de la descolocación, del desarraigo, del no sentido, de la inmersión en determinadas experiencias límite, incluso autodestructivas. Todos esos mundos están aquí, entre fines de los '80 e inicios de los '90. Lo que intento sugerir o anotar es que los procesos literarios, los cambios de tema o lenguaje que vemos, por ejemplo, en una revista, poemario o recital poético al que hayas podido asistir, son aparte y consecuencia de batallas gigantescas y hasta desgarradoras en el campo, escenario o ambiente de la literatura. Con decir esto no descubro algo que ya no se requete-sepa, pero el caso es que la escritura es una elección terrible.

I.: Podríamos agregar que eso se da en el marco del estallido del socialismo a escala global. Porque lo que decís del realismo sucio y de los Diáspora(s) parecieran manifestar desde diferentes ángulos y con diferentes poéticas ese estallido.

F.: Sí. Son dos maneras de leer la explosión de algo, el fin de o el desplazamiento hacia algo. Hay un cuento muy simpático que me encanta. El primer concurso que se hizo aquí de cuento en *La Gaceta de Cuba* lo ganó el escritor Francisco López Sacha, con un cuento que se llama "Dorado mundo". Hay un personaje que está sentado en la taza del baño, ha ido a hacer su necesidad en la taza del baño y como hace mi gente, mientras está en la taza del baño coge el periódico y la noticia del periódico es la desintegración de la Unión Soviética. Es eso. Eso era: la combinación del título de la noticia y de la mierda, todo eso junto.

I.: Me gustaría que pasáramos ahora a tu escritura, pero tomando en cuenta esto del estallido. Algo que me sorprende enormemente de tu poesía es que desde el principio pareciera estar latente la desaparición del mundo. El primer libro de poemas tuyo se llama *El próximo que venga*, que es del '86. Es un libro que tiene el ambiente o el espíritu de los cuentos de caballería, pero muestra constantemente un paraíso que no se puede conseguir. El héroe está por entrar y se lo devora algo, justo cuando ve el paraíso.

F.: Así es como ocurre.

I.: Claro. Pero lo que me sorprende es que tenés esa convicción y de alguna manera tu poesía sigue esa misma línea desde el primero hasta *La ciencia de los instantes*, que es el último libro de poemas que publicaste, en 2018. Tu poesía pareciera marcada por eso: la comprobación de que el paraíso no se consigue.

F.: Lo que tú me viste terminar es la última línea del último libro que acabo de escribir. Y eso es cada vez peor.

I.: A mí me parece asombrosa esa continuidad en tu obra, porque pareciera que existe una relación secreta pero muy fuerte entre tu obra y los procesos socioculturales cubanos.

F.: Tengo varias, cada vez más convicciones, yo mismo estoy tratando de pensar qué quiere decir todo eso, todos los días trato. De hecho, eso que tú me viste escribir, que es el penúltimo de los textos de ese libro, se llama *Las cabezas cósmicas*. Y chico, si te dijera la verdad, casi todo esto se ha transformado en un problema que involucra el lenguaje, el sentido, la posición del autor, pero involucra también el hecho de ser persona, el mundo, la relación persona-mundo, el hecho de haber nacido aquí y estar aquí. Me parece que los procesos sociales de este tipo son extraordinariamente hermosos, extraordinariamente desafiantes, prácticamente imposibles, prácticamente imposibles, y son una especie de acto heroico que termina conduciéndote a una suerte de destrucción cuyo sentido final está más allá de ti mismo. Pero no es que está en las generaciones futuras ni nada de eso, su sentido verdadero es casi como en aquel momento de la película *Inteligencia artificial*, donde los marcianos llegan y a través de la historia del amor de aquella suerte de robot entienden qué cosa era la especie humana. Yo tengo la convicción total de que encarnamos, incluso como especie, algo que escribió Lezama: “puesto que vamos a la destrucción definitiva”. Mi convicción es absoluta de que algo salió mal, de algo planetario estoy hablando. Vamos como civilización hacia la catástrofe absoluta, hacia nuestra extinción. No hay manera de resolver eso, no existe. Ahora, lo que sí te queda y siempre tendrás es el gesto moral, que puede ser el gesto del lenguaje, que puede ser el gesto del mensaje más claro, que puede ser el gesto, como está en una escena bellísima de Lezama de la mano que se tiende en la oscuridad, que puede ser la ventana, esa ventana que K ve en el momento en que le van a cortar el cuello, la ventana que se abre y hay una persona en la ventana. Si te dijera de quién más cerca me siento es de K, ¿me entiendes?, cada vez más. Lo que pasa es que creo que la literatura es la construcción de ese gesto, es eso, si no es eso, no es nada. Hay mil maneras de hacerla: puede ser eso y puede ser desde gestos más nobles y menos grandilocuentes. Porque hay algo de grandilocuente en el hecho de la escritura y en pensar que tú escribiendo vas a conseguir algo de otro. Pero hay gestos más pequeños, como recomendarle a alguien un libro. No se lo dices así, tú no tienes que humillar a nadie, esto lo aprendí en mis años en la Biblioteca Nacional, tienes cinco millones de títulos y tienes una actividad un fin de semana nada más que para recomendar un solo libro, ¿cuál eliges? Entonces tú eliges algo, pueden ser gestos tan pequeños como ese, de compartir. Todo eso son las respuestas. Yo creo que en algún texto que escribí utilicé una frase que leí en aquellos mismos



años, de Elias Canetti, que me impactó profundamente. Era aquella cosa de que puesto que la muerte existe, entonces cualquier gesto es una actitud. Yo creo que sí, creo que desgraciadamente no nos queda otro remedio que habitar eso con alegría, porque no es tampoco entregarte a la desesperación, la desesperación es un hecho sereno. Ahora me doy cuenta, estoy hablando contigo y son las lecturas, las lecturas, las lecturas. Es Cioran. Ahora, con alegría atravesar o habitar esa desesperación e impedirla, que es lo más terrible: eso es lo que hace la literatura. Y eso es lo que trato. Y por eso me doy cuenta que yo tengo una relación en cierto sentido amigable con esa destrucción, que es la destrucción de muchos ideales del mundo en el que vivo; pero al mismo tiempo es la afirmación dura de que aun en esa destrucción hay razón y hay belleza en ese mundo en el que vivo.

I.: Hay un poema tuyo de *Confesionario* que se llama “Esquinas”. Es un poema que me impactó porque describís a unas mujeres jóvenes que son hermosas, aunque lo hacés con la mirada de alguien que conoce el tiempo del después. Es una descripción con espesor temporal, que descubre la belleza pero también su destrucción. Me impactó porque cuando uno tiene cierta edad, se da cuenta de ese tipo de cuestiones. Una cosa es saberlas porque las leyó, otra cosa es saberlas desde lo real. Me impactó en tu texto precisamente esa vuelta que tiene esta cuestión, porque mirás la escena desde la destrucción futura, pero también encontrás la belleza que solo se puede lograr desde lo percedero. Me parece que es una constante que está en tu obra y ahora, por lo que me decís, en este otro libro que estás terminando. Y *La ciencia de los instantes* pone esto en el título.

F.: Sí, sí. A mí me impresionó una imagen de ese tremendo poeta que fue Fayad Jamís. Había una cucaracha en el lavamanos y todo el mundo lo que hace es matar la cucaracha y Fayad cogió un periódico y le hizo un canal con el periódico para que la cucaracha saliera del lavamanos. ¿Qué ha pasado aquí, me entiendes? Y es eso, en ese punto ocurre algo y estamos llenos de cosas como esas. Entonces tú dices: bueno, en el fondo no merecemos ser destruidos, quizá no.

I.: Te he escuchado decir que el cambio de la poesía en los años '80 se produjo por la lectura de Borges y Lezama Lima.

F.: De eso no hay duda. El cambio de Lezama Lima se presentó en los '80. Prácticamente nadie conocía a Lezama Lima, muy pocos eran los que lo habían leído. Yo me puedo dar con una piedra en el pecho de que era uno de esos, [Antonio José] Ponte también. Pero muy pocos. Y entonces Emilio de Armas hizo la selección de la *Poesía completa* de Lezama, y el libro se presentó en la que era la casa de Lezama. 1984 fue eso. Se presentó en la calle, frente a la casa de Lezama, y todos

confluimos ahí. Ahí fue por ejemplo donde yo conocí a Ponte. Porque al que conocía era a Rolando [Sánchez Mejías], a cuyo taller literario, en la Casa de Cultura del municipio Plaza de la Revolución, yo asistía. A decir verdad, yo no era miembro de ese taller (que se reunía los miércoles), sino de otro que funcionaba los viernes; pero mira tú qué casualidad, por coincidencia familiar conocía a la asesora de aquel taller y eran tantos mis deseos de saber más de aquel mundo nuevo que se abría ante mí, el mundo de la Literatura, que iba a los dos talleres.

Ahora bien, lo que importa es que en aquella presentación se reunió todo un grupo de escritores jóvenes alrededor del hecho Lezama en algo que fue y todos los presentes sentíamos como el reingreso de Lezama en la vida cultural. Recuerda que esto sucedió en el '84, en la calle donde se encuentra la casa de Lezama, las sillas, los presentadores, las bocinas, la gente aglomerada. En lugar de ello, si retrocedes diez años atrás, entonces es el silencio. Lo trascendente de ese día, y de lo que después sucedió, está en que los poetas jóvenes que ese día nos encontramos, conocimos y comenzamos a estrechar lazos, por esa misma circunstancia que señalé, no habíamos tenido posibilidad de leer a Lezama y sólo de forma muy dispersa habíamos escuchado sobre la profundidad de su pensamiento, los problemas conceptuales que abría y las preguntas que dejaba a generaciones futuras. La nuestra, por ejemplo.

Acuérdate de que en el '81 se había publicado aquella antología *Usted es la culpable*, con estos jóvenes que defendían el intimismo, pero cuando en el '84 apareció Lezama eso se fue al carajo, qué intimismo, una mierda todo eso, este tipo está fuera de liga, qué cosa es esto. Se acabó. Lezama lo cambió todo. Esto va a sonar como una broma, pero aterrizó en la vida literaria como si hubieran tirado la bomba atómica... el Gran Trastornador. A tal punto que, de hecho, todavía hoy son enormes -en cantidad, hondura y variedad- los aspectos, las dudas y preguntas, las búsquedas y cuestionamientos de la literatura cubana en las que él sigue ocupando una posición central. Y, para colmo, después de eso, en 1988, la editorial de Casa de las Américas publicó unas *Páginas escogidas* de Jorge Luis Borges y aquello ya sí que fue el acabóse. Pocos meses más tarde, fui jurado del Encuentro Nacional de Talleres Literarios -en el género cuento- y uno no podía menos que sentir asombro de cómo el estilo y el universo borgeanos habían sacudido la imaginación de los escritores más jóvenes en el país. Derivación tras derivación e imitación tras imitación. Una locura. En los exergos, en las citas intertextuales, en los temas, en todo.

Es interesante imaginar el gran encuentro que se produjo en aquellos años ochenta cubanos: Lezama, Piñera y Borges. Lezama es ese tipo de escritor del que Harold Bloom habla, que no tiene hijos, no hay hijos del mundo narrativo de Lezama, hay hijos del mundo poético, miles de imitadores del mundo poético de Lezama, pero no hay imitadores del mundo narrativo de Lezama. En cuanto al sustrato teórico de todo el edificio, tampoco hay -al menos entre nosotros- continuadores de esta visión de la tríada poeta-poema-poesía dentro de una unidad direccionada

hacia lo trascendente. Del lado opuesto del campo literario cubano, Virgilio Piñera en posición de archi-enemigo, sostiene una batalla que tiene que ver con la fuga y con la negación de todo sentido mediante el absurdo. No es que no haya otros autores, pero ellos dos son como imanes que atraen cada vez más lealtades, en especial entre los jóvenes; como si hubiera tremenda guerra, guerra cultural, y ellos fuesen banderas o discursos de inspiración, guías del cambio. Lo simpático es que, pese al amor demostrado y la fidelidad a la figura, hay admiradores de Piñera, pero tampoco hay seguidores; en esos momentos de relevo dentro del campo literario -relevo generacional y de las poéticas- al menos, en el sentido de que no hay literatura del absurdo cubana, no existe. La presión de lo político le otorga un tinte tal a la angustia cubana que la negación de la realidad emerge condicionada por la influencia del realismo sucio estadounidense. Mira tú, ahí es donde está porque es una inversión absoluta del orden de la autoridad temporal presente: otra cosa. El problema de Piñera, en cambio, es filosófico, no tiene que ver con la autoridad, el problema de Piñera es que lo que no tiene sentido es el mundo, es la existencia. Pero lo que pasó en Cuba con todo este grupo del que te estoy hablando, y que sigue hasta hoy, es la inversión del orden de la autoridad y es lo que vemos en ambientes de drogas, de alcoholismo, de suciedad, rechazo al orden y rebeldía.

I.: Me quedé pensando en la influencia de Lezama en la poesía cubana de esta época, pero más particularmente en tus libros de poesía. Por una parte, yo veo una continuidad que está ligada a la voluntad por parte de Lezama de tomar un punto de la realidad y dejar volar la imaginación para luego volver a ese punto. Aunque de otra forma, de una forma mucho más sobria, eso está en tu obra, por ejemplo en *La ciencia de los instantes*. Ahora bien, y por otro lado, también hay una continuidad en que tanto Lezama como vos escriben mirando el paraíso. Pero Lezama sabe que el paraíso está, mientras que en tu caso...

F.: Yo quisiera que estuviera.

I.: Pero en tu caso no está, o es algo que aparece y desaparece en un instante.

F.: Yo quisiera que dure, yo quisiera desesperadamente que dure. Incluso me atrevo a decir desesperadamente, es lo que más quisiera. Pero no.

I.: Si pensamos esa continuidad, se dibuja un arco interesante. Por un lado, Lezama Lima es un escritor de los años '40 y '50, es decir, forma su poética en esas décadas, y establece una posición utópica. Esto le permite articular con algo en principio tan ajeno a su catolicismo como la

Revolución de 1959. Hay críticos y escritores que niegan eso, chocando con Cintio Vitier, pero el mismo Lezama hizo esa articulación. Y entonces está tu obra.

F.: Tú utilizaste la palabra utopía, vamos a darle otra sustancia. La obra de Lezama está absolutamente animada por lo que podríamos llamar -no quiero decir el espíritu de la utopía, para que no se parezca al socialismo clásico- el principio esperanza. Está metido a pulso dentro de eso. Yo no tengo eso.

I.: Claro, lo que quería decir era que se podía dibujar un arco porque eso, el principio esperanza, atraviesa la historia cubana, desde Martí, o incluso desde más atrás. Martí es un hombre que creía fervorosamente en Cuba. Y en tu obra también aparece eso, pero con la inflexión de la caída. En todo caso, uno puede leer ahí una continuidad. Quiero decir, me parece que tu obra está muy arraigada en la continuidad literaria de este país especialmente por esa cuestión.

F.: Sí, porque yo quiero que eso exista. Lo que sí estoy totalmente convencido es de que ese es el gesto moral. Estoy convencido de que alejarse de ese gesto, para mí, es la entrada en el espanto. Como le digo a veces a mi esposa y a mis hijos: no soy tonto, yo miro a mi alrededor y veo a mi alrededor. Esto que voy a decir es casi una broma o una herejía por la que no merezco perdón. No podré hacerlo siempre, pero como escribí hace tiempo en un poema: yo miro el vientre de la embarazada y puedo ver la criatura. No necesito esperar a que nazca, puedo verla. Y entonces es algo terrible porque estás mirando todas las realidades a la misma vez, lo mismo en las dimensiones temporales que en la distribución espacial. Te posicionas, eso es lo que a veces me han preguntado y he dicho: yo hice mi elección. Pero sabes de las complejidades y las ramificaciones de este mundo en el que vives y no tienes esa capacidad de ilusión del utopista tradicional. Yo creo que nunca lo tuve.

I.: En tu poesía nunca se dio por lo menos. Lo que sí está es la nostalgia.

F.: Sí. Más bien está como una nostalgia, eso sí. Ah, “La nostalgia de una vida más bella”, como dice Johan Huizinga en *El otoño de la Edad Media*.

I.: Me atrevería a decir entonces que se trata del descubrimiento de que estamos en un no-mundo, en la desaparición de algo.

F.: Así es.

## **Pequeña antología de Víctor Fowler**

### **El próximo que venga**

Parado frente al puente levadizo  
el caballero observa las torres del palacio,  
es la mayor de todas, nostálgica y cansada,  
la hija del rey espera un salvador.

Hay fosos y pasillos que vencer,  
cientos de guardias de la mejor ralea  
y un premio que quién sabe si merece.

El analiza ataques por la izquierda  
o dormir a los perros del portero,  
primero se emborracha para darse ánimo,  
pero quién sabe si el premio merece.

La mejor hora es antes del amanecer  
donde nadie organiza sus ideas,  
pero antes averigua entre la gente del pueblo  
pero quién sabe si el premio merece.

Ocurre que cuando ha decidido hacerse de un destino  
no hay palacio ni dama en esa tierra  
sino un hueso gigante que lo traga.

El próximo que venga en su sitio hallará  
los fosos, el castillo y la princesa,  
lo demás va por él.

(De *El próximo que venga*, 1986).

### **Sir Percival a las puertas del castillo de Arturo**

Este camino me tomó la mitad de la vida  
y el día que partí quizás soñaba  
en un regreso con músicas;  
ya no espero dádivas, sé que volver  
es una experiencia  
que puede desteñir si fallas un minuto,  
si entras al tablado  
después de que la orquesta  
recogió los instrumentos.

Lo importante no son las procesiones  
sino sentir como ahora siento  
el olor de los mercados y la gente.

Aquí estoy sangrando por los pies  
a las puertas del castillo.  
Nadie me conoce,  
nadie me respeta,  
pero traigo el grial.  
(De *El próximo que venga*, 1986).

### **La mano y el caracol**

Por el horizonte pasa  
la figura de un caballo.  
A su espalda una hilera  
de lobos.  
Cadencia elemental  
del mundo vivo.

La noche cae, es el peor  
momento para contemplaciones  
no hay palabras amigas

ni músicas para festinar.

La piel del animal es rota  
en un ritmo que imanta.  
Tengo el cuerpo dispuesto  
como la madre que espera  
un nacimiento.  
Mano que deseo: ven a mí.

La noche cae, esa marea que arranca  
los ojos y los hunde.  
¿Cuál es mi verdadero rostro  
cuando la noche cae?  
¿Qué soy cuando la oscuridad cambia  
realidad por memoria?

¿Lo sabes tú, Dueña de la Mano?  
¿Entiendes el sonido que mis labios sacan  
del caracol?  
(De *Estudios de cerámica griega*, 1990).

### **Escrito en la noche 10 247**

Entre risas, abrazos y promesas  
se van hacia la noche los amigos.  
Ninguna otra palabra, ninguna  
otra idea para la comunión.  
La violencia del aire  
te obliga a dejar el portal  
en que los despedías.  
Tu mano en arco, como palabras  
no dichas, deseadas.

Empujas la puerta

que hace el límite entre imaginación y realidad.

Tu mirada recorre el cuarto: fósforos,

libros, lápices, ropas, alimentos.

Pertenencias que no son sino ajenías,

objetos para tu uso o el de cualquier otro.

Cuando cierras la puerta

escuchas el murmullo de tus labios:

-duró lo que esta sombra en mis ojos-.

Aquella vez veías sus pies veloces

al descender del hotel

y luego en el cielo la figura

de un pájaro.

(De *Estudios de cerámica griega*, 1990).

### **Y tanta conciencia termina por tapizar lo efímero**

¿Existe en verdad una mayor distancia  
entre nosotros y nuestro polvo final que  
entre la estrella intratable y el mirar vivo  
que la sostuvo un instante sin herirte?

René Char

*Aromas Cazadores*

Sólo por tal visión se justifica

la absoluta entrega.

Cabello, labio, humedad escondida,

progresiones hacia el lluvioso

tiempo de la ceniza.

Lo sabemos, girar como peonzas

hasta caer rendidos encima

de la oscura boca,

encima del animal que devora.

Pero qué puede interesar ello  
cuando antes el filo  
de las puertas entrejuntas  
nos bastó para ver con ojos desesperados  
nos bastó para Ver.

(De *Confesionario*, 1993)

### **Confesionario**

¿oye alguien mi canción?

José Lezama Lima

Yo que no he visto los sauces  
donde supongo cantan aves fabulosas  
y que tampoco amo las palmas  
ni el sonido del aire entre las cañas.

¿Vendrá alguien a buscar en mis aperos,  
a jugarse por mí la vida en este viaje  
largo y arriesgado?

Yo no he visto la nieve,  
pero tampoco siento excitación  
contemplando los animales de mi tierra  
cuando pastan en la llanura inmensa y verde.  
Acaso es el rumor de lejanas cascadas  
lo que me sobrecoge,  
esas aguas que nunca beberé.

Yo no he visto la nieve  
y es entonces que he jugado con la nieve,  
he abrazado su cuerpo como se abraza  
el de una hermana perdida.

¿Entiendes ya que los sauces no existen ni la nieve?  
No son más que una sábana lanzada encima  
de un animal dormido.

¿Oye alguien mi canción?

Los rollos de seda china  
donde aparece dibujado un unicornio  
no son más que una sábana que lanzo  
encima de un animal dormido.  
(*Confesionario*, 1993).

### **Negro de los desperdicios**

Negro de los desperdicios:  
como si fuese casualidad  
el color, como si las manos  
hundidas en lo putrefacto  
pudiesen brillar otras.  
Revolvías olvidado del mundo  
y los paseantes nos separábamos  
de ti, emperador de *aquello*.

El traje demasiado nuevo  
te reveló recién llegado a tu función  
en la ciudad también nueva dura.  
El limpiador de parabrisas,  
la otra que hace sonar la maquinilla  
de pedal. El que vocea las frutas  
robadas.  
Negros de los desperdicios todos:  
del sábado alcohólico.  
(De *Caminos de piedra*, 2001).

### **Esquinas**

Y pensar que pocas, acaso ninguna,  
serán avisadas de lo hermosas que son.  
Con esa fuerza que les brilla  
en los ojos, con el pelo revuelto  
y repitiendo las palabras más sucias  
porque es la costumbre,  
porque no hay otra cosa que hacer.  
Pensar que serán consumidas,  
cepilladas, usadas por sus hombres  
que las verán engordar  
y traicionarán algún día  
con otras de idéntico destino.  
A las tres de la tarde cotillean  
bajo este sol horrible  
que todo lo averigua;  
que nos mira como el ojo de Dios.  
(De *Caminos de piedra*, 2001).

### **Isla que resbalaba**

Traté de sostener entre los dedos  
isla que resbalaba,  
su blanca playa parecía incendiarse  
bajo el sol,  
la noche musical llena de puntos.

Conversación sobre la yerba verde;  
el cuerpo de los dioses desnudos,  
su alegría. Era redondo el seno  
y pleno el sabor;

os juro que lo tuve.

No esta aridez sajando,  
mira el polvo cubrir las provincias;  
os juro que lo tuve.  
Sin vivir ni morir he contemplado,  
pero no pude hacer del tiempo un hilo.

Escapó de mis dedos y se hundió  
(De *Caminos de piedra*, 2001).

### **Las ecuaciones**

La distancia, el horizonte, el arte de cabalgar.  
la manera en la que los cuerpos son desecados,  
cernidos, filtrados, sopladados hacia el viento que  
esparce hasta que no sobrevive huella alguna:  
como en los desiertos.

El modo de adentrarse al sueño los perros:  
giran como tú mismo, ahora, alrededor  
de la pregunta que no sabes colocar,  
el cómo fue posible.

La alegría que convulsionaba el paisaje,  
el veneno,  
la bailarina del caos,  
pan de deterioro y vino de deterioro,  
la paradoja o desintegración del amor,  
la muerte de civilizaciones.  
(De *La ciencia de los instantas*, 2018).

### **Acantilado**

La noticia que acaban de darte cambia la estructura  
de la habitación, en lo adelante, un acantilado.

Contemplas el horizonte desde allí: aires de libertad,  
luz de expansiones, espuma sobre el mar y este deseo  
de saltar, como un pájaro, a que la Naturaleza reciba.

Mientras el ruido de una radio se escucha detrás,  
piensas que, de una vez, podrías resolverlo:  
el ajuste de vida y dolor, presentimiento de que,  
al anochecer –como compulsado por oleaje–  
el peso de los errores va a asfixiar y cubrirte.

Ganas de cortar hilos y, súbito, terminar;  
pero es tan bello el mar, tan bello.  
(De *La ciencia de los instantes*, 2018).